

MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

CONVOCATORIA: SEPTIEMBRE 2017



La construcción del personaje transgénero en *El lugar sin límites* (José Donoso, 1966) y *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 1993)

The construction of the transgender character in *El lugar sin límites* (José Donoso, 1966) and *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 1993)

ALUMNA: María González Quevedo

TRABAJO TUTORIZADO POR: Dra. Carmen Méndez García

Índice

Resumen	5
Abstract	7
1. Introducción	9
2. Marco teórico	13
2.1. Aproximación a teorías de género	13
2.2. Queer: orígenes, desarrollo y actualidad	26
3. La construcción del personaje transgénero en <i>El lugar sin límites</i> (José Donoso, 1966) y <i>Stone Butch Blues</i> (Leslie Feinberg, 1993)	35
3.1. Aproximación a las obras y autores seleccionados	35
3.2. La representación del género a través del cuerpo ficcional	39
3.2.1. La Manuela como figura femenina	39
3.2.2. Más allá del binarismo de género: Jess en <i>Stone Butch Blues</i>	51
3.2.3. El espejo como reflejo de la identidad de género	68
3.2.3.1. Jess y el reflejo del deseo identitario	70
3.2.3.2. La Manuela: el reflejo como anhelo de la feminidad	73
3.3. El espacio como posibilitador e imposibilitador de la expresión de la identidad de género	77
3.3.1. El prostíbulo y el pueblo en <i>El lugar sin límites</i>	78
3.3.2. <i>Stone Butch Blues</i> : el espacio y la comunidad	86
3.4. Violencia e identidad de género	99
3.4.1. La Manuela: sexo y violencia	100
3.4.2. La violencia simbólica y física en <i>Stone Butch Blues</i>	108
4. Conclusiones	119
5. Bibliografía	123

Resumen

En este trabajo se realizará un análisis de la figura del personaje transgénero y de los elementos que constituyen su identidad dentro de dos novelas: *El lugar sin límites* (José Donoso, 1966) y *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 1993). Para ello partiremos de una base teórica derivada del feminismo y de la teoría queer, incluyendo las ideas defendidas por Judith Butler y Kate Bornstein, entre otros autores. Estudiaremos cómo expresan sus identidades los personajes principales de ambas novelas y las dificultades que encuentran a la hora de relacionarse con la sociedad a partir de esas expresiones de género no normativas. Trataremos de estudiar cómo a pesar de estar separados en tiempo, espacio e ideologías, tanto la Manuela (*El lugar sin límites*) como Jess (*Stone Butch Blues*) son personajes que se construyen a partir de los mismos elementos que actúan modificando sus identidades de manera similar. Estos modificadores son, principalmente, la sociedad normativa y las estructuras que la ordenan, el espacio en el que se mueven estos personajes, y la violencia que sufren y que pasa a formar parte implícita de su existencia. Partiendo de la idea de que el género es performativo y aplicando las distintas ideas sobre la construcción de la identidad de género trataremos de romper con la concepción de la Manuela como un homosexual travesti, considerándola como mujer a partir de la aplicación de las distintas teorías de género que manejamos. En cuanto al personaje de Jess veremos cómo las dificultades que encuentra residen en la concepción de un sistema de género binario, donde los roles, perpetuados a lo largo de la historia, están perfectamente delimitados, impidiendo la posibilidad de existencia de otros discursos de género fuera de la división hombre/mujer o masculino/femenino.

Palabras clave: teoría queer, identidad, género, transgénero, Donoso, Feinberg

Abstract

In this study, the figure of the transgender character and the elements that constitute its identity will be analysed from two novels: *El lugar sin límites* (José Donoso, 1966) and *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 1993). In order to do this, we will draw from a theoretical frame constructed after the thoughts proposed by feminism and queer theories, including the ideas stated by Judith Butler and Kate Bornstein amongst other authors. We will study how the main characters of both novels express their identities and which are the difficulties that they encounter when engaging with society drawing from those non-normative expressions of gender. We will try to see how, despite being separate in time, space and ideologies, both Manuela (*El lugar sin límites*) and Jess (*Stone Butch Blues*) are characters that form themselves from the same elements that act modifying their identities in a similar way. These modifiers are, principally, normative society and the structures that make it possible, the space in which these characters live, and the violence that they suffer, which develops into an implicit part of their existence. Drawing by the idea that gender is performative and applying the different ideas about gender identity construction, we will try to defy the concept of Manuela as a trans homosexual, considering her like a woman from the application of the different gender theories that we use in the study. In relation with Jess, we will see how the difficulties she faces are the result of a binary gender system, where the roles, perpetuated through history, are perfectly delimited, denying the possibility of the existence of other discourses of gender outside the division man/woman or masculine/feminine.

Key words: queer theory, identity, gender, transgender, Donoso, Feinberg

1. Introducción

El tema que hemos elegido como núcleo de este trabajo es el de la identidad de género. Este es un tema de máxima actualidad, puesto que la lucha por los derechos de la comunidad LGBT se han reforzado en los últimos años y ha tenido como consecuencia una mayor visibilidad de sus integrantes tanto en medios de comunicación como en redes sociales, las cuales han sido claves a la hora de extender el pensamiento y la información relativas a la comunidad. La forma en la que un individuo se presenta ante la sociedad y los mecanismos de poder que la articulan, que también influyen en el sujeto, son temas primordiales a la hora de hablar de la construcción de la identidad. Nos interesa en el plano literario estudiar cómo se construyen los personajes anteriores a esta época de mayor visibilidad del colectivo trans¹. A esto se le añade el hecho de que personalmente concebimos la literatura como una forma de expresión de las ideas y el reflejo de una sociedad, y estas obras ponen de manifiesto, precisamente, los problemas que afectan a las personas transgénero (aquellas cuyo género ha variado y no concuerda con el asignado al nacer) a la hora de insertarse en ella.

La elección de *El lugar sin límites* (José Donoso, 1966) y *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 1993) para ser analizadas en este trabajo responde al deseo de encontrar similitudes entre sus protagonistas, a pesar de estar separadas en tiempo y espacio. En una etapa inicial del trabajo íbamos a analizar los personajes de tres novelas, sumando a las dos anteriores *Nevada* (2013) de Imogen Binnie, con la que esperábamos obtener una visión más amplia del desarrollo temporal del personaje transgénero en la literatura. El estudio de la protagonista y de uno de los personajes principales de esta tercera novela nos habría permitido comprobar si en el siglo XXI influyen los mismos elementos a la hora de hablar de la construcción de la identidad de los personajes. Por limitaciones de espacio no hemos podido realizar el análisis de esta novela, aunque lo consideraremos para futuros trabajos de investigación sobre el tema.

En cuanto a la metodología, hemos decidido partir de una aproximación a las teorías de género de Judith Butler y Kate Bornstein principalmente para enmarcar a los personajes dentro de lo queer² y justificar el tratamiento de estos como transgénero. Este marco teórico también

¹ Abreviatura utilizada tanto por académicos como por el colectivo LGBT para referirse de manera general y con un trasfondo más inclusivo.

² Palabra que nació como un término despectivo que se refería a todos aquellos individuos de la sociedad que de alguna manera cuestionaba el sistema normativo en el que se insertaba. Este término terminó siendo adoptado por la comunidad LGBT y su sentido quedó redefinido, convirtiéndose en un paraguas conceptual que acogía a todas aquellas identidades y sexualidades que no encajaban en lo normativo (binomio hombre/mujer y la heterosexualidad).

nos permitirá asentar una base a la hora de hablar de la estructura y ordenación de la sociedad occidental a partir del género, sociedad en la que se engloban ambas obras. El conocer los mecanismos sociológicos que articulan el género nos permitirá entender en mayor medida aquellos elementos que forman parte de la construcción de la identidad de los personajes de la Manuela y Jess, principalmente.

Esto último constituye el principal objetivo del trabajo, que consistirá en observar si, a pesar de ser obras de diferentes autores con un trasfondo teórico sobre el género radicalmente distinto, la identidad de sus personajes es construida a partir de los mismos elementos y si estos actúan de manera similar sobre esos personajes. En cuanto a objetivos específicos para el estudio de cada novela queremos ver, por un lado, si podemos concebir al personaje de la Manuela (*El lugar sin límites*) como una mujer transgénero y no como hombre travestido (como ha sido calificada hasta ahora por estudios como el de Sifuentes-Jáuregui), sirviéndonos de la teoría queer para ello. Por otro lado, en el caso de Jess (*Stone Butch Blues*) queremos ver qué problemas sociales y personales existen para el personaje a la hora de la construcción y la expresión de una identidad de género que se establece más allá de la norma binaria hombre/mujer y masculino/femenino.

En cuanto a la estructura de este trabajo hemos decidido dividirlo en dos partes principales. En la primera realizaremos, como hemos mencionado, una revisión de varias teorías de género y explicaremos una serie de términos e ideas necesarias (cómo se construye la identidad de género, los diferentes procesos de identificación que hay, las implicaciones de la palabra transgénero, etc.) para comprender el análisis y la estructuración más teórica de los personajes de las distintas obras. Exploraremos el pensamiento de Judith Butler, de Kate Bornstein y de posteriores autores que han reflexionado sobre el género y las distintas identidades que devienen de este. También haremos una incursión en el término “queer”, en su etimología, en el origen del activismo que adoptó la palabra como propia y el posterior desarrollo de la denominada teoría queer.

La segunda parte consiste en el análisis práctico de los personajes y de los aspectos de las novelas que nos han parecido imprescindibles a la hora de hablar de la construcción de la identidad de género de los protagonistas. Este segundo punto, más amplio, está dividido a su vez en cuatro subapartados. En el primero, “Aproximación a las obras y autores seleccionados”, haremos una aproximación a los autores y las obras que analizaremos, para así tener una idea amplia sobre el contexto en el que se construyeron los personajes, importante para poder

introducir un análisis más minucioso. Este comenzará con el segundo subapartado (“La representación del género a través del cuerpo ficcional”), que tratará el tema de la representación del género a través del cuerpo de los personajes, de los elementos que utilizan para ello y de los problemas que encuentran tanto a la hora de la expresión de género como de la asimilación de esta por parte de la sociedad. En tercer lugar, en “El espacio como posibilitador e imposibilitador de la expresión de la identidad de género” estudiaremos la influencia del espacio social en la expresión de la identidad de género de los personajes. En este subapartado nos centraremos en la creación del sentimiento de comunidad, tan importante para la integridad identitaria y personal de los personajes. También estudiaremos la incursión de la sociedad normativa en esos espacios marginales a los que son recluidas estas identidades. Por último, en el cuarto subapartado titulado “Violencia e identidad de género” haremos un análisis de la violencia en relación con la identidad de género, como un elemento que aparece tanto como característico de estas identidades como delimitador de las mismas.

Cerraremos el trabajo con un apartado de conclusiones, en el que veremos si la hipótesis principal del trabajo, es decir, el hecho de que los elementos que hemos analizado se repitan y actúen de manera similar en las distintas novelas como patrones de la construcción de la identidad de género de los personajes transgénero, se cumple. Además, trataremos de recoger las ideas principales que nos permitan comprobar si hemos logrado demostrar los distintos objetivos específicos que nos hemos propuesto con los dos personajes, que en el caso de la Manuela es demostrar que se trata de una mujer transgénero y no un hombre travestido, y en el de Jess el estudio de los problemas que encuentra al no poder identificarse con ninguno de los dos géneros del sistema binario.

2. Marco teórico

2.1. Aproximación a teorías de género

Para realizar este apartado de metodología utilizaremos, principalmente, una serie de conceptos relacionados con la teoría de género de Judith Butler contenidas tanto en *Gender Trouble* (1990) como en *Bodies that Matter* (1993), así como las ideas desarrolladas por Kate Bornstein en *Gender Outlaw: on Men, Women, and the Rest of Us* (2016). Estableceremos, por tanto, una base teórica sobre la que nos apoyaremos a la hora de analizar los personajes, para finalizar haciendo uso de las teorías desarrolladas por Butler, Bornstein y otros autores acerca de aquellos géneros que traspasan los rígidos esquemas de la norma social. Estas teorías nos servirán en primer lugar para intentar fijar lo que es el género, los procesos que ha seguido el personaje para establecerse dentro de la sociedad y de la cultura, cómo se articula y qué estrategias y elementos puede utilizar para poder crear su identidad de género. Con ello, veremos cómo se articula la norma, restringiendo las posibilidades de identificación a dos grupos bastante delimitados (hombres y mujeres), y lo que ocurre cuando el sujeto rompe la ley y traspasa las fronteras. Finalmente, haremos una incursión en la utilización de la palabra “queer”³, en su significado y en su apropiación por parte del grupo conformado por las sexualidades y géneros no normativos que han dado a luz a la teoría queer, dentro de la que ubicamos este trabajo.

Partimos de la concepción de que la sociedad en la cual se incluyen los personajes, los autores e incluso los lectores que se aproximan a los textos que vamos a analizar es una sociedad dividida, en primer lugar, por sexos. Dicho modelo normativo de división se realiza, en primera instancia, partiendo de la dimensión biológica de los cuerpos que conforman la sociedad, quedando dos grupos perfectamente delimitados: hombres y mujeres. Como vemos, en primera instancia esta es una apreciación basada en los genitales de los individuos reduciendo a estos a meros cuerpos sexuados. Esta división se basa, entonces, en lo que Butler llama “sexo”, que constituye el primero de los tres pilares o elementos fundamentales que utiliza en su teoría, aunque autores como Kate Bornstein sostienen que, realmente, “sex is fucking; gender is everything else” (149). El sexo, por lo tanto, se referirá en la teoría de Bornstein al acto sexual,

³ Hemos decidido no utilizar la palabra “queer” en cursiva siguiendo el uso que se hace de este en manuales y textos escritos en español que tratan el tema queer. Haremos uso de las comillas en aquellos momentos en los que queramos referirnos a la palabra en sí, siguiendo las normas ortográficas descritas en la *Ortografía básica de la lengua española* (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2012).

mientras que el género, como veremos más adelante, se establece como todo lo demás. Pero en este estudio utilizaremos “sexo” refiriéndonos a las categorías de hombre y mujer devenidas de la existencia del pene y la vagina respectivamente, así como los rasgos sexuales secundarios “cuyo desarrollo tiene normalmente un origen hormonal (pechos, caderas, vello, masa muscular...)” (Moreno Sánchez y Ricardo Galán 146).

Butler nos habla de una sociedad conformada no solo por dos grupos delimitados, sino diferenciando también entre sexo y género. Este modelo mixto, en realidad, fue introducido por Rubin en el año 1975, convirtiéndose en “una de las herramientas conceptuales más importantes en este proceso de desnaturalización utilizadas por el feminismo” (Córdoba García 35). Córdoba García continúa explicando que la base del argumento que se desarrolla a partir del concepto del sistema sexo/género se encuentra

en una dicotomía entre naturaleza y cultura, considerando al sexo como un elemento que forma parte de la primera pero que sólo adquiere relevancia social mediante su significación cultural, a la cual se denomina género. El género es por tanto la investidura de significados que en cada sociedad concreta asume el sexo biológico ... El sistema sexo/género es el proceso o mecanismo por el cual se transforma a machos y a hembras ... en hombres y mujeres sociales adaptados a la división de papeles que la sociedad establece entre ellos y que varía entre las diferentes sociedades en su contenido específico y en sus formas de relación (35).

Más allá de esta definición, veremos también que se trata de una sociedad⁴ basada en la diferencia, donde la oposición biológica de ambas agrupaciones determina, ya no solo la estructura de dicha ordenación, sino que además se establece como el modo de relación entre ambos.

¿Pero qué es realmente el género? En palabras de Bornstein, “there’s a real simple way to look at gender: once upon a time, someone drew a line in the sands of a culture and proclaimed with great self-importance, “On this side, you are a man; on the other side, you are a woman.” (25-26). Bornstein simplifica con esta reflexión el tema de la división de género, entendiendo que se trata del resultado de la acción de alguien que trazó una línea y determinó que en un lado se era mujer y en el otro, hombre.

⁴ Tanto Butler como Bornstein analizan principalmente la sociedad occidental, que se corresponde además con la sociedad en la que se insertan tanto las novelas como los personajes que analizaremos en el trabajo. Por ello, en este trabajo cuando hagamos uso de la palabra “sociedad” por motivos de foco del análisis estaremos refiriéndonos a la sociedad occidental.

Grosso modo, el género se define por autores como Butler como un constructo cultural compuesto por una serie de elementos que han sido atribuidos tradicionalmente por la sociedad a uno u otro sexo, conformando los géneros femenino y masculino. Butler defiende que el género, el segundo de los tres elementos imprescindibles de su teoría, “is not a noun, but neither is it a set of free-floating attributes, for we have seen that the substantive effect of gender is performatively produced and compelled by the regulatory practices of gender coherence ... gender proves to be performative –that is, constituting the identity it is purported to be” (*Gender Trouble* 34). Por lo tanto, el género es performativo en cuanto que constituye la identidad que pretende ser a través de una serie de prácticas regulares de la coherencia del género. Podríamos decir, siguiendo esta corriente, que en realidad el género estaría conformado por una serie de atributos y elementos relativos al comportamiento del individuo. Este género, siguiendo la norma social establecida, acabaría ligándose dentro del pensamiento colectivo a uno de los sexos: masculino con el hombre y femenino con la mujer. Esto significa que culturalmente en la sociedad existen una serie de patrones culturales que se corresponden con la actitud y el modo de comportamiento que se espera de cada uno de los cuerpos sexuados.

Butler plantea que, si bien el género se constituye por los significados culturales que el cuerpo sexuado asume, “the gender cannot be said to follow from a sex in any one way ... the sex/gender distinction suggests a radical discontinuity between sexed bodies and culturally constructed bodies” (*Gender Trouble* 9). Por lo tanto, la distinción sexo/género sugiere para Butler una discontinuidad entre los cuerpos sexuados y los cuerpos construidos culturalmente. Añade, además, que precisamente el género no es a la cultura lo que el sexo a la naturaleza, sino que el primero es también el discurso y significados culturales por los que el “sexo natural” se produce, y se establece como prediscursivo a la propia cultura, como una superficie políticamente neutral sobre la que la propia cultura actúa (*Gender Trouble* 10). Entendiendo el sexo (hombre, mujer) como el elemento previo a lo social, si atendemos a un ejemplo de la misma autora sobre la antropología estructuralista de Lévi-Strauss: “with the consequence that ‘sex’ is to nature or ‘the raw’ as gender is to culture or ‘the cooked’” (*Gender Trouble* 50). Es decir, el género entendido como elemento cultural, siendo este último el que precisamente le da la significación “natural” al sexo biológico como elemento innato y no construido.

Si contemplamos el sexo y el género (biología y cultura) como dos elementos independientes, “gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one” (Butler, *Gender Trouble* 9). La conversión del género

como artificio tiene como resultado que las categorías masculino/hombre y femenino/mujer puedan significar cualquiera de los cuerpos femeninos o masculinos. Pero, como veremos a continuación, la concepción o visión que rige la sociedad establece que los géneros han de tener una relación de continuidad con respecto a los sexos y, posteriormente, al deseo sexual.

Este deseo sexual, el último de los pilares terminológicos elementales de la teoría de Butler, ha de ser, desde un punto de vista tradicional, el resultado de la relación entre aquellos cuerpos sexuados opuestos, constituyendo un deseo heterosexual. Según la teórica, “the heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between ‘feminine’ and ‘masculine’, where these are understood as expressive attributes of ‘male’ and ‘female’” (*Gender Trouble* 24). Por lo tanto, la heterosexualización del deseo lo que provoca es que se perpetúe la oposición entre masculino y femenino como atributos del hombre y la mujer. La sociedad, observadora de las actitudes del individuo, es la que se dedica a *leer* esos cuerpos y sus relaciones, por lo que aquellos géneros inteligibles, es decir, cuyas identidades son fácilmente reconocibles por el Otro, que, a su vez, perpetúan el modelo impuesto,

are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire. In other words, the spectres of discontinuity and incoherence, themselves thinkable only in relation to existing norms of continuity and coherence, are constantly prohibited and produced by the very laws that seek to establish casual or expressible lines of connection among biological sex, culturally constituted genders, and the “expression” or “effect” of both in the manifestation of sexual desire through sexual practice. (Butler, *Gender Trouble* 23)

Butler observa cómo, en la sociedad, se presupone una continuidad entre sexo (entendido como el órgano sexual y el cuerpo), género, práctica sexual y deseo. Por lo tanto, lo normativo tenderá a considerar como fuera de la “normalidad” que rige lo social a aquellas sexualidades e identidades que difieran de esta imperante, aquellas prácticas en las que la continuidad y la coherencia que interrelacionan género, sexo y deseo se rompan (*Gender Trouble* 24). Si una persona nace con genitales correspondientes a, por ejemplo, una mujer, se le asigna el género femenino automáticamente, acorde al cual tendrá que actuar el resto de su vida. A la continuidad y coherencia sexo-mujer y género-femenino le seguirá el deseo heterosexual normativo, a través del cual se le supondrá una atracción e interacción sexual con el género y sexo contrario. Así, al solo contemplar dos géneros, normalmente dados por la asignación al nacer de uno de ellos a través de una decisión médica de base biológica, todo queda reducido a una realidad cruzada por una línea dibujada por alguien que “proclaimed ...

‘On this side, you are a man; on the other side, you are a woman’” (Bornstein 25-26). Por lo tanto, un individuo es un género partiendo de que uno no es el otro género, lo que hace que se perpetúe la idea de que el género quede limitado a un sistema binario (Butler, *Gender Trouble* 30), afirmación que limita la existencia de una alternativa a esas dos opciones, restringiendo las posibilidades de un individuo de encontrar un tercer o cuarto discurso de género que se adecúe mejor a su percepción de sí mismo y que le permita determinarse y representarse⁵.

Tal y como defiende Butler, “even if sexes appear to be unproblematically binary in their morphology and constitution (which will become a question), there is no reason to assume that genders ought also to remain as two. The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex or is otherwise restricted by it” (*Gender Trouble* 9). Por lo tanto, aunque se presuponga la existencia de solo dos sexos (salvo en los de intersexualidad, por ejemplo), esto no significa que los géneros hayan de presentarse únicamente de dos maneras.

Llegados a este punto debemos hacernos otra pregunta: ¿qué ocurre cuando el individuo se plantea esta asignación automática y trata de cuestionar la inmutabilidad de esos dos grupos cerrados? ¿Cómo *construye* ese género que supuestamente se desliga del sexo? ¿Cuál es su *identidad de género*? La identidad que creamos como seres humanos a partir de una serie de elementos culturales heredados (o aquellos que contradicen a la norma, como es el caso de las identidades de este trabajo) de una tradición anterior son aquellos que presentamos a ese Otro⁶ social que nos descodifica, lee e identifica, para así poderse relacionar con nosotros. En el caso concreto de la identidad de género, hay que tener en cuenta que sería erróneo pensar “the discussion of ‘identity’ ought to be proceed prior to a discussion of gender identity for the simple reason that ‘persons’ only become intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility” (Butler, *Gender Trouble* 22). Esta idea de que las personas pueden ser leídas únicamente tras presentar un género que sea reconocible

⁵ En cuanto al plano del sexo (no del género) señala Chase en *El eje del mal es heterosexual* (2005) que las consecuencias que tiene la concepción de un único sistema dividido en dos sexos diferenciados son terribles para aquellas personas que nacen con “una anatomía sexual que no puede ser fácilmente identificada como de varón o de mujer. Tales individuos son etiquetados por los discursos médicos (Migeon, Berkovitz, y Brown, 1994:573-715) como ‘intersexuales’ o ‘hermafroditas’” (87). Estas personas suelen identificarse en el plano de género dentro del sistema binario hombre-mujer (Richards et al. 95). En el plano del género hay una mayor fragmentación a la hora de utilizar un término para referirse a todas aquellas identidades de género que no se ajustan a la norma, pero “genderqueer” o “non-binary gender” (“género no binario”) suelen ser los usados para incluirlas a todas (Richards et al. 96).

⁶ Entendido no como el “Otro” butleriano representado por la mujer o el género femenino como opuesto al hombre o género masculino, sino entendiéndolo como el observador y lector del individuo.

según los estándares sociales, se sostiene sobre la ya comentada estructura social que parte de la clasificación de los cuerpos sexuados, por lo que no extraña se establezcan como la principal fuente de identificación, previa a cualquier otra. La necesidad reside, realmente, en tener una identidad *reconocible*, que además permita al individuo pasar a formar parte de un grupo conformado por personas con identidades similares a la propia (Bornstein 6).

Kate Bornstein habla de una serie de “phenomena of gender” (26) que forman parte del proceso de creación de identidad de género de un individuo. En estos procesos se encuentran las cuestiones de asignación, identidad, roles, expresión y atribución de género que, aunque muchas veces quedan reducidos a la visión binomial y heteronormativa de la sociedad, cierto es que abren una vía para la creación de un discurso de género alternativo. En su libro *Gender Outlaw: on Men, Women, and the Rest of Us* (2016), Bornstein sigue las teorías de Kessler y McKenna, que argumentan que antes de la identidad de género se produce la asignación de género, que ya hemos esbozado anteriormente, a través de la cual, “the culture says, ‘This is what you are’” (26). Este momento de imposición se da, en la mayoría de las culturas, en el momento del nacimiento, donde el médico, haciendo uso de la autoridad que se le atribuye, determina el género del recién nacido partiendo de sus genitales, juicio que se considera como verdadero e inmutable. Esta asignación se realiza verbalmente diciendo

“It has a penis, it’s a boy”. Or they say, “It doesn’t have a penis, it’s a girl”. It has nothing to do with vulvas or vaginas, let alone DNA, hormones, or dozens of other nuances of biological sex. It’s all penises or not penises: gender assignment is both phallogentric and genital. (Bornstein 26)

Butler, lejos de diferir con la idea donde la asignación de género se basa únicamente en la existencia o no de un pene, defiende que es cierto que la sociedad es falocéntrica, así como heterosexual. Esto se debe a que la diferencia que existe entre los géneros “is accomplished through the practices of heterosexual desire. The act of differentiating the two oppositional moments of the binary results in a consolidation of each term, the respective internal coherence of sex, gender, and desire” (Butler, *Gender Trouble* 31). Esta concepción de la identidad ligada al sexo, género y deseo sugiere a su vez que es ese deseo el que expresa el género y que es este último el que también reflejo del deseo (Butler, *Gender Trouble* 31).

Para la asignación de género, por lo tanto, se continúa con la tradición de las estructuras de poder que ordenan la sociedad a través del hombre biológico, del género masculino y de la heterosexualidad, donde el resto de identidades, géneros y sexualidades quedan subyugados. Por lo tanto, esta categorización biológica se establece como la base o el punto de inicio en la

trayectoria vital de una persona para construir una identidad de género a través de la cual se relacionará con el resto de la sociedad. Así, “the notion that gender is constructed suggests a certain determinism of gender meanings inscribed on anatomically differentiated bodies, where those bodies are understood as passive recipients of an inexorable cultural law” (Butler, *Gender Trouble* 11). Los cuerpos se convierten, a partir de esta idea del género como constructo, en recipientes vacíos sobre los que actuará la ley de la cultura.

Una vez esta base biológica del género ha sido impuesta, entra en juego la concepción de la *identidad de género*, que se da una vez la persona comienza a comprender los significados culturales relacionados con su sexo. Más allá de reducirse a la asignación biológica mencionada, responde a la pregunta “‘Who am I?’ Am I a man or a woman or what?” (Bornstein 28), y deriva en una segunda cuestión aún más profunda: “to which gender (class⁷) do I want to belong?” (Bornstein 26). De nuevo encontramos el problema del sistema binario de género, puesto que tanto la sociedad como la norma (y por tanto, a menudo, la ley) solo presenta al individuo dos grupos perfectamente diferenciados, con los atributos y características igualmente delimitados. Pero lo que no se ha tenido en cuenta tradicionalmente es que el género puede ser fluido, puede tener los atributos masculinos y femeninos entremezclados en un mismo cuerpo, creando un amplio abanico de posibilidades que van más allá de esas dos “clases”.

Una vez la identidad de género, el *ser* un género, toma relevancia como sujeto de análisis, también lo hace la importancia de *pertenencia* a un grupo: “being and belonging are closely related concepts when it comes to gender” (29). El pertenecer a una comunidad cuyos integrantes comparten partes importantes de la identidad, donde hay una serie de reglas o de leyes que protegen a sus individuos similares, significa para el sujeto seguridad y alejamiento del aislamiento, así como un espacio de libertad donde puede *ser*. Por ello el tratar de construir una identidad que sea reconocible socialmente por el Otro, junto con la búsqueda de una comunidad a la que pertenecer “are driving forces in our culture, and nowhere is this more evident than in the areas of gender and sexuality” (Bornstein 6). Las fuerzas de la cultura, por lo tanto, ejercerán su poder sobre las áreas de género y sexualidad.

Anexionados a la identidad se encuentran los roles de género, que responderían a la cuestión de cómo se ha de comportar un sujeto para que se le clasifique como uno u otro género

⁷ Siguiendo la línea de pensamiento de K. Bornstein, que defiende que “*Gender means class*. By calling gender a system of classification, we can dismantle the system and examine its components” (26). Esta “clase” de la que habla Bornstein no tiene que ver con la clase social, aunque sí hace referencia al poder que hay presente en ella.

(Bornstein 30-31). Como elementos que componen estos roles podemos incluir “appearance, sexual orientation, and methods of communication ... Jobs, economic roles, chores, hobbies; in other words, positions and actions specific to a given gender given by culture” (Bornstein 31). Así, al género femenino y al género masculino se les atribuirán una serie de comportamientos y acciones que se han heredado de la tradición cultural, tales como el cuidado de la casa y los trabajos de mecánica, respectivamente. El problema surge cuando esas barreras entre lo femenino y lo masculino quedan abiertas, dejando que las fronteras entre los géneros se diluyan y los sujetos comiencen a tener identidades cada vez menos diferenciadas entre sí.

El proceso de creación de la identidad de género que presenta Kate Bornstein concluye con los conceptos de expresión de género y atribución de género. Ambos están relacionados entre sí; el primero se refiere no solo a la manera en que un sujeto se presenta ante la sociedad, sino además la a expresión de cómo quiere que se le perciba. A diferencia de la atribución, a través de la cual un agente externo impone un género al sujeto, la expresión de la identidad a la hora de construir un género depende únicamente del sujeto. Aun así, como veremos a continuación, de la mirada e interpretación del otro dependerá el éxito de esta acción.

La atribución de género se produce, al contrario que la etapa anterior, desde la mirada de ese Otro: “then there’s gender attribution, whereby we look at somebody and say, ‘That’s a man,’ or ‘That’s a woman’. This is important because the way we perceive another’s gender affects the way we relate to that person” (Bornstein 31). Por lo tanto, el peso de la atribución reside, al contrario que la expresión, en ese Otro sujeto que lee. Dicha atribución es de gran importancia, puesto que afectará en la medida en que un sujeto-lector se relaciona con un sujeto-leído. Esta es una de las ideas en las que cimentamos parte del análisis del trabajo puesto que, cuando los géneros de los personajes no pueden ser leídos a partir de esquemas tradicionales, estos serán rechazados por ese Otro. El resultado de la atribución y de la relación entre los sujetos será, por tanto, la marginación de aquel cuya identidad no encaje en los parámetros normativos establecidos en la sociedad.

Esta afirmación sirve para reforzar la idea de que el género es, en primera instancia, la forma primigenia de ordenación y atribución a partir de la cual se establecen las relaciones entre los individuos del mismo macrogrupo social. El cuerpo, nuevamente, cobrará fuerza como “fuente de verdad”, junto a otra serie de elementos a través los que el sujeto se relaciona con el medio social, y que servirán como “pistas” a la hora de determinar el género desde la otredad de la visión tradicional. En la cultura occidental, “gender attribution, like gender assignment, is

phallogentric. That is, one is male until perceived otherwise ... one is assumed male until proven otherwise” (Bornstein 31). Así, la mirada que se dirige al sujeto que es analizado y definido parece estar contaminada por la presencia masculina, que continúa ejerciendo su poder sobre el resto de elementos culturales y sujetos sociales, señalando y designando las identidades y orientaciones del resto de los individuos.

Sobre dichas “pistas⁸” y cómo se articulan dentro del discurso identitario, Bornstein escribe: “gender attribution depends on cues given by the attribute and cues perceived by the attributer. The categories of cues as I have looked at them apply to a man/woman binary gender system, although they could be relevant to a more fluidly gendered system” (32). Es, por tanto, un discurso que acaba convirtiéndose en un diálogo entre el individuo y la sociedad, que puede ser normativo (siguiendo las leyes culturales, que sea uno femenino o masculino) o que, en cambio, sea de una mayor complejidad y, con ello, pueda llevar a confusión por parte del lector (que puede ser el caso de todas las identidades que se establecen más allá de las fronteras normativas). Siguiendo esta línea de pensamiento, que nos será útil a la hora de poder estudiar y elaborar las identidades de género de los personajes que analizaremos, Bornstein, haciendo uso de lo postulado en la obra *Femininity* (1984) de Susan Brownmiller, donde habla del impacto social de los factores físicos de las pistas de género (32), distingue entre señas físicas, actitudinales, textuales, míticas, capacidades comunicativas, orientación sexual y el sexo biológico del individuo.

En primer lugar, tenemos las pistas relativas a la actitud, que se refieren a los modales, el decoro, el protocolo y al comportamiento que, como ocurre también con las relativas al físico, varían dependiendo de la época y de la cultura en la que se englobe el sujeto (Bornstein 32)⁹. En segundo lugar, Kate Bornstein hace referencia a las pistas textuales relativas a las historias, documentos, nombres, asociaciones y relaciones (tanto falsas como verdaderas) que contribuyen a la atribución del género deseado (34). Las señas míticas incluyen “cultural and

⁸ “Cues”, según lo recogido por Bornstein. El hecho de que lo hayamos traducido como “pista” es debido a que en este trabajo partimos de una serie de pequeñas porciones de información que vamos uniendo poco a poco, tratando de “adivinar” o vislumbrar, a partir de la red informativa que crean, una identidad.

⁹ Parte de las ideas recogidas en este trabajo han sido tratadas previamente en mi Trabajo de Fin de Grado titulado “*El lugar sin límites: identidad(es) de la Manuela*”, dirigido por la profesora Isabel Castells, defendido en la Universidad de La Laguna en el mes de julio de 2016. Este trabajo sirvió como una primera aproximación a estas ideas que desarrollamos en este Trabajo de Fin de Máster con mayor profundidad.

sub-cultural myths which support membership in a given gender. This culture's myths include archetypes like: weaker sex, dumb blonde, strong silent type, and better half” (35).

Bornstein considera también dentro de este listado de elementos que toman parte en el proceso la orientación sexual, que “highlights, in the dominant culture, the heterosexual imperative (or in the lesbian and gay culture, the homosexual imperative)” (36). Tanto la sexualidad como el género, prosigue, son fenómenos que pasan desapercibidos y que dependen del clasificador que use el sujeto observador para la diferenciación de género, resultando en que el género y el acto sexual “may or may not be seen as dependent on each other” (36). Butler analiza todos aquellos géneros que escapan de la norma, y cómo la sexualidad y el género, aunque pueden coexistir en un mismo plano, no tienen por qué estar directamente relacionados o depender el uno del otro:

... the performance of gender subversion can indicate nothing about sexuality or sexual practice. Gender can be rendered ambiguous without disturbing or reorienting normative sexuality at all. Sometimes gender ambiguity can operate precisely to contain or deflect non-normative sexual practice and thereby work to keep normative sexuality intact ... no correlation can be drawn, for instance, between drag or transgender and sexual practice, and the distribution of hetero-, bi-, and homo- indications cannot be predictably mapped onto the travels of gender bending or changing. (*Gender Trouble* xv)

Es decir, el hecho de que el género se establezca como no normativo no quiere decir que este vaya influir de alguna manera en la sexualidad normativa. Coincidimos con la idea butleriana de que el género y la sexualidad deberían ser considerados como dos elementos diferenciados el uno del otro, y que no necesariamente influyen el uno en el otro a la hora de que el individuo se identifique a sí mismo. Hay que tener en cuenta que cuando Bornstein escribe sobre este tema, en realidad lo hace poniéndose desde el punto de vista del que atribuye, que se basa únicamente en las pistas anteriormente dadas, en la que si, por ejemplo, ve una pareja donde uno de los dos integrantes lleva ropas femeninas y cuya actitud y gestos se corresponden con el género femenino, mientras que su acompañante se comporta y viste como el género masculino, dará por hecho que se trata de una pareja heterosexual (36). Por lo tanto, aunque realmente uno de ellos, siguiendo con el ejemplo, sea un “male heterosexual transvestite who wants to pass as female” (Bornstein 36), cuyo género esté definido, “in glancing at the ‘woman’ of the two, an inner dialogue might go, ‘It’s wearing a dress, and it’s hanging on the arm of a man, so it must be a woman’” (Bornstein 36).

Bornstein considera el género biológico como otra de las pistas para la identificación de género, y que en este caso forma parte de la base de la construcción de la identidad. En este caso, las fuerzas que intervienen no son un Otro individual, sino estamentos de poder tales como el estado o la ciencia, y que, por tanto, contribuyen a que se prosiga con la concepción de que esta es “the most universally respected gender cue ... Bio gender (or sex) classifies a person through any combination of body type, chromosomes, hormones, genitals, reproductive organs or some other corporal or chemical essence” (Bornstein 37). Nuevamente vemos cómo “el cuerpo es la fuente de la verdad; un productor de significados cerrados que no se altera y cuyas manifestaciones son la ley” (Clúa Ginés 103), lo que reafirma la idea del cuerpo como elemento principal a la hora de determinar una identidad de género.

Tras esta lectura de la identidad de género podríamos concluir que esta es, a modo de resumen, el resultado de la repetición regular de una serie de atributos, gestos y prácticas durante gran parte de la trayectoria vital de un individuo, que es lo que Butler denomina como “performatividad”:

Hence, within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative— that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed ... There is no gender identity behind the expression of gender; that identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results. (*Gender Trouble* 24-25)

Dicha performatividad en la que se incluyen las expresiones de género que a su vez lo construyen, se alza no como un acto único, sino como “a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration” (*Gender Trouble* xv). Así, nos remitimos a la teoría de Butler, tan importante para la articulación de la teoría queer que luego desarrollaremos, para explicar cómo todos los géneros no binarios, trans¹⁰, etc. se construyen de manera performativa, y, por lo tanto, a través de unas prácticas coherentes, regulares y continuas, aunque estas, en conjunto, no se ajusten al molde normativo de la sociedad en la que se incluyen. Por lo tanto, son consistentes

¹⁰ El término “trans”, abreviatura de la palabra “transgénero”, se ha utilizado tanto en textos teóricos y como dentro de la comunidad LGBT como una etiqueta que dota una mayor inclusividad. Como explicaremos más adelante, incluso se ha comenzado a utilizar en los últimos años el término “trans*” en lengua inglesa como etiqueta identitaria para este grupo del colectivo LGBT como una palabra cuyo asterisco permite una mayor flexibilidad a la hora de definir la identidad de género de la persona que lo utilice.

en cuanto a las estrategias de construcción de género, aunque no lo sean con respecto a los moldes y continuidades sexuales y de género que regulan la norma heterosexual binaria:

the “coherence” and “continuity” of “the person” are not logical or analytic features of personhood, but, rather, socially instituted and maintained norms of the intelligibility. Inasmuch as “identity” is assumed through the stabilizing concepts of sex, gender, and sexuality, the very notion of “the person” is called into question by the social emergence of those “incoherent” or “discontinuous” gendered being who appear to be persons but who fail to conform the gendered norms of cultural intelligibility by which persons are defined. (Butler, *Gender Trouble* 23)

Ahora que ya hemos observado los distintos procesos que forman parte de la construcción de la identidad de género, tenemos que pensar en todas esas identidades que se construyen *más allá* de la norma, fuera de las leyes culturales. Este estado de ser un *outlaw*, un proscrito (como los denomina Bornstein en su obra), de no poder ser leído por la sociedad, hace que esta última se crea en el derecho “to grope, assault, rape, and kill others who are seen as sex/gender ‘ambiguous’” (Wayne 89). Además, “sexual harassment is the paradigmatic allegory for the production of gender. Not all discrimination can be understood as harassment. The act of harassment may be on in which a person is ‘made’ into a certain gender as well” (Butler, *Gender Trouble* xiii). Así, la expresión de una identidad sexual que no se corresponda con el cuerpo que es percibido, es considerado como un acto criminal (Wayne 89). Además, estos individuos son vistos en ocasiones como “peligrosos” por ciertos sectores más radicales de la lucha feminista, ya que vemos que, para algunas tendencias del movimiento, el hecho de añadir una nueva concepción de género a la ecuación para la lucha se convierte en un problema. Es interesante observar cómo, aunque a las personas transgénero o de identidades no normativas se les presupone criminales por la construcción cultural de su género, la violencia es ejercida sobre ellos, siendo el verdadero criminal el que se establece como el héroe regulador de las estructuras sociales relativas al género. Estos actos violentos, junto con las violaciones y ataques sexuales, conforman uno de los puntos en los que se basa este trabajo, ya que se han convertido en marcas de identidad para todos aquellos que viven más allá de las barreras de la norma.

La comunidad LGBT ha quedado muy marcada por las etiquetas, lo que se debe a la normativa y costumbres de organización vigentes en la sociedad en general, que parece estar compuesta por pequeños estamentos y cajones identitarios que se apilan y ordenan según semejanzas y definiciones. Creemos que estas etiquetas, junto con el lenguaje utilizado y el discurso, son elementos fundamentales para la (auto)identificación y definición.

Debido a la gran diversidad de identidades que se encuentran dentro de los (no)límites de este grupo queer, es complicado encontrar una única palabra que las represente a todas. A pesar de esta ardua tarea, el término inglés “queer” adquiere una gran relevancia dentro de la comunidad, como veremos a continuación, dada su indeterminación característica.

2.2. Queer: orígenes, desarrollo y actualidad

Si hacemos una pequeña incursión etimológica en la significación del término “queer”, esta nos lleva hasta el siglo XVI, en el que se cree, según la versión online inglesa del *Oxford English Dictionary*, que se encuentra el origen de la palabra. Según Preciado, dos siglos más tarde, “queer” era usada en la lengua inglesa “para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social” (“Historia de una palabra: queer” 14). Esta afirmación no dista de lo recogido por Sullivan en *A Critical Introduction to Queer Theory* (2007), ya que la palabra, durante su desarrollo histórico, ha sido usada “in a number of different ways: to signify something strange ...; to refer to negative characteristics (such as madness or worthless) that one associates with others and not with the self ... to denote one’s difference, one’s ‘strangeness’, positively” (v).

Según Preciado ya en los 70 se había dado una reasignación en el sentido del significado del término en las revueltas homosexuales. Continúa en “Historia de una palabra: queer”, mencionando cómo en la década de los 80, varias “microagrupaciones” se apropiaron del término, dándole un nuevo significado y usándolo como marca de “acción política y de resistencia a la normalización” (16), transformándolo en “un programa de crítica social y de intervención cultural” (16). Por lo tanto, no es hasta finales del siglo XX cuando se comienza a usar la palabra con un trasfondo identitario *propio*, convirtiéndola en un reflejo de lo que significó la lucha homosexual cuya fuerza aumentaba durante esa época. Se cambia, por tanto, “el sujeto de la enunciación: ya no era el señorito hetero el que llamaba al otro ‘maricón’; ahora el marica, la bollera y el trans se autodenominaban ‘queer’ anunciando una ruptura intencional con la norma” (Preciado, “Historia de una palabra: queer” 16).

Dentro de la crítica relativa al movimiento, como coinciden la gran mayoría de los autores, muchas veces el término “queer” ha sido utilizado como sinónimo del de “homosexualidad” (Sullivan V; Jagose 97), pero realmente este no es “the latest example in a series of words that describe and constitute same-sex desire transhistorically but rather a consequence of the constructionist problematising of any allegedly universal term” (Jagose 74). El problema se encuentra, por tanto, en el hecho de que este se considere un término universal. También, según recoge Jagose, los libros y manuales de temática queer se establecían como una forma de evidenciar las diferencias generacionales de gays y lesbianas, que residían en la faceta estilística más que en la histórica (98).

Pero, realmente, el término “queer” extiende sus fronteras de significación mucho más allá de la homosexualidad.

Broadly speaking, queer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability –which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect – queer focuses on mismatches between sex, gender and desire. (Jagose 3)

Es decir, el término se ocupa de hacer referencia a todas aquellas sexualidades e identidades que escapan de la norma establecida en la sociedad, cuestionando términos que tradicionalmente han sido aceptados como universales y únicos, como son los de “mujer” y “hombre”, o incluso probando que no existe una sexualidad natural como tal (Jagose 3). Por lo tanto, esa primera significación positiva que adquirió el término ligada al movimiento homosexual ya no es exclusiva de dicho grupo social, sino que se extiende a otras categorías o etiquetas sexuales y de género.

La teoría que se ocupa del estudio de las sexualidades e identidades transgresoras que se encuentran bajo el manto del término se desarrolla a partir del activismo queer surgido de los disturbios de Stonewall, ocurridos en el transcurso de la noche del 27 al 28 de junio de 1969 en la ciudad de Nueva York. Concretamente sucedieron tras una redada policial en un bar homosexual llamado, precisamente, Stonewall Inn, hechos que recogen Armstrong y Crage (2006). Esta práctica policial era bastante habitual en aquella época, donde eran numerosas las redadas en bares de este tipo, donde muchos de los clientes terminaban pasando la noche en las dependencias policiales. Pero, en este caso, la noche no se desarrolló como se esperaba: tanto dueños como clientes del establecimiento se rebelaron contra los agentes, lo que dio inicio a una contienda de la que el cuerpo policial salió como perdedor. Estos disturbios son vistos como la “spark of the gay liberation movement and a turning point in the history of gay life in the United States ... and they are commemorated in gay pride parades around the world”¹¹ (Armstrong y Crage 724).

Como recoge Mérida Jiménez, el nacimiento de los llamados “Queer Studies” (estudios queer) se da “al calor del proceso de revisión teórica y metodológica que las investigaciones sobre la sexualidad han gozado desde la década de los setenta” (69). A pesar de este importante

¹¹ La primera marcha del Pride Parade, de hecho, se realizó en la ciudad de Nueva York el 28 de junio de 1970 para conmemorar el primer aniversario del inicio de la revolución por la lucha de los derechos de los homosexuales. Hoy en día estas celebraciones se extienden por todo el mes de junio y se realizan en un gran número de ciudades del mundo, lo que ha logrado que se visibilice a la comunidad dentro de la sociedad.

paso hacia la defensa y el establecimiento de los derechos de los homosexuales, no fue hasta la década de los 80 de ese mismo siglo cuando la lucha activista se introdujo en el ámbito académico en Estados Unidos, logrando un estatus de prestigio con el que no contaba hasta el momento. John Boswell, estudioso de la Universidad de Yale en el campo de las relaciones entre la homosexualidad y el cristianismo, se alza como una de las figuras presentes en los primeros momentos de la teorización del movimiento. Boswell fue autor del controvertido manual *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* (1980), que causó revuelo entre la crítica teológica por su contenido en el que estudiaba las relaciones entre la iglesia cristiana y sus integrantes homosexuales. Además, fue el encargado de conformar una genealogía histórica de la homosexualidad, así como realizar una serie de discursos en los que trata de responder a la cuestión de si un sujeto homosexual se hace o se nace.

Michel Foucault es otro de los nombres que salen a relucir cuando se habla de la teoría queer, autor de textos como la serie de *Historia de la sexualidad*, compuesta por tres volúmenes publicados desde 1976 a 1984 o *La arqueología del saber* (1969). Para este filósofo francés, la sexualidad como “régimen normativo que se establece en las sociedades occidentales con la modernidad es el punto de partida de los análisis construccionistas de la homosexualidad y después de la teoría queer” (Córdoba García 46). Foucault pasará a ser uno de los nombres más relevantes a la hora de hablar de los textos de los que ha bebido la teoría queer, gracias a sus estudios sobre la sexualidad, el poder y su interés por “los procesos de fabricación de los anormales y los perversos, la capacidad de producir cuerpos y sujetos que tienen instituciones como la clínica, la prisión o las disciplinas científicas” (Sáez 72). Pero, a pesar de haberse erigido como una de las figuras de mayor influencia, de la que beben autores como Butler, según recoge Sáez en *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (2005), Foucault mantuvo cierta distancia con respecto a estas comunidades y prácticas en la lucha por la liberación gay en Francia, debido a la desconfianza que sentía hacia las políticas identitarias, ya que las consideraba como “una tendencia a la ‘guetización’” (Sáez 75). Pero, aun así, las teorías queer han sacado de sus textos sobre el poder una serie de enseñanzas que les han permitido fundamentar la parte más política de su discurso:

Si algo han aprendido de Foucault las políticas queer es que el poder no es solamente algo negativo, que niega, suprime o limita, sino que es algo productivo: produce posibilidades de acción, de elección y de resistencia. Y siempre hay algo que escapa a las relaciones de poder, siempre hay fisuras, lugares inesperados, líneas de fuga, nuevos territorios, espacios raros. Por ello, y dado que no hay un “afuera del poder”, las políticas queer no se basan en un discurso de liberación, sino de resistencia. (Sáez 76)

El activismo queer del que hablábamos, sobre el que se basa este desarrollo académico a partir de los 80, surge como respuesta al creciente aburguesamiento de la comunidad homosexual, que muchos consideraban que se había situado en una postura de asimilación que se contraponía al sentimiento de lucha del movimiento inicial. A la lucha contra ese aburguesamiento se une la lucha contra el sida, que golpeó la comunidad gay en la década de los 90, convirtiéndose en una marca de identidad de la comunidad. La lucha no solo se estableció contra la propia enfermedad, sino contra la pasividad de la administración política a la hora de invertir en la búsqueda de una solución médica. Es en esta época cuando ocurre un rápido desarrollo y consolidación de los estudios gays y lésbicos, que coincide de manera paralela con el incremento del uso del término “queer” (Jagose 2).

Los teóricos postestructuralistas de la identidad comenzaron a tomar conciencia de las limitaciones que presentaban las “identity categories in terms of political representation, enabled queer to emerge as a new form of personal identification and political organisation” (Jagose 78). Así, como ocurrió con el término sobre el que se funda el movimiento académico, de estos estadios iniciales en los que el estudio se centraba únicamente en la comunidad homosexual se pasó a incluir dentro de sus sujetos de estudio aquellos pertenecientes al mundo trans¹². Este último término como se plantea a continuación, abarca desde el travestismo hasta la transexualidad, pasando por las *drag queens* y demás “desviaciones” del género “normativo”.

“Trans-” es un prefijo que se refiere a todos aquellos géneros que *traspasan* los límites convencionales, partiendo de la idea de la identidad de las personas transgénero “not only ... [meaning] across, but ... [also] beyond”, donde “... transgender doesn’t have to imply crossing an imaginary line... It could mean going completely beyond the gender binary” (Diamond y Blazes 181). Por lo tanto, la palabra “transgénero”, que hasta entonces se había conceptualizado como el cruce de una línea imaginaria, adquirirá la significación del ir más allá del sistema de género binario hacia otras posibilidades de identificación.

Si hacemos una incursión en la historia del término, este, según recoge Stryker,

seems to have been coined in the 1980s, took on its current meaning in 1992 after appearing in the title of a small but influential pamphlet by Leslie Feinberg, *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come*. First usage of the term “transgender” is generally attributed to Virginia Prince, a

¹² En la mayor parte de este trabajo haremos uso del término “trans” en lugar de “transgénero” puesto que hemos observado a partir de la lectura de varios artículos y manuales de la bibliografía que este parece ser un término mucho más inclusivo, sin tantas delimitaciones. Esto se observa en el uso del sufijo “trans-“ en palabras como “translesbiana”, “transgénero” o “transexual”, entre otros.

Southern California advocate to freedom of gender expression. Prince used the term to refer to individuals like herself whose personal identities she considered to fall somewhere on a spectrum between “transvestite” (a term coined in 1910 by Dr. Magnus Hirschfeld) and “transsexual” (a term popularized in the 1950s by Dr. Harry Benjamin). If a *transvestite* was somebody who episodically changed into the clothes of the so-called “other sex”, and a *transsexual* was somebody who permanently changed genitals in order to claim membership in a gender other than the one assigned at birth, then *transgender* was somebody who permanently changed social gender through the public presentation of self, without recourse to genital transformation” (4)

Bornstein recoge cómo, originalmente, la palabra usada era “transgendered”, donde el sufijo inglés “-ed” significaba que lo transgénero era algo que “had been done to us” (xv). En español, aunque no existe un término equivalente, podríamos ver ese aspecto de la palabra si, traduciendo “transgendered” como “transgenerado”, lo pusiéramos frente a “transgénero”; entonces entenderíamos el cambio en el sentido de la palabra y el efecto que tiene sobre el que la utiliza y al que se le asigna. La palabra “transgénero” comenzó a utilizarse, entonces, como lo fue “queer” en su momento: un término-paraguas que abarcaba todas aquellas identidades que jugaban con los límites del género (Bornstein xv).

La definición de “transgénero” se diferencia tradicionalmente de la de “transexual” en que la segunda significa que el sujeto desea una reasignación sexual, donde se modifiquen sus genitales, así como aquellos atributos físicos secundarios (la existencia o no de pecho, de barba, etc.) para que se adapten a su género. Vemos cómo en estos casos el cuerpo (lo biológico) queda supeditado al género (lo cultural), invirtiéndose el orden y los elementos de poder que han marcado el inicio del proceso de identificación del sujeto. El cambio, por norma general, se realiza de un sexo o género a otro, a su contrario. Es decir, se pasa de hombre a mujer (*Male to Female; MtF*) o de mujer a hombre (*Female to Male; FtM*), o de femenino a masculino, por lo que se continúa con la teoría de que “there are men and women and no in-between ground: the agreed-upon gender system” (Bornstein 79). Hay teóricos, como Kate Bornstein, que únicamente utilizan la palabra “transgénero”, pero añadiéndole una serie de términos que además suponen una jerarquía de respetabilidad:

Postoperative: Men and women who’ve had genital surgery and/or top surgery look down on:

Preoperative: Men and women who’ve not yet had their genital and/or top surgery, but they are planning on it. They in turn look down on:

Nonoperative: Men and women living in a gender identity opposite to their birth-assigned genders, but who have little or no intention of having genital and/or top surgery. (Bornstein 85-86)

Vemos la gran importancia que adquiere la operación quirúrgica a la hora de comprender la estructura por la que se ordenan la clasificación de la persona transgénero para Bornstein. Así, en orden descendente, se considera aquellos que ya se han sometido a la operación de cambio de sexo por encima de los que, aunque aún no están operados, tienen intención de hacerlo, dejando en último lugar a aquellos individuos que, aunque su género difiere de su sexo, no tienen intención de modificar sus cuerpos.

¿Qué ocurre, entonces, con aquellos géneros que no se adaptan a este binarismo hombre-mujer? Por un lado, podríamos utilizar el término de “non-binary trans people” (persona transgénero no binaria), como sugiere Bornstein (86), o “queer-identified trans people” (persona que se identifica como queer), etiqueta que, como veremos a continuación, desafía con la palabra “queer” todo tipo de jerarquía y norma (Bornstein 86). Pero quizás, si se considera el significado del prefijo “trans-”, la etiqueta que mejor se adapta es trans*. Scott Turner Schofield nos habla de este término que aparece seguido de un asterisco como una nueva etiqueta surgida en los últimos años, donde “you see a word with an asterisk and you look for the footnote ... this means I can write my own definition of what my journey has been” (00:05:30). Ese asterisco funcionaría como una nota a pie de página en la que el individuo podría desarrollar su identidad de forma más específica. Esto permitiría al sujeto, a la hora de identificarse, no tener que amoldar su identidad a la rigidez de las categorías perfectamente delimitadas como las recogidas por Bornstein, como son “nonbinary trans people” o “queer-identified trans people” (86), sino partir de una etiqueta más general que cree una comunidad más amplia y heterogénea, permitiendo que cada uno de los individuos que la integran puedan definirse a través de su experiencia y no únicamente a través de su cuerpo y la relación de este con otros. Observaremos más adelante, en el análisis detallado de los personajes de *El lugar sin límites* (Donoso, 1966) y *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 1993), que estos en realidad pertenecen todos a la comunidad trans, a pesar de la etiqueta de travesti que se ha ligado a, en concreto, la Manuela, protagonista de la novela de Donoso.

A través de la existencia y minuciosidad a la hora de acotar todas estas etiquetas, nos damos cuenta de la importancia que tiene el discurso a la hora de crear y presentar una identidad ante la atenta mirada del Otro. Por lo tanto, no solo es importante el discurso propio, sino el discurso del opuesto a través del cual se refleja una realidad del yo:

the “I” only comes into being through being called, named, interpellated ... and this discursive constitution takes place prior to the “I”; it is the transitive invocation of the “I.” Indeed, I can only say

“I” to the extent that I have first been addressed, and that address has mobilized my place in speech; paradoxically, the discursive condition of social recognition *precedes and conditions* the formation of the subject: recognition is not conferred on a subject, but forms that subject. (Butler, *Bodies that Matter* 227)

Por lo tanto, ese sujeto “I” (“yo”), solo puede existir si ha sido previamente llamado y nombrado por el otro; por lo tanto, hasta que ese “yo” no sea reconocido socialmente, no podrá introducirse en su propio discurso. El “yo” que es sujeto del discurso realmente es definido por el otro y, en este caso concreto, al hablar de género, esta definición del discurso se realiza mediante esa primera etapa de la identificación externa que es la atribución. Siguiendo esta línea de pensamiento, la persona transgénero podrá comenzar a construir su propio discurso identitario únicamente si ha sido previamente definida por el Otro social. Esta definición podrá ejercer una influencia positiva o negativa sobre la futura construcción de la identidad de género de ese individuo que ha sido nombrado por un agente externo a su mundo interior de significación. Este discurso de género “is also the discursive/cultural means by which ‘sexed nature’ or ‘natural sex’ is produced and established as ‘prediscursive’, prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts” (Butler, *Gender Trouble* 10). Por lo tanto, a través de la articulación del discurso a partir de la concepción del Otro el cuerpo se establece como elemento prediscursivo al constructo cultural del género. Así, esa “naturaleza sexuada” en que se convierte el cuerpo pasará a conceptualizarse como una superficie neutral sobre la que actúa la cultura.

Como hemos visto, el uso de los términos de manera negativa, las reasignaciones de significaciones y la apropiación de un término por parte de un grupo minoritario también son elementos de creación y (re)creación de un discurso identitario. Dentro de este, además, también se encuentran los pronombres, partículas lingüísticas de gran carga significativa a la hora de hacer referencia a alguno de los sujetos del discurso, y que aportan una serie de informaciones con respecto a su género. Estos son elementos que representan un problema dentro los discursos identitarios de los géneros no normativos que se encuentran en la sociedad. Uno de los aspectos más relevantes de los pronombres a la hora de establecer el discurso trans es que “if transgender people cannot speak they are nonetheless spoken to and about, and here pronouns not only fail to signify but can lead to violence against the subject who is estranged within the binary sex/gender system” (Wayne 87). Por lo tanto, si una persona transgénero no puede hablar sobre sí misma ya que no tiene acceso a las partículas pronominales correctas, tampoco lo harán otros, lo que podría suponer una situación violenta para el individuo.

El problema que tiene ese Otro a la hora de encontrar una forma lingüística adecuada para hacer referencia a una persona trans de género binario plantea también dificultades a la hora de hacer referencia a aquellos géneros que no se encuentran dentro del espectro normativo. Las personas intersexuales o transgénero no binarias quedan entonces relegadas al purgatorio de la no-significación (Wayne 87). En inglés (de donde surge la mayor producción de teoría queer) esto plantea un problema, aunque menor si lo comparamos con el español, debido a la forma en la que están configuradas las lenguas. Además, se han hecho varios intentos de llegar a cierto consenso para referirse a dichas identidades a través de la adición de nuevas partículas a los pronombres aceptados tradicionalmente, a la reformulación de significaciones y a la creación de nuevas partículas pronominales personales.

Una de las primeras propuestas que se realizaron en lengua inglesa para subsanar ese espacio de indeterminación de las referencias pronominales del sujeto fue utilizar la tercera forma del plural “us” (“nosotros”) y “them” (“ellos”) (Wayne 88). Estas formas, poco exitosas, presentaban el problema de que invocaban a un “‘us’ versus ‘them’ opposition wherein the selective ‘us’ signifies a sex/gender norm that the excluded ‘them’ cannot achieve” (Wayne 88). Otros han propuesto, para evitar el lenguaje sexista, que se utilicen en los textos “he or she” (“él o ella”) o que se alterne entre uno y otro, pero nuevamente esto supondría la continuación de la creencia de que la meta última es la representación equitativa dentro de un sistema de representación de sexos binarios (Wayne 88).

Wayne hace mención a una tercera opción para referirse a estos sujetos: una composición que reúne los términos “she” (“ella”) y “he” (“él”) a través de una barra, quedando como resultado “she/he” o “s/he” (88). Estos pronombres, como ocurre con el caso anterior del uso de “he or she” (“ella o él”), no representarían fielmente aquella realidad identitaria a la que hacen referencia, puesto que continúan

the signification of sex dichotomy by keeping both pronouns while designating the transgender or intersexed subject with an unspeakable label – that, a label that is literally impossible to enunciate ... The ambiguity that arises out of the split term (s/he) does not signify autonomy, but is dependent upon and subordinate to the more legitimate sex-defined terms that give it meaning. (Wayne 88)

Es decir, aunque todos estos ejemplos anteriores de modificar o añadir un nuevo campo de significación dentro del sistema pronominal tratan de solucionar el problema de la representación en el discurso de las personas trans que no se adhieren al sistema binario, el

mantenimiento de las partículas “ella/él” dentro de las soluciones lingüísticas mantiene la presencia de los géneros normativos que la persona trasciende.

En los últimos años ha surgido en inglés otra forma pronominal que parece adaptarse mejor a la hora de identificar mediante estas partículas lingüísticas al sujeto trans dentro del discurso, donde aparecen las siguientes partículas lingüísticas: “sie”, “hir”, “hirs” y “hirsself”. Estos serían los pronombres que utilizaríamos para referirnos al personaje protagonista de *Stone Butch Blues* de Leslie Feinberg (1993), puesto que no tienen traducción al español. Hemos encontrado una serie de dificultades a la hora de referirnos a este personaje puesto que, como veremos durante el análisis, su identidad muta y fluctúa entre varios discursos identitarios, lo que provoca que, en español, una lengua tan marcada por el género de las palabras en comparación al sistema inglés sea más complicado poder construir lingüísticamente ese género. Donde no existe una problemática en el español es en el uso de los pronombres “yo”, “tú”, “usted” y “ustedes” por personas trans, pero sí que existe un desajuste a la hora de referirse a la tercera persona del singular y a la primera, la segunda y la tercera del plural. Mientras que en inglés “we” y “us” no presentan ningún problema a la hora de concordar el género del pronombre y el de la persona a la que se refiere, en español estos sí que contienen una información con respecto al género del referente. Y es que, aunque se pueda utilizar el masculino genérico en español, este está conceptualizado para integrar a los dos sexos/géneros, pero no a un tercer género que no se integre en ninguno de los dos grupos, por lo que surge una indeterminación que impide que estas personas se vean reflejadas en el discurso.

Por lo tanto, vemos la importancia capital que tiene el ser nombrado para poder nombrarse dentro del discurso de género. Es interesante observar cómo el poder que contempla el Otro que nombra y delimita las identidades a partir de una percepción que podríamos denominar como superficial (puesto que no tiene acceso al mundo interior del individuo al que *lee*) es tal que es capaz de modificar la forma en la que una persona se introduce y define dentro de su propio discurso. Es de vital importancia el acceso por parte del sujeto a una red de términos a través de la cual poder identificarse, y que se establezca más allá de ese primer nombramiento que hace Otro, que puede o no tener acceso a términos no normativos a la hora de determinar una identidad de género. Por lo tanto, vemos que a la hora de la expresión de uno mismo en el discurso es importante alcanzar la autonomía suficiente con respecto a esa primera significación que se realiza de forma externa, para poder, mediante la modificación y el crecimiento, encontrar el discurso que mejor se corresponda con el sentir identitario del sujeto.

3. La construcción del personaje transgénero en *El lugar sin límites* (José Donoso, 1966) y *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 1993)

3.1. Aproximación a las obras y autores seleccionados

El lugar sin límites (José Donoso, 1966) es una obra que nos presenta, dentro de un entorno social y una estructura familiar que rompen con la concepción tradicional de ambos, la historia de la Manuela, bailarina y prostituta transgénero que vive junto a su hija en el prostíbulo de la difunta Japonesa Grande, situado a las afueras del pueblo El Olivo. En el momento en el que comienza la historia, la Manuela e hija están enamoradas del mismo hombre, Pancho, personificación de la virilidad, que siente una irremediable atracción por la primera. La repulsa que crea esta atracción por el personaje aparentemente ambiguo que es la bailarina, junto con la influencia de las opiniones de los demás sobre su supuesta homosexualidad, llevan a Pancho a acabar con la vida de la Manuela de manera violenta, cumpliendo con un destino que viene marcado desde el comienzo de la existencia del personaje.

Al escritor José Donoso (1925–1996) se lo clasifica como uno de los autores pertenecientes a la corriente de la nueva narrativa hispanoamericana, que rompió con los esquemas de la novela tradicional y de la novela comprometida, aportando una serie de novedades tanto a la forma como al contenido. Una de estas novedades es la nueva concepción del género narrativo como espacio metafísico, donde “en vez de demostrar la injusticia y desigualdad sociales con el propósito de criticarlas, la novela tiende, cada vez más, a explorar la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, en busca de nuevos valores” (Shawn 218). Esta condición humana estará rodeada de pesimismo, uno de los grandes temas de la nueva novela, y que, como recoge Shawn, Lyon asocia con una serie de aspectos: el anti-romanticismo que tiñe la literatura del momento y logra poner énfasis en la incomunicación y soledad del individuo; la infravaloración de la muerte y la ruptura con los tabúes sexuales y religiosos que hasta entonces regían la sociedad (218-219), sin olvidar la gran carga erótica presente en estos nuevos textos hispanoamericanos. Las tres primeras novelas de José Donoso, *Coronación* (1957), *Este domingo* (1966) y *El lugar sin límites* (1966), presentan “una misma obsesión: la precariedad de la existencia” (Promis Ojeda 29). La literatura de Donoso pone a disposición del lector una realidad que se encuentra en un momento de crisis, donde sus personajes viven en la ilusoria idea de que podrán “enmendar rumbos cuando sus fuerzas extenuadas comienzan a fallar, cuando ya han dilapidado todas las posibilidades anteriores y sólo les queda por delante la nada” (Promis Ojeda 30). *El lugar sin límites* (1966) cumple, sin

duda, con esta concepción revolucionaria de la literatura y la visión de la sociedad tradicional a través de una lupa que la desintegra, presentando un nuevo esquema de familia, de espacio y de personajes y una serie de elementos que se convertirán en habituales dentro de la narrativa del autor chileno.

Esta novela de José Donoso nos permitirá estudiar al personaje de la Manuela en relación con la sociedad de América del Sur y las normas que la ordenan. Con la segunda novela que estudiaremos, *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 1993¹³), nos trasladaremos al norte del continente americano, a Estados Unidos, donde estudiaremos cómo se conforma allí la identidad transgénero de la protagonista, Jess. Este personaje nace niña, pero desde temprana edad comienza a rebelarse contra sus padres y las estrictas normas de género de la sociedad, vistiéndose con ropa de “niño”. El punto de inflexión de la novela lo encontramos cuando sus padres regresan a casa y se la encuentran vestida con la ropa de su padre, lo que les hace tomar la decisión de mandarla a un colegio para señoritas. Este será el lugar que esperan que la “redirija” hacia lo que ellos creen que es el camino correcto. Pero antes de cumplir la mayoría de edad, Jess comienza a moverse en los ambientes de clubes nocturnos lésbicos y gays. Ahí sufre las vejaciones y los continuos ataques a la comunidad por parte de las fuerzas de la ley. Años más tarde, iniciará un tratamiento hormonal, lo que, junto a la mastectomía a la que se somete, hace que adquiera un aspecto masculino. Con ello iniciará su viaje de transición de género. A pesar de que estos procedimientos convierten a Jess en hombre a ojos del resto de la sociedad, somos testigos del continuo cuestionamiento por su parte de otros personajes de su recién adquirida identidad. Finalmente, Jess dará un paso que le ayudará a encontrar su verdadera identidad: abandona Buffalo y se traslada a la ciudad de Nueva York. Ahí deja las hormonas y su aspecto comienza a encajar con su género: no quiere ser un hombre, pero tampoco una mujer. Es precisamente en Nueva York donde conoce a Ruth, una mujer trans que será un apoyo fundamental para la última etapa de su desarrollo.

La autora de *Stone Butch Blues*¹⁴, Leslie Feinberg, nació en Kansas City en 1949, y fue

¹³ 1993 fue el año de la primera publicación. Nosotros manejaremos la de 2003, publicada por la editorial Alyson Books.

¹⁴ A la que nos referimos en femenino en español, puesto que en nuestra lengua aún no existe un pronombre neutral equivalente al usado en lengua inglesa para hacer referencia a personas de identidad transgénero no binaria. Feinberg prefería ser tratada como “she/zie”, y puesto que la traducción de “she” en español corresponde a “ella”, y ante la imposibilidad de encontrar una mejor solución ante este problema, usaremos pronombres y palabras con géneros femeninos para referirnos a la autora. Seguiremos el mismo procedimiento a la hora de tratar al personaje de Jess, como veremos más adelante.

criada en Buffalo. A los catorce años comenzó a trabajar y tuvo contacto con la esfera gay de la época. Como Jess, por su identidad de género, durante una época a los únicos trabajos a los que tuvo acceso fueron de carácter temporal y muchas veces mal pagados. En la década de los 70 se mudó a Nueva York, donde formó parte activa de luchas activistas contra el racismo y a favor de la comunidad LGBT, entre otros movimientos reivindicativos de minorías. Se definía como “anti-racist white, working-class, secular Jewish, transgender, lesbian, female, revolutionary communist” (“Self”). Editora y colaboradora de varios periódicos, fue autora de manuales críticos y teóricos sobre el género y la historia de la comunidad LGBT, como *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come* (1992), *Trans Liberation: Beyond Pink or Blue* (1996) o *Transgender Warriors: Making History from Joan of Arc to Dennis Rodman* (1997), es también autora de las novelas de ficción *Stone Butch Blues* (1993) y la posterior *Drag King Dreams* (2006). Fue finalista de la sexta edición de los Lambda Literary Awards¹⁵ con *Stone Butch Blues* en 1994, y murió en 2014 tras a una larga enfermedad bacteriana llamada enfermedad de Lyme. Vemos que la novela que nos ocupa no tiene una intención autobiográfica, aunque podamos encontrar similitudes en la experiencia de Feinberg, pero tal y como apunta antes de comenzar la narración, “All characters in this book are fictitious. Any resemblance to real individuals – either living or dead – is strictly coincidental” (Feinberg, n. pág.). Solo hay que tener en cuenta los episodios de la vida de Jess que son reflejo de los de la propia autora: los lugares en los que ambas nacen, se desarrollan y abandonan; las edades con las que comienzan a tener contacto con la comunidad a la que posteriormente pertenecerán; las complicaciones a la hora de encontrar trabajo estable, etc.

Aunque lo que nos interesa de estas novelas son los personajes en sí, es cierto que la construcción de la identidad de género y conocimiento de esta por ellos mismos tienen que ver, a su vez, con los de sus autores. Donoso no tiene un conocimiento directo y pleno de lo queer, sino que construye a su personaje de manera externa al movimiento. Si atendemos al contexto de su novela, *El lugar sin límites* (1966), el acceso a una terminología que en última instancia permitiría a su personaje a tener un mayor conocimiento sobre su propia identidad era imposible. De hecho no sorprende ver que, desde esta perspectiva, la propia Manuela se refiera a sí misma

¹⁵ Los Lambda Literary Awards nacieron en 1989, tras la creación en 1987 de la revista *Lambda Book Report*, fundada por L. Page (Deacon) Maccubin que regentaba la librería Lambda Rising Bookstore en Washington D. C. En sus primeros años, los premios tenían como objetivo homenajear a los mejores libros de temática gay y lesbiana en el año en que se publicaban. Con el transcurso del tiempo se han convertido en un referente para la comunidad literaria LGBT, ampliando los géneros incluidos en las categorías de los premios, dando visibilidad a este tipo de literatura a nivel nacional.

como “maricón viejo” (Donoso 57) en ocasiones, a pesar de que se desligue continuamente de su cuerpo con caracteres masculinos: “si este aparato no me sirve nada más que para hacer pipí” (Donoso 89). En cambio, Leslie Feinberg sí tenía conciencia de los términos que construyen la identidad queer, aunque no los introduzca explícitamente en el discurso de su personaje. Feinberg fue una persona trans cuya trayectoria literaria y teórica se produjo durante los movimientos por los derechos de la comunidad LGBT y continuó posteriormente. Precisamente por esto tuvo conocimiento y acceso de primera mano a la historia y términos queer, así como un conocimiento más detallado de las implicaciones sociales del colectivo. La importancia en estos casos de encontrar un término que defina clara y correctamente la identidad de sus personajes reside en la necesidad de encontrar, a su vez, una comunidad de iguales en la que sentirse protegido. El conocer exactamente la identidad propia le permitirá al individuo, a su vez, introducirse dentro de un espacio social al que pertenecer, que en ambos casos adquiere una atmósfera marginal.

Para nuestro análisis hemos ordenado las obras en orden de publicación, lo que coincidiría con el desarrollo interno de los personajes y el conocimiento de estos de sus identidades: por un lado, situamos *El lugar sin límites* (1966) en la época pre-Stonewall (antes de los disturbios de 1969), donde no hay conocimiento ni concepción de comunidad o acceso a los términos que se relacionan con estas identidades y sexualidades. Por otro lado, *Stone Butch Blues* (1993), al desarrollarse entre los años cincuenta y setenta, quedaría ligada a la época previa al inicio de los movimientos activistas queer (década de 1980), pero donde ya comenzaba a haber una toma de conciencia individual y colectiva de identidades de género no normativas que permitieron crear una gran comunidad posteriormente.

Como estudiaremos, los elementos que conectan a las dos novelas, separadas en tiempo y espacio, son las cuestiones del cuerpo, la violencia, las relaciones sexuales y los ambientes marginales en los que se mueven los personajes. Procederemos, entonces, al análisis de todos estos aspectos que conforman, a su vez, la identidad de los personajes, y cómo son tratados por los distintos autores en cada una de las narraciones.

3.2. La representación del género a través del cuerpo ficcional

El problema que plantea el cuerpo como espacio de representación del género (constructo social y cultural) reside en la concepción que se tiene en la sociedad tradicional de lo físico (el cuerpo) como principal elemento que representa y dicta la verdad sobre la identidad de género. Siguiendo este planteamiento, no se ha tenido en consideración en la sociedad de manera general la construcción que realiza el individuo a lo largo de su vida de su identidad de género y que puede o no coincidir con el órgano sexual que le viene dado por naturaleza, como tampoco se tendrán en consideración aquellas construcciones que se establezcan fuera de los límites del binarismo de género imperante. Por ello nos parece interesante observar y analizar las distintas barreras que encuentran los personajes de las novelas seleccionadas a la hora de tratar de hacer coincidir el cuerpo y el género.

3.2.1. La Manuela como figura femenina

En primer lugar tenemos el personaje de la Manuela, que conforma la figura principal de *El lugar sin límites*. El encontrarse encerrada dentro de los límites de una sociedad tan tradicional como es la hispanoamericana hará que la Manuela encuentre un gran número de dificultades a la hora de modificar la imagen que presenta de sí misma para que se corresponda con su sentir femenino. En segundo lugar, aunque ya veremos que el propio personaje le da una menor importancia, estaría el hecho de no tener acceso a ningún procedimiento para poder modificar quirúrgicamente su cuerpo. Es un personaje que no comprende qué es el género (al menos no de la manera que puede hacerlo Jess, el otro personaje que analizaremos), como tampoco tiene acceso a los términos que le permitirían representarse en el discurso como mujer y no como “maricón”, que es el adjetivo con el que se la califica y que ella misma acaba utilizando para definirse durante toda la novela.

La concepción de la identidad de la Manuela se verá notablemente influida, a su vez, por la voz narrativa. Por un lado, la primera descripción que se nos hace de la Manuela dentro de un entorno cotidiano nos da una serie de elementos que hacen que conformemos una imagen femenina del personaje:

La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. Cinco para las diez. Misa de

once. Las lagañas latigudas volvieron a sellar sus párpados en cuanto puso el reloj sobre el cajón junto a la cama. Por lo menos media hora antes que su hija le pidiera el desayuno. Frotó la lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido. Por tomar tanto chacolí para apurar a los hombres y cerrar temprano. Dio un respingo —¡claro!—, abrió los ojos y se sentó en la cama: Pancho Vega andaba en el pueblo. Se cubrió los hombros con el chal rosado revuelto a los pies del lado donde dormía su hija. Sí. Anoche le vinieron con ese cuento. Que tuviera cuidado porque el camión andaba por ahí, su camión ñato, colorado, con doble llanta en las ruedas traseras ... Entonces la Manuela le fue a decir a su hija que mejor cerraran pronto, para qué exponerse, tenía miedo que pasara lo de la otra vez. (Donoso 11-12)

Se nos presenta un personaje femenino que se muestra nervioso ante la llegada de Pancho, quien más adelante descubriremos que se trata del receptor de su deseo. Desde el principio quedan ligadas a su figura prendas de ropa femeninas (el chal y el vestido de española, como llama la Manuela a su vestido rojo de bailarina) que, como veremos a continuación, forman parte de los elementos que construyen la imagen exterior de la identidad de género de la Manuela. La voz narrativa, por lo tanto, juega con la percepción de género del personaje desde un principio. A medida que avanzamos en la narración esta voz comienza a hacerse menos objetiva y más partícipe de la acción, hasta llegar a fusionarse con la conciencia de la Manuela, permitiéndole a esta narrar lo que acontece a partir de su propio pensamiento. El narrador nos acerca, a través del juego de percepciones, a la visión externa que el Otro tiene de la Manuela, pero también la que tiene el propio personaje de sí mismo, introduciéndonos en la compleja red de lecturas y significaciones que componen la identidad de género. Este cambio de la “conciencia narrativa” de lo objetivo a lo subjetivo influye en la lectura y construcción de la identidad de la Manuela que realiza el lector.

Nos aproximamos al análisis del personaje de la Manuela desde la perspectiva de esta como una mujer transgénero, y no como hombre travesti¹⁶, como ha sido considerada anteriormente por la crítica por autores como Sifuentes-Jáuregui en el capítulo que dedica al análisis de la novela, titulado “Gender Without Limits: The Erotics of Masculinity in *El lugar sin límites*” incluido en su libro *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature* (2002). Realizamos esta redefinición de la identidad del personaje puesto que, si seguimos lo postulado por teóricos como Kate Bornstein, un travesti se referiría a “usually heterosexual men who dress as they think woman dress, and who are out in the open about doing that” (86). Lo

¹⁶ Aunque el término “travesti” pueda sonar informal, es la palabra utilizada en manuales como *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* de David Córdoba et al. para referirse a las personas que practican el travestismo.

que significa esto, por tanto, es que un travesti ocupará de manera breve pero recurrente el lugar del Otro que en este caso se conforma como la mujer, oposición basada en la constitución de la sociedad binaria a la que nos referimos (Butler, *Gender Trouble* 13) y en la que se desarrollan las historias de los personajes. Este tipo de prácticas son vistas como un “entretenimiento, un fetiche o una práctica que en algunos momentos ofrece bienestar y paz interior” (Estupinyà 387) pero que en lo que se refiere al sexo y el género “no existe la discordancia absoluta” (Estupinyà 387). El personaje de la Manuela no se viste como *creo* que se vestiría una mujer; al contrario, parece *saber* perfectamente cómo se articula la identidad femenina a través de gestos y vestuario, lo que le permite crear una identidad mucho más sólida. Hemos de adelantar que en *El lugar sin límites* el deseo se establece como uno de los pilares en los que se sustenta la narración, así como en el punto central de la identidad de la Manuela, que como veremos más adelante utiliza para definirse como mujer a partir de la excitación que provoca en Pancho.

En primer lugar, a la hora de concebir a la Manuela como mujer transgénero, nos basamos en la expresión de género (Bornstein 31) a través del aspecto físico. La descripción que se nos hace del personaje desde un primer momento coincide con el estereotipo de prostituta delgada, cuyo cuerpo ha sido transformado y es reflejo de su oficio (a pesar de que nos da a entender que la Manuela nunca ha ejercido como tal). A esto se le añaden los achaques de la edad que ya hacen mella en su cuerpo: “y tosía, al agror de la boca del estómago y a los calambres en las encías” (Donoso 16), lo que provoca que, si ya por el hecho de ser prostituta se la marginara dentro de los límites sociales, en el entorno del prostíbulo es recluida debido a su edad más allá de su concepción como hombre/mujer. Pero su cuerpo, en realidad, sirve como espacio de expresión y performatividad de su feminidad a través de sus actos, su ropa, su forma de bailar, su poder de seducción.

Uno de los elementos más funcionales para la Manuela a la hora de expresar su género físicamente es la vestimenta femenina. La voz narrativa nos presenta desde el principio a la Manuela como un personaje femenino que, al despertar, lo primero que hace es cubrirse “los hombros con el chal revuelto a los pies del lado donde dormía su hija” (Donoso 11). Este momento contrasta con la carga significativa del vestirse con unos pantalones para salir del prostíbulo apenas unas líneas más adelante, lo que introduce esa duplicidad y continua batalla entre género y cuerpo, entre individuo y sociedad normativa. El color rosa del chal, que tradicionalmente ha quedado ligado al género femenino, adelanta la importancia simbólica que se le concederá a los colores dentro de la narrativa. Concretamente nos referimos, en el caso de la Manuela, a su vestido rojo, que se conforma como el elemento clave para comenzar a

comprender la complejidad de la identidad de su personaje. La prenda es de vital importancia a la hora de determinar el género de la Manuela, ya que a partir de esta se estructura la representación física de su deseo y su feminidad: cada vez que se pone el vestido, este le ayuda a crear ese ambiente casi místico que permite que se la conceptualice como mujer y hace que el resto de atributos físicos masculinos queden relegados a un segundo plano.

Al inicio de la narración, el vestido se presenta como una tela hecha jirones debido al último encuentro violento entre Pancho y la Manuela, en el que ella se había negado a bailar para él: “Entonces Pancho y sus amigos se enojaron ... Después, mientras uno le retorció el brazo, los otros le sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española a la fuerza, se lo rajaron entero” (Donoso 13). Esta prenda de ropa se convierte, entonces, en un símbolo tanto de construcción y expresión de la identidad de género del personaje, como de ruptura, puesto que al despojarse o ser despojada de este, parte de esta expresión de género se pierde ante los ojos del resto de personajes. La obsesión desde el inicio de la Manuela por remendarlo ante el regreso de Pancho al pueblo es significativa: parece como si quisiera, a su vez, remendarse a sí misma para, al volver a encontrarse con él, hacerlo con su feminidad restaurada, y tratar de seducirlo de nuevo. Una vez logra hacerse con el hilo adecuado para poder llevar a cabo la reparación del vestido, comienza también la reconstrucción de su feminidad ante ojos del lector a través de imágenes del pasado, presente y otras que alertan del fatídico final que le augura. El vestido es un elemento que le ayuda a esconder las marcas de masculinidad biológica de su cuerpo, como su pene y la ausencia de pechos, así como la extrema delgadez remarcada por su vejez. El vestido es, en realidad, no sólo una marca de identidad, sino el recuerdo de la juventud, el símbolo de la pasión (por su color rojo) y de su destino, roto desde un principio por Pancho.

Por último, debemos hacer mención a un atributo relacionado con la feminidad, la salud y la juventud, que también tiene un gran peso a la hora de hablar de los anhelos de la Manuela: el pelo. El momento concreto al que estamos haciendo referencia se encuentra casi al final de la narración. La Manuela se encuentra frente al espejo, tratando de peinar a su hija para que esa misma noche trate de seducir a Pancho, objeto del deseo casi competitivo de ambas: “Tan poco pelo. Apenas cuatro mechass que me rayan el casco. No puedo hacerme ningún peinado. Ya pasaron esos días” (Donoso 53). La ausencia de una larga y hermosa cabellera, como la de su hija, es para la Manuela una de las carencias físicas que más le pesan, puesto que le recuerdan el paso del tiempo, la llegada de la vejez y de, por tanto, la inutilidad de su presencia dentro del prostíbulo, único hogar que conoce. Además de ponerse de manifiesto estas preocupaciones también aparecen el miedo a la muerte y, sobre todo, el anhelo de una identidad biológica

femenina.

Si atendemos a las pistas relativas a los gestos como determinantes del género (Bornstein 32), observamos que, aunque en un principio se pueda pensar en la Manuela como homosexual por sus “gestos amanerados”, si estos se ven en el conjunto de sus distintas actitudes, descubriremos que en realidad se tratan de maneras femeninas. Deducimos estas formas a través de la reacción del resto de personajes puesto que lo llaman “maricón” a partir de la forma que tiene de interactuar con ellos. Además, podemos apoyarnos en la interpretación de Roberto Cobo del personaje en la película homónima dirigida por Ripstein en 1978. El actor interpreta fielmente a la Manuela de Donoso, dándole vida a través de los movimientos de caderas propios del andar femenino y una voz aflautada de gran carga sensual.

A todo lo anterior se añaden las capacidades de la Manuela como bailarina, que se construye como una moneda de dos caras: por un lado, sirve como elemento de divertimento y mofa para los clientes del burdel y, por otro, como una de sus *armas de mujer*, que utiliza para seducir a Pancho. Esa primera característica enlaza con la idea de la Manuela como un personaje creado por y para el entretenimiento de los asistentes al prostíbulo, casi como un animal de feria, cuya “rareza” queda marcada por su salida del molde de la heteronormatividad aplastante de la sociedad. La segunda, el baile como arma y elemento de feminidad, como veremos más adelante, servirá como entrada a la consolidación de su identidad como mujer, en relación con el personaje de Pancho.

Kate Bornstein también hacía referencia a una serie de pistas textuales relativas a las historias, documentos, nombres, asociaciones y relaciones (tanto falsas como verdaderas) que contribuyen a la atribución del género deseado (34). El personaje de la Manuela utiliza en todo momento nombres y pronombres femeninos para referirse a sí misma a la hora de interactuar con otros personajes. Únicamente se refiere a sí misma como Manuel en monólogos internos, pensamientos y confusiones con la voz narrativa, precedidos siempre por el ataque por parte de la intervención de otros personajes. El único momento en el que, quizás, sí que se entrevé la existencia de una presencia masculina en su discurso es cuando hace uso de la palabra “maricón” (Donoso 81) para referirse a sí mismo. Pero creemos que únicamente se trata de la repetición de uno de los pocos términos a los que tiene acceso para poder definirse, aunque sea despectivo y sea usado por el Otro social para representar la imposibilidad de existencia pacífica de su identidad dentro de la sociedad. La imposibilidad de tener acceso a ciertos términos de género hace que se le impida, a su vez, el acceso a su identidad plena y a la conciencia y existencia de

comunidad. Este rechazo a la Manuela como mujer hace que desaparezca del horizonte la posibilidad de existencia de cambios físicos de manera continuada que representen su género, que en este caso consistirían en la posibilidad de ir vestida con ropas de mujer más allá de los límites del prostíbulo.

Si recordamos las palabras de Bornstein, las señas míticas incluyen una serie de mitos culturales y subculturales que apoyan la pertenencia al género que se le ha dado a un individuo (Bornstein 35). Es indudable que uno de los tópicos culturales relativos al género femenino es el del “sexo débil”, concepción que tiene un gran peso en *El lugar sin límites*. Toma aún más importancia si tenemos en cuenta que la violencia se establece como base definitoria de la heterosexualidad y como elemento determinante de lo masculino dentro de los límites de la novela. La Manuela es incapaz en todo momento de mostrarse violenta frente a cualquier hombre, jugando ese papel de “sexo débil” y de víctima de la violencia del *macho*. Esto se ve reforzado por la idea que se señala desde el principio y se repite a lo largo de la narración:

¿Para qué seguía haciéndose la tonta? ¿Quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándole el cuento... sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una gallina en cuanto llegue Pancho. Culpa suya no es por ser tu papá. Él no hizo la famosa apuesta y no había querido tener nada que ver con el asunto. (Donoso 54)

La Manuela reflexiona acerca de cómo si hubiera hombres de verdad en el prostíbulo para defenderlas de salvajes como Pancho, ellas estarían a salvo. Esta es una concepción es reiterada por el personaje de Manuela únicamente, por lo que partimos de la base de que ella no se define como hombre, a pesar de lo que diga o conciba su entorno: todas están indefensas todas puesto que ella misma es tan mujer y tan incapaz de defenderse de un hombre como el resto de las prostitutas de la casa.

En la línea de pensamiento de Kate Borstein en *Gender Outlaw: of Men, Women and the Rest of Us* (2016) el género biológico (37) se establecería como el elemento que, según la cultura tradicional, es determinante de la construcción de género del individuo. Este género biológico incluiría desde el órgano sexual a aquellos atributos sexuales secundarios como la ausencia o existencia de pechos. La Manuela despoja su cuerpo de cualquier rasgo de sexualidad masculina de manera constante, escondiendo, por ejemplo, su pene bajo los volantes de su vestido. Uno de los episodios en los que se procede a la “desexualización” del órgano sexual es cuando, tras una escena de baile intenso que se produce la primera vez que la Manuela

actúa en el prostíbulo, los hombres que acuden de público la llevan hasta un lago cercano y la lanzan al agua:

Los hombres que la miraban desde arriba, parados entre la mora y el canal, se ahogaban de la risa, señalando a la figura que hacía poses y bailaba, sumida hasta la cintura en el agua, con el vestido flotando como una mancha alrededor suyo y cantando *El relicario*. Que se atrevieran, los azuzaba, que le gustaban todos, cada uno en su estilo, que no fueran cobardes delante de una pobre mujer como ella, gritaba quitándose el vestido que lanzó a la orilla ... Cuando por fin les dieron la mano para que ambos subieran a la orilla todos se asombraron ante la anatomía de la Manuela.

–¡Qué burro...!

–Mira que está bien armado...

–Psstt, si éste no parece maricón.

–Que no te vean las mujeres, que se van a enamorar.

La Manuela, tiritando, contestó con una carcajada.

–Si este aparato no me sirve nada más que para hacer pipí. (Donoso 88-89)

Con esta afirmación, la Manuela da a entender a todos aquellos que la observan que, aunque encuentren entre sus piernas aquel “elemento” anatómico que todos ellos utilizan para procrear y dar placer, ella no le da más importancia que la que, por ejemplo, le daría a su estómago. Se desarticula, entonces, la sexualización del pene realzando su funcionalidad fisiológica. Esta acción es de suma importancia, sobre todo teniendo en cuenta el ambiente en el que se encuentran en ese momento todos los personajes: el del prostíbulo, espacio de la sexualidad y el deseo.

Otro episodio similar se produce instantes después de este, cuando don Alejo, el alcalde, reproduce esas últimas palabras de la Manuela a la Japonesa, y se pone en marcha la apuesta a través de la cual la segunda tratará de ganarse el derecho a la propiedad total del inmueble del prostíbulo, seduciendo a la Manuela. Aunque desarrollaremos el análisis de esta escena, importantísima a la hora de entender en mayor profundidad el espacio del cuerpo como espacio de representación del género, queremos hacer un pequeño apunte previo. Si tenemos en cuenta esta elisión de la capacidad sexual del miembro de la Manuela, veremos que las posibilidades de ganar la apuesta, consistente en que la Japonesa logre que la Manuela la penetre bajo la atenta mirada de don Alejo, se reducen al mínimo. Se elimina la capacidad de reproducción y

de excitación de la bailarina, lo que supondrá un gran reto para la Japonesa, y que será aún más sorprendente una vez conciban a su hija, la Japonesita.

Por último, en la determinación y redefinición de la Manuela como mujer, debemos tener en cuenta el deseo. Como ya adelantamos, este se establece como uno de los elementos y pilares que sustentan la narración. Es, con ello, uno de los elementos que más nos interesan a la hora de estudiar la relación entre los personajes dentro de la determinación identitaria. Kate Bornstein hace mención en *Gender Outlaw* a la orientación sexual como una marca de género, vista siempre desde el imperativo cultural heterosexual (36). Al haber nacido con pene, la Manuela queda relegada por la sociedad, tanto novelística como de la crítica que se acerca a la novela, a ser homosexual dado que le atraen los hombres cuando en realidad, si se la reconoce como mujer a partir del conjunto de todos los elementos que hemos analizado anteriormente, su orientación sexual quedaría englobada dentro de la heterosexualidad. El deseo en el plano sexual está presente desde el mismo inicio de la narración, cuando la Manuela hace referencia a su estado de ánimo ante la vuelta de Pancho al pueblo, en el que se entremezclan el miedo y la excitación ante su presencia. También impregna el vestido desgarrado guardado con tanto recelo hasta entonces, que justo en ese momento ella recupera de su escondite, dando comienzo a esa carrera por el logro del deseo de Pancho.

Este personaje aparece desde el principio de la novela como figura a la vez opuesta y complementaria de la Manuela: él inicia y culmina el relato vital de la vieja prostituta¹⁷. Consideramos a Pancho como uno de los pocos personajes importantes en la novela que, al contrario de lo que pueda parecer, no contribuye únicamente a la ruptura del proceso identitario de la Manuela, sino que es uno de los pilares a la hora de afianzarla. Esta afirmación la hacemos partiendo de esos momentos en los que no se ve influido por otros personajes que representan el poder social de la norma, como son Octavio o la Japonesita.

Pancho se construye como un personaje que encarna el concepto de masculinidad tradicional y prototípica del hombre hispano, y que se nos presenta a través de la mirada de la Manuela:

Ese hombrazo grandote y bigotudo que venía tanto al pueblo el año pasado en el camión colorado, te dije. Era del fundo El Olivo pero se fue y se casó. Después estuvo viniendo. Ése con las cejas renegridas y cogote de todo que yo, antes, cuando él era más chiquillo, lo encontraba tan simpático, hasta que esa

¹⁷ A pesar de que ya hemos mencionado que la Manuela realmente nunca ejerce como prostituta, en ocasiones nos referiremos a ella como “la vieja prostituta” por su existencia dentro del contexto del prostíbulo.

vez vino a la casa con unos amigos borrachos y se puso tan pesado. Cuando me hicieron tiras mi vestido de española. (Donoso 25)

Por lo tanto, al Pancho quedar definido no solo como un hombre, sino como *macho*, y siguiendo lo postulado por Butler, lo “lógico” (refiriéndonos a lo que espera la sociedad tradicional del individuo) será que siguiendo el continuum de sexo-género-deseo, este sea heterosexual. Partiendo de su orientación heterosexual, si Pancho no tiene acceso en ningún punto de la novela al órgano sexual de la Manuela (puesto que no estaba presente en la escena del lago) y, por lo tanto, el foco de su deseo no es este, no podemos dar por hecho que es homosexual. En cambio, la atracción se produce a partir de las acciones que se relacionan con el género femenino, como son el llevar el vestido rojo, sus bailes y el maquillarse, y que conforman la construcción de la imagen final que la Manuela presenta ante él. Pero por miedo a ese Otro social que lee y determina a la Manuela como una proscrita de la sociedad, y que observa la interacción entre ambos, cada vez que esta se le acerca él redirige su deseo hacia alguna de las prostitutas que se encuentran en escena, siempre con la presencia de la Manuela en su mente. Esto provoca que la Manuela no pueda determinarse como mujer, puesto que no es receptora directa del deseo de Pancho:

Pancho, de pronto, se ha callado mirando a la Manuela ... eso está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá... el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando. Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta. Que no lo vean dejándose tocar y sobar por las contorsiones y las manos históricas de la Manuela que no lo tocan, dejándose sí, pero desde aquí desde la silla donde está sentado nadie ve lo que le sucede debajo de la mesa, pero que no puede ser, no puede ser, y toma una mano dormida de la Lucy y la pone allí, donde arde. (Donoso 137-138)

Una vez ha logrado que Pancho la desee tras haberlo cortejado durante toda la acción anterior, la Manuela parece reafirmarse, victoriosa. Pero, si avanzamos hacia el final de la novela, veremos que este momento es solo el inicio de la definición final de la identidad femenina de la Manuela. El beso que ambos comparten sella tanto el destino como la lucha de la vieja prostituta por ser considerada por el sujeto de su deseo como ella misma se define. En este momento no hay rastro del miedo al Otro por parte de ninguno de los dos y, por lo tanto, se derriba esa última barrera que les impedía besarse. Aunque analizaremos la escena con más detalle más adelante, hemos de adelantar que este derrumbamiento del último espacio de resistencia, al realizarse en presencia de Octavio, cuñado de Pancho (que, como veremos, actúa como representante de la mirada calificadora de la sociedad), provoca que los límites impuestos

por la norma social en cuanto al género se tambaleen y, con ello, se anuncie el fatídico final de la Manuela.

Durante el análisis de la identidad de la Manuela hemos podido ver, por un lado, la expresión propia que esta hace de su feminidad a través del aspecto físico y, por otro lado, de qué manera es percibida a través de sus expresiones corporales y verbales, así como por el deseo. A pesar de que el conjunto de todas estas actitudes apuntan a que la Manuela es un personaje femenino, cuyo género difiere de su sexo, por tradición o normativa social no es percibida como mujer, sino como “maricón”; un hombre homosexual que se disfraza con un vestido rojo y baila para divertimento de los clientes, y cuya existencia está marcada por un carácter circense, casi grotesco¹⁸. Por lo tanto, el impedimento del desarrollo de su identidad de mujer está dado por la normativa social y por el desconocimiento de la propia Manuela, puesto que, como hemos mencionado, no tiene acceso a un término que la defina correctamente, sino únicamente a términos que la *recriminan*.

La atribución de la identidad masculina de la Manuela por parte del Otro está representada principalmente por la relación con su hija, la Japonesita, que aunque se ha criado en el interior de los límites del prostíbulo, tiene una conciencia normativa férrea. Es decir, a pesar de haber crecido dentro de este espacio marginal (que se estructura a partir de un sistema normativo propio), está influenciada en gran medida por las normas de la sociedad que se encuentra en el pueblo del que ella y las prostitutas se han visto expulsadas. No concibe considerar a su padre como mujer y, por lo tanto, tampoco es capaz de tratarla como tal, como sí que hacen el resto de prostitutas: para ella, la verdad absoluta se encuentra en el cuerpo. El odio que la Japonesita siente hacia la Manuela creemos que se debe, en parte, al hecho de que es hija de una “relación sexual antinatural”, cuya concepción fue fruto de una apuesta, y por lo tanto un intercambio comercial, lo que posiblemente determinará su frío carácter. Tras la muerte de la Japonesa, que se establece como la figura de la matriarca, la joven prostituta parece no querer *permitir* que la figura demacrada de la Manuela ocupe el vacío que el voluminoso cuerpo de su madre ha dejado:

—¡Papá!

¹⁸ La palabra más adecuada para referirnos al concepto que tienen los clientes del prostíbulo de la Manuela seguramente sea “freak”, término que tiene connotaciones de monstruoso, pero también de exhibición de la monstruosidad, tal y como se hacía en circos y en ferias. Pero debido a que no es un término aceptado por la RAE hemos decidido utilizar la palabra “grotesco” en lugar del término en inglés.

Lo gritó desde la puerta de la cocina. La Manuela se paró en el marco iluminado de la puerta de la Lucy. Flaco y chico, parado allí en la puerta con la cadera graciosamente quebrada y con la oscuridad borronándole la cara, parecía un adolescente. Pero ella conocía ese cuerpo. No daba calor, no calentaba las sábanas. No era el cuerpo de su madre: ese calor casi material en que ella se metía como en una caldera, envolviéndose con él, y que secaba su ropa apercancada y sus huesos y todo... (Donoso 50-51)

La Japonesa se establece en todo momento como un personaje habitante de la memoria que actúa como nexo entre la Manuela y la Japonesita, sirviendo como elemento central y base de ambas, ya que gracias a ella se articula esa oposición identitaria. La Japonesita utilizará el cuerpo de su madre como elemento comparativo para imposibilitar la identidad de la Manuela como mujer partiendo de la realidad física que las opone. El cuerpo de *la mujer* tal y como lo concibe la joven, ha de tener curvas, caderas anchas, y desprender un calor que recuerde a la vida: ha de ser una Venus de Willendorf. La incapacidad de la Manuela de lograr ese cuerpo es lo que, en parte, impide que su hija, que duerme con ella todas las noches, le atribuya el rol de madre: su cuerpo, delgado, con los huesos puntiagudos y continuamente frío recuerda a la presencia de la muerte, de la enfermedad y, por tanto, a todo lo contrario al seno maternal. En el hecho de compartir cama con la Manuela se encuentra la clave para entender por qué la Japonesita no se puede dejar “engañar” por la imagen ilusoria de que su padre, escapando a la ley inmutable del cuerpo, es una mujer. Para la Japonesita la normalidad es la cotidianidad de la Manuela, una realidad mucho más íntima, donde su cuerpo de atributos masculinos actúa de pantalla que bloquea la mirada escudriñadora de su hija, impidiéndole tener acceso al mundo interno, sentimientos y actitudes femeninos de su padre.

El poder que se esconde tras la palabra “papá” pronunciada por la Japonesita es capaz de dismantelar la identidad que poco a poco ha ido creando la Manuela durante la narración:

Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra [papá] y su propia imagen se borronaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más este gran borron de agua en que naufraga. (Donoso 57)

Para la vieja prostituta, ella es la Manuela, nadie más. Si no puede ser ella, no hay lugar para la existencia: Manuel es la identidad del fracaso, de la muerte y de la violencia (como veremos más adelante), elementos que le son ajenos y que actúan sobre ella. La Japonesita, entonces, se establece como una figura de autoridad en el prostíbulo en relación con la Manuela: aunque el resto de prostitutas la traten como mujer, la Japonesita parece tener el poder suficiente para anular todas esas conciencias que perciben a su padre como un personaje femenino. La

confusión que se da en el fragmento anterior entre las dos identidades que batallan en la conciencia de la Manuela es constante en la narración: la ruptura se produce siempre tras la influencia y ataque del Otro y a través de la confusión de la voz narrativa con la voz de la conciencia del personaje. La continua insistencia de la Japonesita contribuye a crear un halo claustrofóbico que va “despacito, construyendo una muralla alrededor de la Manuela” (Donoso 68). Con ello, trata de aislarla del resto de personajes que puedan *leerla* como ella trata de presentarse ante el mundo, con su vestido rojo y sus maneras femeninas. De hecho, esto se hace evidente en el último momento que ambas comparten previamente a la muerte de la Manuela:

–¿Adónde van a ir?

–¿Qué te importa, pejerrey fiambre?

–¿Dónde va a ir, papá?

–¿A quién le hablas?

–No se haga el tonto.

–¿Quién eres tú para mandarme?

–Su hija.

La Manuela vio que la Japonesita lo dijo con mala intención, para estropearlo todo y recordárselo a ellos ...

–Claro, soy tu mamá.

–No. Mi papá. (Donoso 140)

Parece que la Japonesita, comprendiendo el destino que esperaba a su padre más allá del linde de la puerta, insiste por última vez sobre el género de este, casi como si fuera un presagio de cómo va a morir la Manuela. Es un recordatorio de que, aunque salga como mujer, o creyendo que Pancho y Octavio al fin la ven de esa manera, ellos siguen, como el resto de la sociedad, viéndola como un hombre.

Debemos añadir, brevemente, que junto con la Japonesita, Octavio, el cuñado de Pancho, es uno de los personajes que ostentan el poder suficiente como para hacer que la autodeterminación de la Manuela como mujer se tambalee a partir de sus intervenciones. Ejerce como juez moral sobre las actitudes de Pancho hacia la Manuela y podemos considerarlo como una figura metonímica de la sociedad normativa. Es un agente externo que se introduce dentro

del espacio marginal del prostíbulo como acompañante de Pancho, desestabilizando el sistema de poderes y normas que estructuran el establecimiento. Actúa como voz que rompe el halo femenino de la Manuela y, con ello, el influjo que esta tiene sobre Pancho, al que insta de manera continua para que trate de deshacerse de la persona que hace que reluzcan, a sus ojos, los deseos prohibidos. Por lo tanto, impide la completa determinación de la Manuela como mujer a través del deseo de Pancho, interviniendo en la narración señalando en todo momento la rareza de la vieja prostituta y la incompatibilidad de esta con la normalidad de la sociedad a la que pertenece Pancho.

3.2.2. Más allá del binarismo de género: Jess en *Stone Butch Blues*

A pesar de que el género de Jess, protagonista de *Stone Butch Blues* (Leslie Feinberg, 2003), queda definido de distinta manera dependiendo del momento de la narración, no encontramos las mismas dificultades a la hora de incluirla dentro del grupo identitario trans como la Manuela. Esto se debe, en parte, a que el personaje es construido por Leslie Feinberg desde el conocimiento teórico, práctico y terminológico del colectivo queer, por lo que, aunque la autora trate la complejidad de la construcción de una identidad no binaria dentro de la novela, lo hace dándole a su personaje la posibilidad de acceder a los distintos compartimentos de género que adquiere y deshecha. Además, debemos tener en cuenta que para Feinberg “transgender ... was a ‘pangender’ umbrella term for an imagined community encompassing transsexuals, drag queens, butches ... and everyone else willing to be interpolated by the term” (Stryker 4). Ese paraguas “pangénero” de Feinberg lo que pretendía, por tanto, era crear una comunidad a niveles más generales que incorporara esos subgrupos identitarios que compartían la marginalidad social y la ruptura de las normas de género tan arraigadas en la estructura social. Feinberg hace uso también de la imagen de un continuo en la representación del género de Jess para, precisamente, describir “the possibilities for gender identity” (Moses 76). Esto se relaciona con el concepto que tiene Feinberg del género en la novela, que es visto como una forma de autorrepresentación, más que como un hecho anatómico (Moses 76), lo que quedará reflejado en el comportamiento y la forma de expresión de la identidad de Jess.

La imposibilidad de Jess a la hora de determinar su identidad queda ligada al plano de la normativa social, aunque esta vez dirigido al hecho de que su género no se incluye en ninguno de los dos grupos concebidos tradicionalmente. Por esto mismo, el conflicto que se establece

entre el cuerpo, su representación y la lectura de este por parte del Otro, así como de todas las actitudes y reacciones que provoca, tendrá una importancia capital. El mayor impedimento que encuentra Jess a la hora de establecerse en un espacio identitario es en el momento en que el Otro lee y acepta o no el cuerpo o la imagen de género que presenta. A la hora de abordar el tema en este trabajo, como ya mencionamos, hemos encontrado una gran dificultad en el uso de pronombres personales para referirnos al personaje. Al no encontrar una fórmula más adecuada, usaremos los pronombres personales femeninos al referirnos a Jess durante la etapa de su infancia y como *butch*; pronombres y nombres masculinos cuando comience tratamiento hormonal para “transicionar¹⁹” hacia hombre; y por último volveremos a utilizar nombres y pronombres femeninos cuando nos refiramos a la identidad como “he-she” de Jess. Hemos decidido esto último ante la imposibilidad de encontrar una fórmula lingüística en español que se refiera a la realidad de género de las personas trans no binarias. También nos hemos decantado por el uso del femenino por establecer una diferencia lingüística con respecto al tratamiento masculino que hemos dado a Jess en su identificación como hombre, que se establece en la narración previamente a su identificación como “he-she”. Es interesante observar, por último, cómo, al contrario que la Manuela, que tiene un nombre masculino (Manuel) y otro femenino, “Jess” se establece como un nombre que sirve tanto para hombres como para mujeres, por lo que la indeterminación juega a favor del personaje a la hora de transicionar de un grupo identitario a otro.

Stone Butch Blues es una historia narrada en primera persona, que hace que el lector sea testigo y participe de la confusión de la protagonista y de su percepción de la sociedad desde su posición de marginalidad. Por lo tanto, nos aporta una visión desde el interior del tema del género que se convierte en el eje argumental de la novela. A Jess se le asigna al nacer el género femenino a partir de su órgano sexual, por lo que la primera identidad, como apunta Bornstein, quedará marcada por la biología y el físico: al principio por la apariencia, y más tarde por el desarrollo del cuerpo en la pubertad de Jess. Antes de que se evidencie la problemática latente de un género que no encaja dentro de los esquemas tradicionales, Jess se dibuja ya desde su infancia como un personaje que se rebela contra las normas de la sociedad o que se establece fuera de los límites marcados. Si concebimos a su núcleo familiar como el primer grupo social en el que se inserta, con sus leyes y normas fijadas previamente a su existencia, vemos que ya antes de nacer se la rechaza en cierta medida, puesto que su concepción no entraba dentro de

¹⁹ Aunque no está aceptado por la RAE este es el verbo que se utiliza siempre para hacer referencia a este proceso. A falta de un término que haga referencia exactamente a este concepto, hemos decidido utilizar este en el trabajo.

los planes de vida de sus padres. Por lo tanto, su identidad como fruto de un embarazo no deseado parece marcar desde un principio el futuro desapego que sentirá su madre hacia ella:

I was one more bad card life had dealt my parents. There were already bitterly disappointed people. My father had grown up determined he wasn't going to be stuck in a factory like his old man; my mother had no intention of being trapped in a marriage.

When they met, they dreamed they were going on an exciting adventure together. When they awoke, my father was working in a factory and my mother had become a housewife. When my mother discovered she was pregnant with me, she told my dad she didn't want to be tied down with a kid. My father insisted she'd be happy once she had the baby. Nature would see to that.

My mother had me to prove him wrong. (Feinberg 13)

Jess se convertirá entonces en una marca de fracaso y decepción para sus padres, primero como prueba de que su padre se equivocaba con respecto a la felicidad futura que traería su llegada al mundo, y posteriormente por sus comportamientos con respecto al cumplimiento de su rol como niña.

Debido al abandono derivado del rechazo de su madre, la responsabilidad de la crianza de Jess recaerá sobre la comunidad navajo que forma parte de la periferia de su núcleo familiar, conformado por sus padres, ciudadanos estadounidenses blancos. Como ocurría con la hija de la Manuela, podemos ver en las actitudes de rechazo de la familia un reflejo de lo que será la marginalidad sistemática a la que se verá sometida por parte de la sociedad a lo largo de su vida. Desde un principio, por lo tanto, Jess se enfrenta a una división binaria de su mundo cuyas partes, aparentemente irreconciliables, la conforman a ella como individuo: “and so I grew up in two worlds, immersed in the music of two languages. One world as Whaties and Milton Berle. The other was fry bread and sage. One was cold, but it was mine; the other was warm, but it wasn't” (Feinberg 14). Ese sentimiento de estar en tierra de nadie es un reflejo primario de lo que significará su trayectoria identitaria: *su* mundo es el femenino, dado por el cuerpo y la educación que recibe por parte de su entorno a partir de este; el *otro* mundo, cálido, es el masculino, puesto que le permitirá insertarse en la sociedad, pero al que nunca podrá concebir como *suyo*.

Esta primera fase de contacto con el entorno social normativo durante su infancia estará muy marcada por lo físico y la atribución de género que realiza continuamente el Otro social. Durante esta época ese poder social, que trata de reconducir sus comportamientos y formas de vestir que no se corresponden con los que debería tener una niña, reside en sus padres. Pero las

actitudes de estos hacia Jess están condicionadas por un poder mayor: el que se encuentra en la pregunta “¿es niño o niña?” que se les plantea continuamente puesto que su hija no se viste con las ropas que se corresponderían con el género femenino. El intento de Jess de representar su identidad a una edad tan temprana a través de la apariencia física crea confusión a ojos del Otro, puesto que no se corresponde con lo que esta ha establecido como comportamientos normativos:

I didn't want to be different. I longed to be everything grownups wanted, so they would love me. I followed their rules ... But there was something about me that made them knit their eyebrows and frown. No one ever offered a name for what was wrong with me. That's what made me afraid it was really bad. I only came to recognize its melody through this constant refrain: "Is that a boy or a girl?" (Feinberg 13)

Desde edad muy temprana el miedo ligado a saber que es diferente al resto se establece como elemento que influye negativamente en Jess y de aquellas identidades no normativas con las que tendrá contacto. La necesidad de encontrar un grupo en el que el cariño y el sentimiento de comunidad anule o reduzca el impacto de los continuos ataques que sufre Jess por parte de la sociedad, se convertirá en uno de los impulsos que le llevarán a continuar durante toda su vida a buscar el espacio social en el que sentirse protegida. A medida que crece, Jess comienza a tomar conciencia sobre su lugar dentro del espacio social y de cómo su manera de interactuar con el mundo resulta conflictiva para la concepción tradicional de las categorías de género. Comprende que aquellos actos de rebeldía en contra de la ropa de niña comienzan a perder la inocencia que los caracterizaba y aparecen las consecuencias sociales que estos presentan, respondiendo a una cuestión mucho más profunda:

I was ten years old. I was no longer a little kid and I didn't have a silver of cuteness to hide behind. The world's patience with me was fraying, and it panicked me.

When I was really small I thought I'd do anything to change whatever was wrong with me. Now I didn't want to change, I just wanted people to stop being mad at me all the time. (Feinberg 19)

Por lo tanto, tal y como nos plantea la voz narrativa, la identidad de género en la infancia es vista como un juego, pero a medida que crece el personaje ha de abandonar esos pequeños actos que para los adultos que se establecen fuera de su núcleo familiar pueden resultar anecdóticos. Con ello, debe adaptar su conciencia a los compartimentos ideales fijos correspondientes al rol femenino que la sociedad ha ido moldeando a lo largo de su historia. A partir de los recuerdos de Jess descubrimos que la imposibilidad de la creación y representación física de su identidad de género durante los primeros años de la infancia no se encuentra en su

cuerpo, sino en las continuas barreras impuestas por sus padres, influidos por esos ideales de la sociedad: “‘I was so ashamed,’ my mother told my father. He glared at me in the rearview mirror. All I could see were his thick black eyebrows. My mother had been informed that I could no longer attend temple unless I wore a dress, something I fought tooth and nail. At the moment I was wearing Roy Rogers outfit—without my guns.” (Feinberg 18). A partir de entonces, sus padres endurecen su actuación para controlar que su hija actúe como tal y que no siga evidenciando su diferencia:

Soon after my Roy Rogers outfit disappeared from the dirty clothes hamper. My father bought me an Annie Oakley outfit instead.

“No!” I shouted, “I don’t want to. I don’t want to wear it. I’ll feel stupid!”

My father yanked me by the arm. “Young lady, I spent \$4.90 for this Annie Oakley outfit and you’re going to wear it going to wear it.”

I tried to shake off his hand, but it was clamped painfully on my upper arm. Tears dripped down my cheeks. “I want a Davy Crockett hat.”

My father tightened his grip. “I said no.”

“But why?” I cried. “Everyone has one except me. Why not?”

His answer was inexplicable. “Because you’re a girl.” (Feinberg 19)

El cuerpo sin desarrollar, donde las caderas aún no se han ensanchado, el pecho continúa plano y el vello corporal no ha llegado a florecer, son elementos que ayudan a crear esa ilusión de una eternidad asexual que lleva a la inexistencia de un género y, por lo tanto, no plantean un problema inmediato como ocurre con la ropa que se le obliga a llevar. Hay que tener en cuenta que el conflicto identitario reside, en el caso de Jess, en el hecho de que su género no coincide con lo establecido por la norma binaria, sino que se establece en un espacio identitario que se encuentra más allá de esos límites y que no es capaz de alcanzar hasta el final de la novela.

El cuerpo en sí no se presenta como un elemento de conflicto hasta la edad de la adolescencia y del desarrollo: con la llegada de la pubertad el cuerpo pasará a adquirir una dimensión carcelaria y opresiva a través de la ruptura de la ilusión infantil. El desarrollo de sus pechos es el punto central de su disconformidad con respecto a su cuerpo, que también explicitan este conflicto a ojos del Otro, que comienza a observar que el comportamiento de Jess no se adecúa a las normas que se establecen alrededor de su concepción como mujer:

Just when it seemed like it couldn't get worse I noticed my breasts were growing. Menstruation didn't bother me. Unless I bled all over myself it was a private thing between me and my body. But breasts! Boys hung out of car windows and yelled vulgar things at me. Mr. Singer at the pharmacy stared at my breasts as he rang up my candy purchases. I quit the volleyball and track teams because I hated how my breasts hurt when I jumped or ran. I liked how my body was before puberty. Somehow I thought it would never change, not like this!

Whatever the world thought was wrong with me, I finally began to agree they were right. Guilt burned like vomit in my throat. The only time it receded was when I went back to The Land Where They Don't Mind. That's how I remembered the desert.

A Dineh woman came to me one night in a dream. She used to come to me almost every night, but not since I had been in the psychiatric ward several years earlier. She held me on her lap and told She told me to remember the ring. (Feinberg 23)

Precisamente la evidencia de su *diferencia* o su localización fuera de las normas de la sociedad, junto con la llegada de la sexualidad ligada a la pubertad, es lo que hace que Jess sea víctima de una violación. Este es un episodio que analizaremos más adelante, pero que significa la toma de conciencia, principalmente, de dos cosas: la primera, que la violencia será el arma que usará la sociedad para tratar de reubicar aquellas identidades que no encajen dentro de las estructuras que se aceptan como correctas; y la segunda, que el cuerpo se establece como la verdad absoluta, por encima de cualquier otro posible plano de construcción de la identidad de género.

El deseo como elemento identitario lo habíamos introducido anteriormente con el ejemplo de la Manuela en *El lugar sin límites* y en este apartado nos centraremos en la materialización del deseo a través del acto sexual como elemento de autodeterminación para Jess en la etapa de la adolescencia y primeros años de la edad adulta. Esto se debe a su toma de contacto con la comunidad *butch-femme* de los bares gay de Buffalo, que comienza a frecuentar a escondidas de sus padres. Sullivan define a las *butches* como un prototipo de lesbiana que “did not see themselves as women who passed as men, but butches: that is ‘masculine’ women who made explicit the existence of lesbianism, and who overtly resisted what they saw as heterosexist norms” (27). Esta identidad se refleja también en el físico, pudiendo ser reconocible a través de la mirada de otros personajes, como Jess, que describe a estas mujeres como “strong, butly women, wearing ties and suit coats. Their hair ... slicked back in perfect DA’s” (Feinberg 27). Esta etiqueta corresponde, por tanto, a un colectivo que se define a través de su disconformidad con respecto a la norma: se trata de la masculinidad ligada a un cuerpo

de mujer, que aparece como un elemento de resistencia en contra de las normas heterosexuales. En contraposición, las *femmes* se constituyen como el complemento y a su vez el contrario del aspecto y actitudes de sus parejas: “women in tight dresses and high heels” (Feinberg 28) que, en realidad, no se alejaban demasiado de la apariencia física de una mujer heterosexual (Sullivan 27). Jess realmente parece insertarse dentro de la comunidad llevada por el aspecto físico que presentan las *butches*, cuya imagen está plagada de esa indeterminación que, además, representa en cierta medida la confusión identitaria que siente por dentro.

Como ocurre con la Manuela, el deseo, representado por la actividad sexual, también se convertirá en un elemento de identificación. En este caso concreto, la dimensión sexual en la relación *butch-femme*, a partir de la cual comienza a estructurarse esta segunda parte de identificación de Jess, es determinante a la hora de diferenciar las partes: el placer de la *butch* es “the result of giving pleasure to her woman ... the femme (unlike the heterosexual ‘feminine’ woman) ... [is] highly sensual and/or sexual, and ... someone who actively seeks out and experiences pleasure” (Sullivan 28-29). Por lo tanto, el deseo sexual y las relaciones que conforman la base identitaria de la comunidad pasan a un segundo plano, que Jess acepta casi como un elemento secundario o accidental. Al fin y al cabo, las *butches*, más allá de su aspecto masculinizado, siguen identificándose como mujeres lesbianas. Al adoptar Jess la etiqueta de *butch*, se le permite la entrada sin restricciones a una comunidad en la que no se sentirá marginada, un lugar donde no se encontrará con barreras con respecto a su identidad de género y su manera de representarlo.

El cuerpo de Jess entonces pasa de ser un espacio que podía ser invadido por la penetración masculina durante el acto sexual, a convertirse en una herramienta para definirse a través de proporcionar placer a su pareja. Pasa de ser la parte “pasiva”, de ocupar el rol femenino en la interacción sexual, a ser la parte activa. La búsqueda exhaustiva de una *femme* que complemente y fije su nueva identidad se convierte en uno de los puntos clave de esa parte de la novela. Jess encontrará en el personaje de Theresa la pareja estable que tanto anhela durante su etapa *butch*, que la marcará profundamente y que se establecerá como la narrataria de su historia a través de la carta que introduce la narración. Con Theresa, Jess “pierde” esa virginidad identitaria, es decir, tiene relaciones sexuales y comienza una relación sentimental por primera vez como *butch*, sellando su futuro dentro de la comunidad. La existencia de una figura experimentada que fije de alguna manera la identidad del personaje a través del acto sexual nos recuerda al momento en el que la Japonesa logra seducir a la Manuela en *El lugar sin límites*. Pero, a pesar de encontrar cierta estabilidad, y un espacio social en el que poder

determinarse y desarrollarse como individuo junto con otros como ella, somos testigos de la reminiscencia del conflicto identitario. La inconformidad de Jess con respecto a su identidad de género, la cual no encuentra hasta los últimos capítulos de la novela, está presente en muchas de sus actitudes y pensamientos. En sus reflexiones, que plagan los párrafos de *Stone Butch Blues*, no pasa desapercibido cierto halo de tristeza y de insatisfacción. Como veremos, incluso cuando decide comenzar la transición hacia hombre, Jess no parece estar totalmente convencida de la decisión que ha tomado y que, supone, le permitirá llevar una vida más desahogada.

Es entonces cuando Jess decide comenzar a tomar hormonas puesto que, según entendemos a partir de sus reflexiones, si siendo mujer, aunque con aspecto masculino, sigue sintiendo un gran vacío y sigue siendo discriminada de manera violenta por la sociedad, entonces la solución estará en transicionar hacia la otra alternativa de género. Es interesante la manera en la que se presenta la posibilidad de cambiar de aspecto: a través del sueño, que provoca la liberación del inconsciente, se produce la revelación que puede poner fin y solución a esa indeterminación interior que la atormenta.

That night I awoke from a dream ... I wanted to go back to the dream, but I was wide awake. I was still immersed in the feel of it.

In the dream I was walking through a town. All the windows were shuttered. There was no sign of life: I couldn't find people. Everything was silent.

... I followed a trail of wispy smoke in the sky above the forest. I found a hut in a small clearing. I crawled inside ...

All the drag queens were there: Justine and Peaches and Georgetta. Butch Al was there, and Ed ... I discovered Rocco sitting next to me. She reached forward and stroked my cheek. I touched my own face. I felt the rough stubble of beard. I ran my hand across the flat plain of my chest. I felt happy in my body, comfortable among friends.

... I leaned forward ... 'Please don't forget me. Please don't any of you forget me. I don't want to disappear.' Peaches put her arm around my shoulder and pulled me closer. 'You're one of us, child. You always will be.' I felt panicky. 'Do I really belong here with you?' Affectionate laughter rose to answer my question ... (Feinberg 142)

En este fragmento se establecen todos los puntos centrales que motivarán el posterior cambio físico de Jess, que conllevará, a su vez, un cambio en su psique. La figura de Rocco, antigua *butch*, tiene un gran peso, puesto que es la única referencia que tiene Jess de alguien que haya tomado la decisión de comenzar el mismo proceso que ella misma se plantea iniciar.

Debemos hacer un pequeño apunte a la hora de hablar de Jess como hombre transgénero, puesto que veremos que las palabras que utiliza para transmitirle su decisión a Theresa son “I’m going to pass as a man” (Feinberg 146). El verbo “to pass” o “passing” hace referencia a una práctica o engaño en la que una persona adopta “certain roles or identities from which he would be barred by prevailing social standards in the absence of his misleading conduct” (Kennedy 1145). Cuando se relaciona al tema de la identidad de género²⁰ se refiere a ser aceptado “as the gender one represents oneself as. It means not being denied a job, laughed at, beaten up, or even killed because one is ‘weird’ ... Nevertheless ... passing, or becoming invisible as transsexual also ... [involves] living an identity, that is supposedly seamless and ambiguous” (Sullivan 106). Por lo tanto, en la decisión de Jess hay un deseo de pasar desapercibida para así dejar de sufrir la violencia a la que ha sido sometida hasta entonces. Bornstein añade que ese “passing” significa, también, la adquisición de todos los privilegios de la membresía de un género (163), que en el caso de Jess juega a su favor, puesto que implica que, a partir de ese momento, podrá comenzar a formar parte del grupo imperante de la sociedad: el género masculino. Por lo tanto, vemos que realmente Jess no quiere *ser* un hombre, sino *pasar por* uno, lo que denota que la incertidumbre sobre su identidad sigue latente. El problema que plantea el *pasar por* y no *ser* hombre es que ese miedo que sentía por las represiones que sufría al ser *butch* no desaparece: “I still lived in fear, only now it was the constant terror of discovery” (Feinberg 173). Este sentimiento es el mismo que existe en la pregunta “¿eres hombre o mujer?” que parece perseguirlo y cuya respuesta estará en un tercer espacio al que aún no tiene acceso. La imposibilidad de realizarse en el espacio reducido en el que se encuentra, donde todo el mundo la conoce como mujer y como *butch*, así como por la presión ejercida dentro de su pequeña comunidad por seguir una serie de reglas determinadas y por la violencia que sufren, obliga a Jess a cambiar de entorno social dentro del mismo Buffalo. Esto le permitirá, por tanto, crear una imagen nueva sin tener que dar explicaciones sobre el cambio a nadie que haya conocido su faceta anterior.

La respuesta de Theresa ante el planteamiento de que Jess comience la transición para ser un hombre es completamente negativa: ella, como *femme*, se siente atraída por personas de su mismo sexo que, aunque tengan aspecto masculino, no dejan de ser mujeres. En palabras de la propia Theresa, “I’m a femme, Jess. I want to be with a butch ... I don’t want to be with a

²⁰ Originalmente este término hacía referencia a la actitud de algunos integrantes de la comunidad negra estadounidense, el “white Negro”, que consistía en un individuo cuya apariencia física le permitía presentarse como “blanco”, pero cuyo linaje “negro” (normalmente mínimo) lo convertían, según la normativa racial dominante, en negro (Kennedy 1145).

man, Jess. I won't do it" (Feinberg 151). A pesar de tener que abandonar el que recordará como el amor de su vida, Jess se adentra en el proceso de construcción de su nueva identidad como hombre. La mastectomía es el cambio físico más radical al que somete a su cuerpo, puesto que cercena una parte que la ha definido como mujer durante tanto tiempo, lo que es bastante importante para comprender el cambio que esto provoca en la mente de Jess. La operación se realiza de manera ilegal, lo que marca cómo, a pesar de estar a punto de comenzar a formar parte del género privilegiado de la sociedad, esto lo tiene que hacer de manera clandestina, continuando con esa existencia dentro de las tinieblas derivada de su identidad. Las hormonas permitirán, en segunda instancia, que aparezcan signos masculinos como la barba o el endurecimiento de los rasgos faciales, la gravedad de la voz, etc.

Hay un momento al inicio del tratamiento, cuando Jess presenta una imagen en la que se entremezclan rasgos femeninos y masculinos. Este aspecto se asemeja al cuerpo e imagen carentes de carga sexual del cuerpo infantil que tanto añora:

As I brushed my teeth, I glanced in the mirror and had to look a second time. Beard stubble roughed my cheeks. My face looked slimmer and more angular. I stripped off my T-shirt and BVD's. My body was lean and hard. My hips had melted away. I could actually see muscles in my thighs and arms I never knew I had ...

This was almost the body I'd expected before puberty confounded me. Almost. (Feinberg 171)

Veremos que el problema en esta nueva etapa identitaria aparece cuando Jess ha de adoptar el rol de hombre y todo lo que conlleva a nivel social y actitudinal la transición hacia el género masculino. Tanto la barba como la construcción de un pecho plano, así como los mínimos pero significativos cambios físicos que provocan las hormonas, son los elementos que permiten que la posibilidad de *pasar por* se convierta en una realidad. Una de las primeras pruebas a las que Jess somete a su nueva adquirida identidad es el lugar de trabajo: el espacio social de un trabajo físico, "de hombres", y su posibilidad de encajar sin recelos por parte del Otro es imprescindible para que la "ilusión" que ha creado tenga el efecto deseado. La aceptación sin ningún tipo de reservas, junto con la utilización del aseo de hombres de manera normalizada, ayudan a crear un halo de confianza en el reformado espacio en el que se ha convertido su cuerpo. Aun así, surge el problema de la construcción de una historia de una vida masculina que no ha tenido el "privilegio" de experimentar hasta ahora, y sobre la que muchos preguntan como medio de conocer un poco más a Jess.

Las relaciones sexuales y el deseo en esta etapa también servirán a Jess para completar su identidad como hombre. La primera vez que es *leído* como hombre por una mujer anónima que pone de manifiesto que siente atraída por él resulta una situación casi violenta para el propio Jess, que reacciona de la siguiente manera:

My face flushed. I walked away from the counter without the beer. A powerful rage rose inside me. Why was I so angry? This is what I wanted, wasn't it? To be able to be myself and yet live without fear? ... All my life I'd been told everything about me was really twisted and sick. But if I was a man, I was "cute". Acceptance of me as a he felt like an ongoing indictment of me as a he-she. (Feinberg 178)

A pesar de esa incomodidad a la hora de ser conceptualizado por el Otro como hombre, y el conflicto de seguir teniendo en cuenta su dimensión femenina en su conciencia, Jess continúa adelante en la construcción de su dimensión masculina.

Pero la prueba final para reafirmar su identidad masculina a través del deseo se encuentra en el momento en el que se acuesta con Annie, una mujer heterosexual. Como ocurre con la Manuela y Pancho, la orientación sexual de la otra persona y su atracción desde esta por el personaje transgénero es de vital importancia a la hora de consolidar su identidad. En este caso, Jess procede a "ocupar" el cuerpo de la mujer a través de la adopción del rol masculino, que se traduce tradicionalmente en la parte activa de la relación sexual; es decir, el "invasor" del cuerpo a través de la penetración:

I rolled over on my back and pulled her against my body. "I'd really like to make you feel good ... If you trust me enough to show me what you want."

"What's your trip, mister?" she snorted. "You want to fuck or not?"

"We can if you want to ... Or we can do other things. It's up to you."

Annie did a double take. "Whatdya mean it's up to me?"

"It's your body. What do you want? I mean, you can show me how you really want to be touched. Or you can act excited and hope I come—not too quickly, but don't take too long—right?"

Annie shook her head and sat bolt upright. "You're scaring me", she said.

"Because I want you to really be there when I touch you?"

She nodded ...

“I want you so bad,” she whispered hoarsely. We both moaned softly as she said that. I pulled my dildo carefully out of my briefs in the dark, afraid of being discovered. What made me think this could work?

I rolled a condom onto my dildo. “I don’t think I can have any more kids,” she told me.

“I don’t want to take any chances, and it’s up to me, after all,” I said.

“Well, ain’t that a switch,” she laughed.

I pushed the head of my cock gently inside of her. She tensed her body; I waited. Then Annie relaxed and her hips began to move, pulling me into her. When I was deep inside of her I lay still other. I didn’t move until she did. I stroked her just a little slower than her motion demanded; her body demanded more. (Feinberg 190-191)

Lo que ocurre entonces es que en las actuaciones de Jess en el ámbito sexual como hombre siguen existiendo reminiscencias del rol de *butch*, por lo que ese tratar de “pasar por hombre” no parece completarse. El nerviosismo y el miedo a que la verdad de su cuerpo descubra que no es un hombre biológicamente determinado son muy notables en esta escena. Jess utiliza, entonces, la oscuridad a su favor: con las luces apagadas el dildo y el arnés que le permite atarlo a su cuerpo se esconden de la mirada de Annie, que únicamente puede sentirlo. La oscuridad también sirve como pantalla que impide que Annie tenga acceso visual a las cicatrices que marcan el lugar por el que se extrajeron las glándulas mamarias de Jess. A pesar de que la experiencia se realice con éxito, sí que es cierto que en todo momento Jess es consciente de los mecanismos que se mueven tras el telón: es decir, tiene su atención puesta continuamente en que Annie no descubra “el engaño”. Lo llamamos así puesto que en realidad lo que trata de hacer es, desde nuestro punto de vista, crear una pantalla ilusoria tras la que esconderse, que le permita vivir en la sociedad como un integrante más que responde a la heteronormatividad y a lo binario, pero “more and better passing brings about and increased fear of being read” (Bornstein 146). Ese incremento del miedo a ser leído se traduce en un estado continuo de alerta, derivado de ese miedo a ser descubierto fuera de los esquemas culturales.

El pasar por hombre entonces es una alternativa a la problemática de la identidad de Jess: es una “solución” temporal a un conflicto permanente. Por lo tanto, no es de extrañar que la victoria sobre la mirada normativa sea corta y termine de manera amarga: Duffy, compañero de trabajo y conocedor del pasado de Jess, comete el error de desvelar su feminidad enterrada delante del resto de sus compañeros. Se pone en evidencia, entonces, la imposibilidad de Jess

de mantener esa existencia como hombre, por lo que en su mente comienza a forjarse la idea de abandonar Buffalo.

Se inicia entonces una época de transición hacia un espacio de género no binario, la última de las etapas identitarias que vivirá Jess. En estos momentos de la narración, Jess recupera el término “he-she”, que Theresa había señalado que tenía connotaciones negativas, puesto que lo abordaba desde la perspectiva de mujer lésbica, y era usado por la sociedad como insulto hacia ellas. Esta etiqueta corresponde a una identidad de género no binaria y que, por lo tanto, define más concretamente cómo se siente el personaje. Pero Jess comienza, entonces, a plantearse que realmente la solución a su (im)posibilidad de existencia debido a su género se encuentra precisamente en esa indeterminación que presenta la etiqueta “he-she”: “I hoped that it would allow me to express the part of myself that didn’t seem to be woman. I didn’t get to explore being a he-she, though. I simply became a he—a man without a past.” (Feinberg 222).

Lo primero que hace es dejar de tomar las hormonas, cuyo efecto parece desaparecer más lentamente de lo que espera Jess, pero que, poco a poco, logran que alcance aquello que más desea: “When I sat alone and asked what it was I really wanted, the answer was *change*” (Feinberg 224). Ese cambio se evidencia, nuevamente, a través de la mirada y reacciones del Otro, que además propicia que tome la decisión de mudarse a la ciudad de Nueva York:

I knew I was changing when people began to gawk at me again. It had taken a year. My hips strained the from electrolysis. My face looked softer. Once my voice was hormone-lowered, however, it stayed there. gender characteristics, and I wasn’t the only one who noticed.

I remembered what it was like to walk a gauntlet of strangers who stare—their eyes angry, confused, intrigued. Woman or man: they are outraged that I confuse them. The punishment will follow. The “other.” I am different. I will always be different. I will never be able to nestle my skin against the comfort of sameness. (Feinberg 224)

Lo que decide Jess es no revertir la mastectomía: “the surgery was a gift to myself, a coming home to my body. But I wanted more than to just barely exist, a stranger always trying not to get involved. I wanted to find out who I was, to define myself. Whoever I was, I wanted to deal with it, I wanted to live again. I wanted to be able to explain my life, how the world looked from behind my eyes” (Feinberg 224). No quiere *ser* un hombre transexual, ya que no desea proseguir modificando su cuerpo para adaptarlo a la visión del género masculino, pero tampoco pretende regresar a su identidad femenina, por lo que emprende un camino hacia una tercera opción. El no completar la transición se traduce en la visión del espacio corporal como

un cuerpo biológicamente femenino, pero masculinizado: se establece en el limbo del género, donde Jess comienza a construir ese tercer discurso, desafiando las normas sociales. Su cuerpo, entonces, no sufrirá ningún cambio más de los que ya ha sufrido hasta el momento: lo que ha de cambiar a partir de ese momento es su mentalidad.

El ambiente más distendido de la ciudad de Nueva York a la que se traslada tras el incidente con Duffy permite a Jess abrirse ante las posibilidades sociales que esta le proporciona, y que propician que establezca una relación estrecha de amistad con Ruth, su vecina. Como Jess, Ruth se encuentra en un punto intermedio entre los dos grupos de género, masculino y femenino, y vive más allá de los límites que la cultura impone: “her hair was outrageously crimson. I could tell that womanhood had not come easily to her. It wasn’t just her large Adam’s apple or her broad, big-boned hands. It was the way she dropped her eyes and rushed away when I spoke to her” (Feinberg 248). Es un personaje cuya primera reacción ante un extraño es la del rechazo, debido a la continuada persecución que ha sufrido durante toda su vida, derivada de las diferencias que existen entre su identidad de género y su cuerpo. A pesar de este conocimiento desde el principio de que su vecina “was different like me” (Feinberg 248), sí que es cierto que Ruth no es consciente de dicha diferencia en un primer momento: ““Well, where I come from,’ she called out, ‘men don’t reward women from pretending to be helpless”” (Feinberg 248). Aunque su primera percepción de Jess es como hombre, esta va mutando poco a poco, permitiendo que entre ambos personajes se creen una serie de lazos de familiaridad. Jess, eso sí, continúa apoyándose en la visión del Otro para poder definirse, y por esto mismo Ruth cumple un papel crucial en abrirle una vía alternativa a lo que conocía hasta el momento:

I laughed and picked my salad. “Do you know if I’m a man or a woman?”

“No,” Ruth said. “That’s why I know so much about you.” ... “... At first I thought you were a straight man. Then I thought you were gay. It’s been a shock for me to realize that even I make assumptions about sex and gender that aren’t true ...”

I smiled. “I didn’t want you to think I was a man. I wanted you to see how much more complicated I am. I wanted you to like what you saw.” (Feinberg 254)

Aunque aquí ya aparezca en Jess la certeza de que el poder identificarse es un proceso complicado, no es hasta más adelante cuando verdaderamente comprende, a través de Ruth, que existe un abanico de posibilidades identitarias que van más allá de la división binaria del género. El momento al que nos referimos se produce cuando ambos personajes se encuentran

observando el techo del apartamento de Jess que Ruth ha pintado reflejando el momento crepuscular del cielo, y que sirve como reflejo de la experiencia identitaria compartida: “It’s not going to be day or night, Jess. It’s always going to be that moment of infinite possibility that connects them” (Feinberg 270). Esta escena “reveals how, towards the novel’s end, home becomes a space that both houses and reflects Jess’s body and identity. Jess’s home-building exteriorizes her growing comfort with a non-normative gender identity” (Weaver 87). Por lo tanto, Ruth es un personaje que comprende a Jess a niveles que nadie ha logrado anteriormente: dicha comprensión construye unos lazos que, a su vez, crean un sentimiento de comunidad y de hogar cuya fuerza es mayor que cualquiera de los grupos identitarios a los que había pertenecido anteriormente.

La búsqueda de ese tercer espacio identitario y la consolidación de Jess dentro de este se cierra en la novela de dos maneras. Por un lado, mediante la expresión pública por primera vez en su vida de los pensamientos que tiene en relación a su género en una manifestación a favor de los derechos de la comunidad gay y lesbica en Nueva York:

“I’m not a gay man.” My own amplified voice startled me. “I’m a butch, a he-she. I don’t know if the people who hate our guts call us that anymore. But that single epithet shaped my teenage years.” ... I spotted a femme woman ... She nodded as I spoke, as though she recognized me. Her eyes were warm with memories. (Feinberg 296)

Por otro lado, la aceptación en este mismo discurso del término “he-she” como etiqueta identitaria, desprovisto entonces de ese halo negativo que tenía para Theresa, es un hecho importante de la autodeterminación de Jess. Este es un término que había aparecido desde su infancia, momento en el que Jess le pregunta a sus padres por su significado, a lo que su padre le responde, riéndose, “‘It’s a weirdo,’ my father laughed.” (Feinberg 20). Por lo tanto, como su sentir identitario, el término siempre estuvo marcado por el rechazo y la burla. Pero en el momento en que lo utiliza ella misma para identificarse ante la sociedad, cambia su connotación. Sigue un proceso similar a la redefinición que ya analizamos que se dio del concepto “queer” precisamente durante estos movimientos de activismo gay y lesbico que retrata Feinberg en la novela.

El compartir su experiencia y el sentimiento de lucha y supervivencia derivada de esta hace que Jess, por fin, sienta esa aceptación por parte de un grupo social mayor a la microsociedad que conforma junto a Ruth. Esa búsqueda de un reconocimiento hemos visto que se convierte, desde el primer rechazo por parte de sus padres, en un elemento casi obsesivo

de la búsqueda de identidad. Pero no debemos olvidar que esto se produce posteriormente a la aceptación por parte de Jess de su propia identidad, tras su viaje a Buffalo a partir del cual hace las paces con su pasado, lo que le permite poder continuar hacia el futuro. En última instancia, y de nuevo a través del espacio onírico, se pone de manifiesto esa paz y conformidad con respecto al nuevo discurso de género que ha aceptado como propio y que ha depurado de toda posible carga negativa derivada de la mirada inquisidora de la sociedad:

... During the night I had this dream:

I walked across a vast field. Women and men and children stop on the edges of the field looking at me, smiling and nodding. I headed toward a small round hut near the edge of the woods. I had a feeling I had been in this place before.

There were people who were different like me inside. We could all see our reflections in the faces of those who sat in this circle. I looked around. It was hard to say who was a woman, who was a man. Their faces radiated a different kind of beauty than I'd grown up seeing celebrated on television or magazines. It's a beauty one isn't born with, but must fight to construct at great sacrifice.

I felt proud to sit among them. I was proud to be one of them.

... One of the oldest in the circle caught my eyes ... She indicated our circle. I looked at the faces around me. I followed the shadow of her hand against the wall of the hut, seeing for the first time the shadows surrounding us.

She called me to the present. My mind slipped back to the past, forward to the future. Aren't these connected, she asked wordlessly?

I felt my whole like coming full circle. Growing up so different, coming out as a butch, passing as a man, and then back to the same question that had shaped my life: woman or man? (Feinberg 300)

El sueño actúa nuevamente como espacio y momento de revelación y posibilidad para Jess. Por primera vez vemos que el personaje utiliza el término “orgullo” para referirse a la pertenencia a una comunidad. Toma conciencia de su evolución identitaria y de cómo esta deviene de la cuestión “¿hombre o mujer?”. Comprobamos cómo se cumple lo que observa Halberstam sobre Jess en relación a su transición (de hombre a mujer, sobre todo) y es que esta pone de manifiesto “the necessary insufficiency of binary gender rather than the solidity of transsexual identification” (148). En el momento del sueño Jess parece descubrir la respuesta al cuestionamiento sobre su identidad en la pregunta sobre si es mujer u hombre: Jess se encuentra en ese espacio entre los signos de interrogación en el que ambos géneros se unen, se

oponen y la posibilidad de escoger uno, otro, los dos o ninguno como forma de identificarse se hace realidad.

3.2.3. El espejo como reflejo de la identidad de género

El espejo aparece en ambas novelas como un elemento de gran importancia, puesto que presenta el reflejo de la imagen de los personajes a ellos mismos, personificando y permitiéndoles tener acceso a la expresión de sus discursos internos de género. Si nos remitimos al *Diccionario de símbolos* (1992) de Cirlot, uno de los posibles significados, el más primitivo según el autor, del reflejo es el de la multiplicidad del alma (195). El alma (no en el sentido religioso, sino como conciencia identitaria de los personajes) en los distintos textos podemos relacionarla con el mundo interior de los personajes y de su pensamiento, que al fin y al cabo es el espacio donde nace y se desarrolla la identidad de género, tal y como lo hemos concebido a partir de las teorías de Butler y Bornstein. Otro de los significados del espejo es el doble y, a partir de este, la duplicidad (Cirlot 174).

A lo largo de la lectura de las novelas que tratamos, hemos observado que el objeto del espejo es de vital importancia. Este se establece como un elemento en el que los personajes pueden leer su reflejo como lo hace el Otro: es mirar a un yo desdoblado desde el exterior, así como ponerse en contacto con la imagen física partiendo de la imagen mental que tienen de sí mismos. Esto pone en evidencia para el propio personaje tras las limitaciones que su propio cuerpo tiene a la hora de expresar la complejidad y abstracción de su género. Utilizaremos el concepto del reflejo como multiplicidad de la identidad (alma para Cirlot) aplicado sobre todo a la hora de hablar de la identidad de Jess, protagonista de *Stone Butch Blues*. A la hora de hablar del espacio del espejo en *El lugar sin límites*, haremos uso de la concepción de este como la duplicidad.

Por otro lado, para el análisis hemos querido recordar la “fase del espejo” de Lacan que, a modo de resumen, se da en los primeros meses de vida del niño y que consiste en el reconocimiento de la imagen de la totalidad del cuerpo y, por tanto, del yo. La fragmentación de la idea que tiene el sujeto de sí mismo, por tanto, se unificará en el “espacio” del espejo, donde entonces tendrá acceso a una imagen más compleja de su cuerpo. Por lo tanto, la clave de esta teoría de Lacan reside precisamente en esa fragmentación y unidad de la imagen:

... aquel que el niño mira y reconoce, ese que le imita tan bien y que tarde o temprano descubrirá que es él mismo, o su imagen, para hablar propiamente, ese no descoordina, no tiene el cuerpo fragmentado, eso – es para él: su imagen se le aparece entera, dotada de una unidad que él no puede atribuir a la percepción de su propio cuerpo. (Blasco 9)

Blasco continúa explicando el efecto que tendría lo anterior sobre el sujeto que lo experimenta de la siguiente manera:

... para empezar el niño se reconoce en lo que sin duda no es él mismo sino otro; en segundo lugar, ese otro, aun si fuese él mismo, está afectado por la simetría especular, condición que luego se reproducirá en los sueños; en tercer lugar, aquel que se reconoce como yo no está afectado de mis limitaciones, él no tiene los problemas que tengo yo para moverme. (9-10)

Partiendo de este estado o definición inicial, veremos cómo afecta y cómo se sirven del reflejo en el espejo Jess y la Manuela. Nos apoyamos también en la idea lacaniana de que "... la construcción del yo [je] no se efectúa de una manera inmediata, sino que necesita la mediación de la imagen del cuerpo" (Palmier 41). Así, esta fase del espejo muestra cómo "la construcción del sujeto no es la conclusión de un acto de pura apercepción, sino que necesita como intermediario la imagen del cuerpo" (Palmier 22). Esto hace que podamos considerar esta etapa del descubrimiento de la imagen como "la experiencia de una identificación fundamental y la conquista de una imagen: la del cuerpo, que estructura al 'yo' [je] antes de que el sujeto se comprometa en la dialéctica de la identificación con el prójimo por la mediación del lenguaje" (Palmier 21-22).

Si aplicamos todo lo anterior al personaje de Jess veremos la composición de la imagen a la que tenderá durante toda la novela en su búsqueda de la identidad y expresión de ese género no binario con el que se identifica. Como estudiaremos, esta primera composición se da durante su infancia, aunque fuera de los límites temporales de los que habla Lacan. Aun así, si tomamos la infancia de Jess y ese momento al que nos referimos como los primeros instantes de incursión en la búsqueda de su verdadera identidad de género, estaremos en una etapa temporalmente similar de la que nos habla Lacan.

En el caso de la Manuela, que se encuentra en un estadio de mayor madurez tanto identitaria como vital, sí que podremos hacer una lectura a partir de la fragmentación de la imagen que tiene de sí misma y de la recomposición de esta en el reflejo total que le devuelve el espejo.

3.3.2.1. Jess y el reflejo del deseo identitario

Como ya hemos analizado antes, durante su juventud el personaje de Jess comienza a identificarse como *butch*, pero a pesar de esta primera aproximación identitaria, no puede evitar no sentirse como una extraña dentro de su propia comunidad. Por ello decide, tras una serie de complicados procesos de reflexión, buscar respuesta a la incógnita sobre su género en la transición de mujer a hombre. Inicia entonces un tratamiento hormonal a través del cual comienzan los cambios de la voz y aparece el vello facial y los rasgos más masculinos, lo que se complementa con una mastectomía. Lo que logra Jess con esto, en última instancia, es ser “leído” por la sociedad como hombre a partir de esas características físicas. Pero, como vemos en el siguiente fragmento, Jess se encuentra nuevamente en un callejón sin salida en el que sabe que no encontrará esa pieza identitaria que le falta:

I stood up and looked in the bathroom mirror. The depth of sadness in my eyes frightened me. I lathered my morning beard stubble, scraped it clean with a razor, and splashed cold water on my face. The stubble still felt rough. As much as I loved my beard as part of my body, I felt trapped behind it. I couldn't recognize the he-she. My face no longer revealed the contrasts of my gender. I could see my passing self, but even I could no longer see the more complicated me beneath my surface. (Feinberg 221-222)

Al tener acceso a la imagen que proyecta, y con ello a la visión aproximada que tienen los demás de él a partir de su físico, se da cuenta de que en realidad este no es un reflejo de la imagen mental que tiene de sí mismo. Jess se ve incapaz en estos momentos de reflejar la complejidad que siente en su interior a través de su presentación ante el mundo como hombre. A partir de este momento, comienza a tomar conciencia de que quizás esa transición que está llevando a cabo no ha de ser la de cruzar el puente que separa lo femenino de lo masculino, sino que ha de redirigirse hacia otro afluente de género completamente nuevo para Jess:

I stared far back into my past and remembered the child who couldn't be catalogued by Sears. I saw her standing in front of her own mirror, in her father's suit, asking me if I was the person she would grow up to become. Yes, I answered her. And I thought how brave she was to have begun this journey, to have withstood the towering judgments.

But who was I now—woman or man? I fought long and hard to be included as a woman among women, but I always felt so excluded by my differences. I hadn't just believed that passing would hide me. I hoped that it would allow me to express the part of myself that didn't seem to be woman. I didn't get to explore being a he-she, though. I simply became a he—a man without a past.

Who was I now—woman or man? That question could never be answered as long as those were the only choices; it could never be answered if it had to be asked. (Feinberg 222)

El momento en el que se da cuenta de que el problema de su crisis identitaria reside en que ha tratado de incluirse en uno de los dos grupos de género que le presenta la sociedad, se establece como el punto de inflexión a partir del cual Jess decide abandonar el tratamiento hormonal, provocando que su cuerpo se transforme en un espacio mixto: rasgos faciales afeminados, pero también con cierta aura de masculinidad, el pecho plano fruto de la mastectomía, genitales femeninos y ropas masculinas. A partir de ahora, con esta presentación, la lucha interna, social y contra los valores tradicionales que están tan fuertemente arraigados en su mente y en su entorno cobrará más fuerza que nunca. No es hasta el final de la novela, tras sufrir palizas y violaciones durante toda su vida por parte de las fuerzas de la ley y de otros individuos de la sociedad (hombres todos), cuando Jess se (re)descubre. Después de una época de absoluto silencio y reflexión, derivada de una intervención quirúrgica de su mandíbula producto de uno de esos enfrentamientos físicos, encuentra la entrada a ese tercer espacio en blanco que es la identidad trans no binaria.

A pesar de encontrar su verdadera identidad al final de la novela, sí que es cierto que la semilla de lo que sería este nuevo espacio en el que parece que por fin va a poder moverse libremente Jess se encuentra al inicio de la obra, en sus primeros años de vida. Este es el momento clave para comprender la verdadera naturaleza de Jess (a la que tenderá al final de la novela), y que remite a la creación de ese discurso de género alternativo al masculino/ femenino. Aprovechando la ausencia de sus padres, se cuela en el cuarto de estos y decide vestirse con la ropa de su padre: un traje gris, camisa blanca, corbata. A la indumentaria masculina le añade el anillo de su madre:

I gently pushed open the door to my parents' bedroom and looked around. I knew they were both at work, but entering their bedroom was forbidden ...

I went directly to my father's closet door. His blue suit was there. That meant he must be wearing the grey one today. A blue suit and a grey suit—that's all any man needed, my father always said. His ties hung neatly on a rack.

It took even more nerve to open my father's dresser drawer. His white shirts were folded and starched stiff as a board. Each one was wrapped around with tissue paper and banded like a gift. The moment I tore off the paper band, I knew I was in trouble. I had no hiding places for garbage that my mother wouldn't find right away. And I realized my father probably knew the precise number of shirts he owned. Even though all of them were white, he probably could tell exactly which one was missing.

But it was too late. Too late. I stripped down to my cotton panties and T-shirt and slid on his shirt. It was so starched my eleven-year-old fingers could hardly get the collar buttoned. I pulled down a tie from the rack. For years I had watched my father deftly twist and flop his ties in a complicated series of moves, but I couldn't figure out the puzzle. I tied it in a clumsy knot. I climbed up on a footstool to lift the suit from the hanger. Its weight surprised me. It fell in a heap. I put on the suit coat and looked in the mirror. A sound came from my throat, sort of a gasp. I liked the little girl looking back at me.

Something was still missing; the ring. I opened my mother's jewelry box. The ring was huge. The silver and turquoise formed a dancing figure. I couldn't tell if the figure was a woman or a man. The ring no longer fit across three of my fingers; now it fit snugly on two.

I stared in the big mirror over my mother's dresser, trying to see far in the future when the clothing would fit, to catch a glimpse of the woman I would become.

I didn't look like any of the girls or women I'd seen in the Sears catalog. The catalog arrived as the season changed. I'd be the first one in the house to go through it, page by page. All the girls and women looked pretty much the same, so did all the boys and men. I couldn't find myself among the girls. I had never seen any adult woman who looked like I thought I would when I grew up. There were no women on television like the small woman reflected in this mirror, none on the streets. I knew. I was always searching.

For a moment in that mirror I saw the woman I was growing up to be staring back at me. She looked scared and sad. I wondered if I was brave enough to grow up and be her.

I never heard the bedroom door open. By the time I saw my parents it was already too late. Each of them thought they were supposed to pick up my sister at the orthodontist. So they all got home unexpectedly early.

My parents' expressions froze. I was so frightened my face felt numb. Storm clouds were gathering on my horizon. (Feinberg 20-21)

En esta instantánea que crea Feinberg, Jess construye su imagen interna en el espejo, donde se ve reflejada, rompiendo con todos los límites del género femenino, así como del masculino. Une atributos pertenecientes a ambos, a través de los elementos que coloca sobre el lienzo plano y en blanco que conforma su cuerpo infantil, aún sin formas femeninas que predeterminen físicamente su género. A través de dicho reflejo Jess es capaz de *leerse* por primera vez de acuerdo a su identidad: ha completado el ritual de la correcta expresión física a través de la ropa y los complementos. Por ello, la multiplicidad del alma a la que se refería Cirlot (195) sería una de las características de la identidad de Jess, puesto que se nutre de diferentes elementos, combinándolos independientemente de su significación tradicional, escapando del sistema binario de género.

A pesar de la falta de seguridad en la actitud de Jess (sobre todo a partir de la irrupción de sus padres en la escena y el rechazo de estos hacia lo que ocurre), parece que, poco a poco, la idea de que esa lucha que ha estado a punto de abandonar es clave a la hora de *vivir* y no *sobrevivir* en el mundo, comienza a instalarse en algún lugar de su inconsciente. La imagen que nos presenta Feinberg en este estadio de desarrollo del personaje no parece estar completa puesto que, para conformar una identidad sólida, debería perpetuarse en el tiempo de manera reiterada. A pesar de esta discontinuidad es cierto que, a partir de ese momento, el reflejo que queda grabado en la mente del personaje será una guía o una meta a la que aspira este a lo largo de la narración, siempre de manera inconsciente. Es la primera y la última pieza del puzle identitario que monta Jess a lo largo de su infancia, adolescencia, y parte de su madurez.

3.2.3.2. La Manuela: el reflejo como anhelo de la feminidad

La escena de *El lugar sin límites* donde el espejo cobra mayor relevancia se encuentra en el capítulo IV, cuando la Manuela comienza a preparar a su hija para la visita de Pancho de esa noche, en la que se espera que por fin la Japonesita logre seducirlo. Es aquí cuando se pone de manifiesto la forma de la Manuela de significarse como mujer a partir de la comparación de su feminidad *construida* con la que le corresponde de manera *natural* o biológica a su hija:

La Manuela dejó su vestido, puso la vela encima de la mesa del lavatorio, debajo del pedazo de espejo. Comenzó a peinarse. Tan poco pelo. Apenas cuatro mechones que rayan el casco. No puedo hacerme ningún peinado. Ya pasaron esos días.

—Oye...

La Japonesita levantó la cabeza.

—¿Qué?

—Ven para acá.

Se cambió a una silla de totora frente al espejo. La Manuela tomó sus cabellos lacios, frunció los ojos para mirarla, tiene que tratar de ser bonita, y comenzó a escarmenárselos —qué sacas con ser mujer si no eres coqueta, a los hombres les gusta, tonta, a eso vienen, a olvidarse de los espantapájaros con que están casados, y con el pelo así, ves, así es como se usa, así queda bien, con un poco caído sobre la frente y lo demás alto como una colmena se llama, y la Manuela se lo escarmena y se pone una cinta aquí, no tienes una cinta bonita, yo creo que tengo una guardada en la maleta, si quieres te la presto, te

la voy a poner aquí. A una de las nietas de don Alejo la vi así en verano, ves que te queda bien esta línea, no seas tonta, aprovecha... ves, así... (Donoso 53)

La primera comparación que aparece en el fragmento es la del cabello. Como vimos previamente, este se establece en la novela tanto como un símbolo de feminidad como de juventud. El hecho de que la Manuela, que se describe como enferma y con poco pelo, sea la que con manos expertas peina la sana cabellera de su hija, es en realidad un acto metonímico que resume la relación entre ambas. La Manuela, que carece de la aceptación social como mujer, recoge en su figura la sabiduría de aquella prostituta que conoce todos los secretos del deseo y de la feminidad.

Con gran impotencia, lejos de ver en el espejo y en su hija un reflejo de sí misma, ve cómo un cuerpo femenino es desaprovechado. La vieja prostituta se establece en este momento como una figura completamente contraria a la de la Japonesa: la Manuela vive en un cuerpo cuya construcción no se corresponde con ese sentir femenino que muchas veces parece ahogarla. Aquella que tiene la, digamos, *suerte* de sentirse como su cuerpo dictamina, y que por lo tanto podrá desarrollarse y amar al hombre que quiera sin ser objeto de burlas y violencia, es uno de los elementos que provocan la frustración de la Manuela a la hora de abordar su identidad. La suerte, en este caso, entendida en el sentido de que la Japonesa es una privilegiada a ojos de la Manuela puesto que su cuerpo y su género se corresponden con las expectativas que la sociedad tiene de ella.

La Manuela, además, se constituye como un *cuerpo* que obstaculiza el camino de la Japonesa hacia su desarrollo como mujer, de manera indirecta y directa. De manera indirecta debido al físico que ha heredado de su padre, como apunta Gutiérrez Mouat: “la hija es físicamente una réplica de su padre (no tiene las cejas o pómulos de la Japonesa, ni su corpulencia. En cambio, es flaca y tiene los senos de la Manuela)” (141). La Manuela no duda en recalcar el aspecto poco agraciado de su hija ante la pregunta de su hija:

—¿De veras me veo bien?

—Para lo fea que eres... más o menos... (Donoso 59)

A pesar de ser consciente de que su hija ha heredado su físico, la Manuela la ataca a partir de este y de la incapacidad de la Japonesa de *parecer* más femenina sin su ayuda. Pero, aunque su hija siga considerándolo como padre, no duda en acudir a la Manuela para que la acicale y la ayude a arreglarse.

El espejo funciona también como reflejo de la muerte que se establece como futuro ineludible de la Manuela, que además aparece acompañado por unas velas, elementos significativos que ayudan a crear la atmósfera de un velorio. La combinación de ambos tiene un significado diferente para los personajes que comparten escena. Para la Japonesita, la vela significa el poder observar al detalle las recién adquiridas feminidad y belleza gracias a la acción de la Manuela:

Al dar los últimos toques al peinado la Manuela sintió a través del pelo que su hija se iba entibiando. Como si de veras le hubiera entregado la cabeza para que se la embelleciera. Esa ayuda ella podía y quería dársela. La Japonesita estaba sonriendo.

–Prenda otra vela para verme mejor...

La prendió y la puso al otro lado del espejo. La Japonesita, con los dedos, tocó apenas su propia imagen en el jirón de vidrio. Se dio vuelta:

–¿Me veo bien? (Donoso 57)

En contraposición, la Manuela ve en la disposición del espacio sobre el lavadero el escenario de su entierro, introducido por su desmadejado vestido:

Tocó su vestido desmayado sobre la suciedad de las papas, y en silencio oyó el ronquido de la Lucy al otro lado del patio. Vio su propia cara en el espejo, sobre la cara de su hija, que se miraba estática –las velas, a cada lado, eran como las de un velorio. Su propio velorio tendría así de luz en el mismo salón donde, cuando el calor de la fiesta fundía las durezas de las cosas, ella bailaba. Se iba a quedar eternamente en la Estación El Olivo. Morir aquí, mucho, mucho antes de que muriera esa hija suya que no sabía bailar pero que era joven y era mujer y cuya esperanza a mirarse en el espejo quebrado no era una mentira grotesca. (Donoso 58-59)

Es la primera vez que Donoso pone a sus dos personajes frente a frente en un espejo, permitiéndoles compararse de manera frontal, un reflejo sobre el otro. La escena para la Japonesita parece formar parte del telón de fondo de su nerviosismo por la futura presencia de Pancho esa noche, y no parece darse cuenta del significado que tiene para su padre. Para la Manuela, el haber prestado sus servicios y secretos a su hija, parece significar el traspaso de una parte de sí misma a la Japonesita, como los consejos y secretos de la feminidad que una madre transmite a su hija. Pero Manuela parece ser consciente de que esta desperdiciará las enseñanzas, las relegará al olvido, lo que supondrá la muerte de esa parte de sí misma que ha tratado de pasar a su hija.

3.3. El espacio como posibilitador e imposibilitador de la expresión de la identidad de género

Existe un halo de marginalidad que rodea a los personajes trans y que deriva, precisamente, del tratamiento que reciben por parte de la sociedad, que no ha aceptado a la comunidad queer. Partimos de la idea de que la comunidad queer ya es de por sí un espacio marginal al menos tal y como la sigue percibiendo la sociedad incluso hoy en día, y que además suelen regirse por sus propias normas y estructuras, lo que les permiten existir a partir de las identidades que estos personajes construyen. Estos espacios presentan una doble posibilidad: mientras que permiten que se construyan y desarrollen esas identidades no normativas, a la vez no permiten que estas existan íntegramente más allá de los límites marginales. Por lo tanto, el momento en el que los personajes abandonen dichos espacios derivará en la desarticulación de su identidad de género. Otros momentos en los que vemos que esto último ocurre es cuando personajes pertenecientes a esa sociedad normativa se introducen dentro de los espacios marginales, lo que conlleva una invasión e imposición de las leyes del cuerpo y de la sociedad tradicionales.

Parece que el problema que se plantea dentro de la ficción es que, aunque la sociedad intentara incluir a la comunidad como subgrupo o grupo marginal, estos personajes se establecen incluso dentro de sus comunidades marginales como individuos que no encajan en sus estructuras. En el caso de la Manuela, el ambiente marginal en el que se incluye, el prostíbulo, se establece además como un espacio que refleja y representa tanto la marginalidad que sufre como la decadencia de su cuerpo y personalidad debido a las continuas vejaciones que sufre por parte del Otro. Ella, en cambio, parece alejarse del sentimiento de comunidad que comparten el resto de prostitutas debido a la cuestión de su identidad de género. En el caso de Jess, el espacio marginal viene marcado por la existencia de una comunidad *butch-femme* en bares gays a la que se adapta tratando de “normalizar” esa diferencia identitaria que la caracteriza. A pesar de encontrarse tras los límites de la sociedad, este espacio es continuamente invadido por la normativa social en forma de redadas policiales, por lo que el recuerdo de la marginalidad continúa teniendo un gran peso. Para Jess el no encajar dentro del microgrupo social es quizás un hecho más complicado, puesto que el personaje se establece, por un lado, fuera de los parámetros de la comunidad *butch-femme*, en cuanto al sentir sobre su identidad de género. Por otro lado, también se establece en un tercer espacio identitario que se encuentra fuera de la “normalidad” de la concepción trans binaria *MtF* y *FtM*. Como ya explicamos, en

inglés *MtF* (*Male to Female*) corresponde a la transición de hombre a mujer, y *FtM* (*Female to Male*) corresponde a la transición de mujer a hombre. Por lo tanto, ambas identidades se siguen encontrando dentro de la estructura binaria que divide la sociedad, donde la opción identitaria queda notablemente delimitada.

3.3.1. El prostíbulo y el pueblo en *El lugar sin límites*

La acción de *El lugar sin límites* se produce en dos espacios concretos, el pueblo de El Olivo y el prostíbulo, que representan la dualidad de las realidades sociales enfrentadas, al tiempo que conforman los espacios posibilitadores e imposibilitadores de la definición y expresión de la identidad de la Manuela. El Olivo se presenta como un pueblo en decadencia, de carácter casi fantasmagórico. Este es un paraje desolador, de eterno domingo, donde el polvo y la soledad parecen ser los únicos residentes:

... miró calle arriba hacia la alameda que cerraba el pueblo por ese lado, tres cuadras más allá. Nadie. Ni un alma. Claro. Domingo. Hasta los chiquillos, que siempre armaban una gritadera del demonio ... estarían esperando junto a la puerta de la capilla para pedir limosna si llegaba algún auto de rico. Los álamos se agitaron. Si el viento arreciaba, el pueblo entero quedaría invadido por las hojas amarillas durante una semana por lo menos ... el humo azul prendiéndose en un claro cariado, arrastrándose como un gato pegado a los muros de adobe, enrollándose en los muñones de paredes derruidas y cubiertas de pasto, y la zarzamora devorándolas y devorando las habitaciones de las casas abandonadas y las veredas, el humo azul en los ojos que pican y lagrimean con el último calor de la calle. (Donoso 21)

Lo que había comenzado como un próspero proyecto llevado a cabo por el alcalde del pueblo, don Alejo, es ahora un fracaso:

Quedaban pocas [casas] habitadas porque hacía mucho que los toneleros trasladaron sus negocios a Talca ... Ahora no era más que un potrero cruzado por la línea, un semáforo inválido, un andén de concreto resquebrajado, y tumbada entre los hinojos debajo del par de eucaliptos estafalarios, una máquina trilladora antediluviana ... (Donoso 22).

La situación antes idílica del pueblo, que se nos da a conocer a través de los recuerdos de la Manuela, contrasta enormemente con ese presente donde el estado idílico ha desaparecido, estableciendo el momento en que ella baja del tren como inicio del declive del pueblo y, con él, el del prostíbulo. Este momento coincide con la celebración la elección de don Alejo como diputado, que traía consigo la promesa de la llegada de años prósperos. Es tal la alegría del

pueblo, que parece que, mientras esté relacionado con la figura de don Alejo, todo está permitido:

Las mujeres del pueblo se pusieron de acuerdo de no protestar por tener que quedarse en sus casas esa noche, sabiendo perfectamente que todos los hombres iban donde la Japonesa. La esposa del jefe de la estación, la del sargento de carabineros, la del maestro, la del encargado de correos, todas sabían que iban a festejar el triunfo de don Alejandro Cruz y sabían dónde y cómo lo iban a festejar. Pero porque se trataba de una fiesta en honor del señor y porque cualquier cosa que se relacionara con el señor era buena, por esta vez no dijeron nada. (Donoso 71)

El día de la celebración se produce una brecha en el espacio social, derivada de ese espacio festivo y, con ello, del descuido de las normas sociales, y que permitirán la inserción de la Manuela y su identidad femenina en El Olivo. Así, la vieja prostituta comienza a formar parte de la estructura social, hecho que se sella una vez se acuesta con la Japonesa, lo que además le permite asentarse en un emplazamiento fijo y convertir el prostíbulo en el único hogar que parece haber conocido. Esa misma noche, además, don Alejo se erige como un personaje benévolo con la Manuela, comprensivo y abierto ante la posibilidad de existencia de esta como mujer. Esto se establece como un detonante de los sentimientos casi precipitados que desarrolla la Manuela por el nuevo alcalde:

Y tomaron juntos, la Manuela y don Alejo, riéndose. La Manuela, todavía envuelta en una funda de sensaciones, tomó sorbitos cortos, y cuando todo pasó, sonrió apenas, suavemente. No recordaba haber amado nunca tanto a un hombre como en este momento estaba amando al diputado don Alejandro Cruz. Tan caballero él. Tan suave, como quería serlo ... Entonces Manuela se rió, tomándose lo que le quedaba de borgoña en el vaso, como para ocultar detrás del vidrio verdoso un rubor que subió hasta sus cejas depiladas: ahí mismo, mientras empinaba el vaso, se forzó a reconocer que no, que cualquier cosa fuera de esta cordialidad era imposible con don Alejo. Tenía que romper eso que sentía si no quería morirse. Y no quería morir. Y cuando dejó de nuevo el vaso en la mesa, ya no lo amaba. Para qué. Mejor no pensar. (Donoso 85)

Es interesante el hecho de la Manuela “ame” a don Alejo con tanta intensidad, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de sentimiento que nace a partir del hecho de que, como hombre con cierto estatus de poder, la ha tratado como mujer sin ningún tipo de burla cruel. De hecho, este es el único personaje al que Pancho y Octavio parecen respetar y temer a partes iguales. Por lo tanto, don Alejo es el que, con su victoria como gobernante, permite la entrada de la Manuela como mujer dentro del prostíbulo, donde quedará recluida una vez las celebraciones pasen.

El establecimiento se define en la novela de Donoso como un lugar apartado del pueblo, repudiado por la sociedad por las prácticas que allí se llevan a cabo, conformándose como un núcleo social propio para la pequeña comunidad constituida por las habitantes de la casa. Descubrimos que es un lugar que funciona a modo de infierno, adelantado ya desde la cita del *Doctor Fausto* de Marlowe que abre la novela:

Fausto: Primero te interrogaré acerca del infierno.

Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?

Mefistófeles: Debajo del cielo.

Fausto: Sí, pero, ¿en qué lugar?

Mefistófeles: En las entrañas de estos elementos. Donde somos torturados y permanecemos siempre.

El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer... (Donoso 9)

Este extracto introductorio incluye a la novela completa dentro de un contexto infernal que se divide, a su vez, en dos espacios: el prostíbulo y el pueblo. Ese carácter de infierno del prostíbulo, al contrario que el del pueblo, está marcado por el frío, y si atendemos a las descripciones de la Japonesita, veremos que este parece emanar del mismo cuerpo de la vieja prostituta. Podríamos aventurarnos a decir que esta presencia helada es, en realidad, una señal de lo que el destino depara a la Manuela: la muerte.

El prostíbulo se establece como un espacio, a su vez, que se hunde bajo el nivel del suelo, lo que, por un lado, parece representar espacialmente la localización tradicional del infierno en la cultura occidental (bajo tierra) y, por otro lado, lo establece como un reflejo físico de la situación económica por la que pasa. Como ocurre con el pueblo, el declive del prostíbulo parece que comenzó, precisamente, con la llegada de la Manuela. El texto parece sugerir que a causa del continuo taconeo de sus bailes la estructura ha ido cediendo con el paso de los años:

La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Pero no dio resultado. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y apisonarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando. (Donoso 20).

Por otro lado, podemos llegar a pensar que este es un espacio paralelo al cuerpo de la Manuela y que el hundimiento es un reflejo de su decadencia como mujer y prostituta: enferma y vieja, su atractivo se ha ido marchitando, lo que se pone de manifiesto continuamente a través de las comparaciones con la juventud de su hija y con el recuerdo de episodios pasados. Así, el hundimiento también actuaría a modo de recordatorio constante de la cercanía de la muerte y de la relación de esta con la identidad de la Manuela, puesto que se erige como una sombra amenazadora sobre este personaje. El prostíbulo se convertiría, entonces, en un ataúd que se hunde cada día que pasa más y más en bajo tierra, enterrándola viva y llevándola hacia las profundidades del infierno.

El hecho de que este sea un establecimiento donde se *capitalice* el deseo, tratado como un producto que se encuentra a demanda del cliente, que puede llevar a cabo cualquiera de sus fantasías, crea la atmósfera adecuada para que Manuela pueda cultivar su feminidad. Por lo tanto, la configuración del prostíbulo como un lugar marginal que articula su propio sistema de normas al margen de la sociedad hará que dentro de los límites de la casa la existencia de la identidad de la Manuela sea posible. El deseo femenino que desprende este personaje es visto por los asiduos del prostíbulo más como un entretenimiento casi circense que como el deseo sensual que desprenden el resto de prostitutas:

Se acercó el encargado de correos y le arrebató la Manuela a don Alejo. Alcanzaron a dar una vuelta a la pista antes de que el jefe de estación se acercara a quitársela y después otros y otros del círculo que se iba estrechando alrededor de la Manuela. Alguien la tocó mientras bailaba y el otro le hizo una zancadilla. El viñatero jefe de un fundo vecino le arremangó la falda y al verlo, los que se agrupaban alrededor para arrebatarse a la Manuela, ayudaron a subirle la falda por encima de la cabeza, aprisionando sus brazos como dentro de una camisa de fuerza. Le tocaban las piernas flacas y peludas o el trasero seco, avergonzados, ahogándose de la risa. (Donoso 88)

La Manuela es perfectamente consciente del papel cómico y festivo que cumple dentro de este tipo de ambientes, pero siempre refugiándose en el consuelo que le aporta la idea de que el resto *desea* verla actuar:

Si la fiesta se componía, y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas aunque pareciera un espantapájaros y nada tuvieran que ver con su número de baile español. Para que la gente se riera, nada más, y la risa me envuelve y me acaricia y los aplausos y las felicitaciones y las luces, venga a tomar con nosotros mijita, lo que quiera, lo que quiera para que nos baile otra vez. (Donoso 17)

De ahí que el personaje de Pancho sea tan importante para la determinación de la identidad de la Manuela a partir del deseo, puesto que la atracción va más allá del puro

entretenimiento, lo que hace que se normalice tanto su relación con ella como la identidad de la Manuela como prostituta. A partir de esta acción se la reinserta como mujer en su hogar a través de la mirada de un integrante de la sociedad reguladora del pueblo. De este universo paralelo surgiría la posibilidad de la existencia de la Manuela como mujer y la aceptación de su naturaleza por la comunidad creada por el resto de las prostitutas excluyendo, como hemos visto, a la Japonesita.

Pero lo verdaderamente interesante es lo que ocurre cuando el personaje abandona ese emplazamiento y se inserta en la sociedad normativa, ya sea de manera presencial o mental (a través de la imaginación y cavilación). En ambos casos lo que ocurrirá es que, cuando ambos sistemas, el del pueblo y el del prostíbulo, entren en contacto, el primero se acabará imponiendo sobre el segundo. Un ejemplo de esto sería el momento en que Manuela ha de ir al pueblo y para ello se viste con ropas masculinas, lo que le impide perder el contacto con ese lado masculino que no se corresponde con su verdadero sentir. En este caso, por ejemplo, abandona la protección del hogar para ir a misa, pero “en el bolsillo de su chaqueta la mano de la Manuela apretó el jirón del vestido como quien soba un talismán para unirlo a obrar su magia” (Donoso 21). Creemos que el uso que hace la Manuela del elemento de la tela, por un lado, es el de llevar consigo, escondida de la mirada del Otro, el símbolo de esa identidad que le permite tener el prostíbulo más allá de sus límites. Por otro lado, puede llevarnos a pensar que, al darle la naturaleza de talismán mágico, el estar en contacto con ese trozo de tela rojo hará que la ilusión que el vestido crea en contacto con su piel se extienda en su caminar por el pueblo, en un intento de ser concebida como Manuela y no como Manuel. Es en este fragmento en el que se puede ver con más claridad la desnudez a la que se ve expuesto el personaje cada vez que no lo lleva puesto, lo que hará que se vea reducida a la lectura errónea que hará el Otro a partir de su físico, ignorando el resto de atributos que la convierten en mujer.

La imposibilidad de existencia como mujer fuera de los límites del prostíbulo también aparece en los momentos en los que la Manuela fantasea y reflexiona sobre su muerte, y es que en cuanto la vieja prostituta comienza a pensar en el final de su vida, ve cómo tampoco va a poder escapar de su cuerpo, que ella vive como una maldición, y de las normas sociales:

La Japonesita se sobresaltó con el grito de la Manuela, pero siguió disminuyendo la luz, como si no hubiera oído. Yo no existo ni aunque grite. Hasta que un buen día ella ... reina de las casas de putas de toda la provincia, estirara la pata y llegara la pelada para llevársela para siempre. Entonces ninguna maña ni ningún chisme podría convencer a esa vieja de porquería que la dejara un poquito más, para qué quieres quedarte, Manuela por Dios, vamos para allá que está mucho mejor el negocio al otro lado,

y la enterraran en un nicho en el cementerio de San Alfonso bajo una piedra que dijera “Manuel González Astica” y entonces, durante un tiempo, la Japonesa y las chiquillas de aquí de la casa le llevarían flores, pero después seguro que la Japonesa se iba a otra parte, y claro, la Ludo también se moriría y no más flores y nadie en toda la región, nada más que algunos viejos gargajientos, se acordarían que allí yacía la gran Manuela. (Donoso 68-69)

La Manuela toma conciencia de que una vez muera va a ser enterrada fuera del terreno en el que se alza el prostíbulo y, por lo tanto, dentro del espacio normativo donde sigue siendo considerada como hombre. Será enterrada bajo el nombre que le fue dado al nacer, ligado a la realidad de su órgano sexual que no se corresponde con su verdadera identidad. Esto provocará una doble muerte: primero la física, y luego la destrucción de la impronta que querría haber dejado en la memoria de aquellos que la recuerden, que quedará reducida a una anécdota ligada a la imagen de un hombre que se creía mujer. Por otro lado, son interesantes las palabras que la conciencia de la prostituta pone en boca de la muerte: “Manuela por Dios, vamos para allá que está mucho mejor el negocio al otro lado” (Donoso 68). De este diálogo deducimos que la Manuela considera que, por un lado, hay vida más allá de la muerte y que será precisamente allí donde pueda ser considerada como realmente es, donde podrá empezar de nuevo y será concebida como ella misma se ve.

La reflexión sobre la posibilidad de abandono del prostíbulo y la conciencia de la imposibilidad de sobrevivir como mujer más allá de este no sólo se liga a la muerte, sino también al abandono del pueblo. La miseria en la que se ven inmersos los pocos pobladores que aún residen en El Olivo lleva a la Manuela a fantasear con la posibilidad de que, con el dinero que tiene ahorrado la Japonesa, entre el que se encuentra su mitad del valor de la propiedad del inmueble, puedan abrir un negocio en la ciudad:

El año pasado ... su hija le gritó que le daba vergüenza ser hija de un maricón como él. Que claro que le gustaría irse a vivir a otra parte y poner otro negocio. Pero que no se iba porque la Estación El Olivo era tan chica y todos los conocían y a nadie le llamaba la atención tan acostumbrados estaban. Ni los niños preguntaban porque nacían sabiendo. No hay necesidad de explicar, eso dijo la Japonesa y el pueblo se va a acabar uno de estos días y yo y usted con este pueblo de mierda que no pregunta ni se extraña de nada. Una tienda en Talca. No. Ni restaurante ni cigarrería ni lavandería, ni depósito de géneros, nada. Aquí en El Olivo, escondiéndonos... (Donoso 55)

A pesar de que El Olivo se ha determinado como un pueblo fantasma que además imposibilita la expresión femenina de la Manuela, lo que se extiende más allá se dibuja como un espacio aún más restrictivo. Si retomamos la idea de que gracias a don Alejo se abrió un

espacio por el que Manuela logró insertarse con su naturaleza en la sociedad marginal del prostíbulo, así como del pueblo, entenderemos que esto no será posible en Talca, pueblo al que se han trasladado la mayoría de los habitantes del El Olivo en busca de una vida más próspera. Esa aceptación por costumbre que se tiene hacia la presencia de la Manuela (que no por su identidad) en una población de mayor tamaño sería casi imposible de lograr; en palabras de la Japonesita, “¿Qué vamos a hacer en un pueblo grande nosotras dos? Para que se rían... allá nadie nos conoce ... No nos vamos a morir de hambre ni de vergüenza” (Donoso 67). Talca entonces se convertirá en un lugar que también imposibilita la existencia de la Manuela como mujer y, con ello, frustra los planes de un futuro próspero lejos de la pobreza que hunde a El Olivo.

Por último, debemos analizar la oscuridad en relación al prostíbulo como elemento que permite que la Manuela se identifique como mujer. Este parece ser el único establecimiento del pueblo que no tiene acceso a la red eléctrica, lucha que mantiene durante toda la novela la Japonesita con don Alejo: la joven parece poner en la llegada de luz eléctrica a la casa todas sus esperanzas de la prosperidad futura del negocio. La ausencia de luz aparece en la novela relacionada con la dimensión infernal del lugar, el deseo y la incertidumbre, aunque también existe como telón tras el que la Manuela puede identificarse.

Ella y el pueblo quedaron en tinieblas. Qué importaba que todo se viniera abajo, daba lo mismo con tal que ella no tuviera necesidad de moverse ni de cambiar. No. Aquí se quedaría rodeada de esta oscuridad donde nada podía suceder que no fuera una muerte imperceptible, rodeada de las cosas de siempre. No. La electricidad y el Wurlitzer no fueron más que espejismos que durante un instante, por suerte muy corto, la indujeron a pensar que era posible otra cosa. Ahora no. No quedaba ni esperanza que pudiera dolerle, eliminando también el miedo. Todo iba a continuar así como ahora, como antes, como siempre. (Donoso 65)

La imposibilidad de poder pagar los costes de la instalación del generador forma parte de la atmósfera asfixiante que rodea a los personajes. Sumidos en la oscuridad, parecen ser castigados dentro de ese lugar: las prostitutas por su oficio, la Japonesa en su momento por invertir los roles de género al acostarse con la Manuela, esta última por salirse de las normas de género y la Japonesita por ser hija de una unión sexual-comercial. Por otro lado, parece natural considerar que la oscuridad forme parte de la identidad del lugar, puesto que allí se llevan a cabo prácticas repudiadas por la sociedad, prácticas que han de permanecer en la total oscuridad o al menos en la penumbra. El deseo queda relacionado con la noche, por tanto, a través de la estructura del prostíbulo. Es extraño ver los clientes merodear por las inmediaciones

a plena luz del día: como práctica prohibida, las visitas al prostíbulo quedarán recluidas a la nocturnidad.

Además, si seguimos la línea de la simbología recogida por Cirlot (autor del *Diccionario de símbolos*, uno de los manuales de simbología más consultados) para la oscuridad, esta queda relacionada “con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente” (326). Esa feminidad a la que se hace referencia podemos verla plasmada en el texto en la siguiente escena:

Encendieron dos chonchones en las mesas alrededor de la pista y entonces Pancho vio por fin los ojos de la Manuela iluminados enteros, redomas, como se acordaba de ellos entre sus manos y los ojos de la Japonesita iluminados enteros y tomó un trago largo, el más largo de la noche porque no quería ver ...

En los campos que rodeaban al pueblo el trazado de las viñas, esa noche bajo la luna, era perfecto: don Céspedes, con los ojos abiertos, lo veía. El achirado regular, el ordenamiento que situaba al caserío de murallones derruidos, la tendalera de este lugar que las viñas iban a borrar –y esta casa, este pequeño punto donde ellos, juntos, golpeaban la noche como una roca: la Manuela con su vestido incandescente en el centro tiene que divertirlos y matarles el tiempo peligroso y vivo que quería engullirlos. (Donoso 136-137)

Este será el último baile de la Manuela antes de salir del brazo de Pancho y Octavio hacia lo que supondrá el final de su vida. Es precisamente ella la que ilumina con su presencia y sus movimientos la casa desprovista de luz: es, indudablemente, el centro de atención y de entretenimiento del establecimiento. Su feminidad en este momento es más que palpable, comparable a la de su hija, que es mujer *por naturaleza*, puesto que su cuerpo y su órgano sexual se corresponden con el género femenino, no como ocurre con el cuerpo de la Manuela, que le dicta que sea hombre, aunque trate de construirse como mujer. Vemos que en este momento a ojos de Pancho la Manuela se comienza a erigir, definitivamente, como mujer, a pesar de que este intento evitar ver esa transformación. Aparece, por tanto, el elemento de la incertidumbre a través de la mirada de Pancho: al comenzar a introducirse dentro del halo de identidad que desprende la Manuela, parece que comienzan a desdibujarse todos aquellos prejuicios sobre el género que la sociedad ha impuesto a Pancho. Entendemos, entonces, la oscuridad como elemento que posibilita la lectura de la Manuela como mujer por parte del Otro.

La oscuridad también actúa de manera similar sobre la propia Manuela, posibilitando su existencia como mujer fuera de su hogar. En ningún momento de la narración la vemos intentando desafiar a las normas sociales paseando por el pueblo con el vestido puesto. Parece que hasta que no encuentra con la seguridad suficiente dada por la mirada llena de deseo de

Pancho, junto con la protección que le brinda la oscuridad de la noche, no toma la decisión de abandonar la seguridad identitaria que le brinda el prostíbulo:

Pero ya iban saliendo, la Manuela, Pancho y Octavio, abrazados y dando traspies. La Manuela cantaba El relicario, coreado por los otros. Era tan clara la noche que los muros lanzaban sombras perfectamente nítidas sobre los charcos. La maleza crecía junto a la vereda, las hojas eternamente repetidas de las zarzamoras cubrían las masas de las cosas con su grafismo preciso, obsesivo, maniático, repetido, minucioso. Caminaron hacia el camión estacionado en la esquina. Iban uno a cada lado de la Manuela, agarrando su cintura. La Manuela se inclinó hacia Pancho y trató de besarle en la boca mientras reía. Octavio lo vio y soltó a la Manuela.

–Ya pues compadre, no sea maricón usted también.

Pancho también soltó a la Manuela.

–Si no hice nada...

–No me vengas con cuestiones, yo vi... (Donoso 140-141)

El beso, como vemos, se produce *fuera* de los límites marcados por el espacio marginal en el que todo está permitido, por lo que se encuentra en territorio donde impera la sociedad normativa y donde se le es impide a la Manuela actuar como mujer. Además, es interesante observar cómo esa noche de tinieblas que antes le permitía esconderse, aquí sirve como foco que los expone, puesto que la noche se ha vuelto en su contra, clara e iluminada. Por lo tanto, la Manuela logra mantener su identidad y su influencia sobre el deseo de Pancho fuera de los límites a lo que se había visto recluida, aunque solo por un breve período de tiempo. Lo que deducimos con esto es que la existencia de la Manuela no será posible como mujer fuera del espacio permisivo del prostíbulo. Con ello, el haber intentado “engañar” a la estructura de poder que rige la sociedad tiene como único desenlace la muerte.

3.3.2. *Stone Butch Blues*: el espacio y la comunidad

En la novela de Leslie Feinberg encontramos un mayor número de espacios sociales como elementos que podemos considerar como determinantes de la construcción de identidad del personaje de Jess. Buffalo, lugar que reúne los bares gays que conforman el espacio social de identidad de la etapa *butch* de Jess, es también el lugar donde comienza su transición a hombre. La ciudad, que se constituye como la segunda mayor del estado de Nueva York,

alberga la construcción y destrucción de tres identidades de Jess: como mujer cuando es niña (a pesar de que se rebela en contra de esta), como *butch* y como hombre.

En primer lugar, hemos considerado el espacio del núcleo familiar como el primer contexto social que hay que tener en cuenta. Como ya hemos comentado, esta es la primera comunidad en la que se inserta el personaje de Jess, y es la primera que trata de reprimir desde la infancia sus intentos de expresión de una identidad no normativa. Su familia es, en realidad, un reflejo de la sociedad que, durante toda la novela, tratará de redirigir el curso vital de construcción de su identidad de género. Por lo tanto, su hogar familiar lejos de configurarse como un lugar cálido y acogedor, se convierte en un espacio frío y represivo, donde los padres de Jess dictan lo que debe ser. Esto provoca que el desarrollo se produzca de manera dirigida y no dejando que Jess pueda explorar aquellas posibilidades identitarias que mejor la definan, como puede ser el hecho de presentar un aspecto más masculino, llevar pantalones o jugar con los chicos en lugar de con las chicas. Todo esto la alejaría del rol de género que ha de representar. Como hemos visto a partir del desarrollo de la identidad de Jess durante su infancia, desde el principio su espacio familiar se estructura como un lugar cuya atmósfera impide su desarrollo, a partir de la insistencia por parte de sus padres de lo antinatural de los sentimientos y actuaciones de Jess.

Una vez sus padres consideran que han perdido la batalla contra las actitudes de su hija, y tras descubrirla vestida con el traje de su padre y las joyas de su madre, deciden internarla en una escuela de modales (*charm school*), donde tratarán de convertirla en una “señorita” que se amolde a los roles de género tradicionales. Este se establecerá como un espacio aún más restrictivo que el de su casa y cuyo lema ya adelanta el tipo de tratamiento disciplinario que Jess recibirá: “every girl who enters leaves a lady” (Finberg 23). El hecho de que sus padres la envíen a este correccional hace que Jess se dé por vencida en su lucha (al menos durante su estancia allí). Una Jess madura reflexiona sobre la experiencia apuntando cómo esta reforzó ese sentimiento de no encajar: “Charm school finally taught me once and for all that I wasn’t pretty, wasn’t feminine, and would never be graceful. The motto of the school was *Every girl who enters leaves a lady*. I was the exception” (Feinberg 23). La escuela, por lo tanto, se convierte en la mirada de la sociedad elevada a la máxima potencia, puesto que el objetivo de la institución es la de reconducir a todas las niñas que allí ingresen, modificando sus personalidades para que encajen perfectamente dentro del rol femenino que les corresponde dentro de la sociedad. A partir de las palabras de Jess, vemos que la mirada dejaba en evidencia su imposibilidad de poder representar las características que la sociedad presupone de una

señorita: ser bonita, femenina y agraciada. Jess parece comenzar a darse cuenta a partir de este momento de que ella es la excepción y que lo será a partir de ese momento y hasta el final de su vida.

El instituto, al que acude tras su estancia en el correccional, se establece como otro de los espacios restrictivos para Jess. Su llegada al instituto está ligada al problema que para ella representa el desarrollo de su cuerpo, puesto que comienzan a definirse sus formas femeninas. Es, además, el espacio dentro del que sufre una violación por parte de sus compañeros. A pesar de la gran carga negativa que adquiere, el instituto se establece como un espacio en el que a partir de la poesía Jess puede, en cierta medida, expresar cómo se siente por dentro:

... my school English teacher, Mrs. Noble, gave us a homework assignment: bring eight lines of our favorite poem and read them in front of the class ... I panicked. If I read a poem I loved, it would leave me vulnerable and exposed. And yet, to read the lines I didn't care about felt like self-betrayal.

When it was my turn to read the next day, I brought my math book with me up to the front of the room ... [where I had] copied a poem by Poe ...

I cleared my throat and looked at Mrs. Noble. She smiled and nodded at me. I read the first eight lines:

From childhood's hours I have not been

As others were – I have not seen

As others saw – I could not bring

My passions from a common spring.

From the same source I have not taken

My sorrow; I could not awaken

My heart to joy at the same tone;

And all I lov'd, I lov'd alone.

I tried to read the words in a flat sing-song tone without feeling, so none of the kids would understand what his [Poe] poem meant to me, but their eyes were already glazed with boredom. I dropped my gaze and walked back to my seat. Mrs. Noble squeezed my arm as I passed, and when I looked at me made me want to cry, too. It was as though she could really see me, and there was no criticism of me in her eyes. (Feinberg 24-25)

Además, es este un contexto donde lo restrictivo y la división del espacio social en el que se encuentra el alumnado está muy presente. En primer lugar, a través de la división por sexos, diferenciación que se refleja en las actividades deportivas en las que los chicos son jugadores de rugby (protagonistas y activos), y las chicas animadoras (en un plano secundario y en un rol pasivo). Es interesante observar cómo Jess se mantiene fuera de los dos grupos, como observadora de las actividades que ambos realizan y la significación social que esto denota. Además, se evidencia tras la violación de Jess que en esta división uno de los grupos (sexo masculino) ejerce un poder que lo establece por encima del otro (sexo femenino).

En segundo lugar, hay una segregación racial que fragmenta aún más el esquema de ordenación social del instituto. La voz narrativa advierte de que nos encontramos en la época de lucha por los derechos civiles (década de los 60), y con ello en el intento de acabar con la segregación racial: “The image burned into my mind was one of two water fountains labeled *Colored* and *White*. Other photos let me see brave people—dark-skinned and light—try to change” (Feinberg 25). Posteriormente a este fragmento, y a raíz de su violación, Jess encuentra apoyo y amistad en Karla, una alumna afroamericana del instituto, lo que es visto por el director, Mr. Donatto, como un hecho alarmante. Por ello es llamada a su despacho, y ante la insistencia de Jess por intentar encontrar la razón de la reprimenda, puesto que Karla y ella no estaban peleándose, el director responde: “Young lady, you listen to me and you listen to me good. I’m trying to hold this school together and I’ll be damned if I’m going to let a little troublemaker like you undo all my hard work. Do you understand me?” (Feinberg 44). A partir de la respuesta del director, que esconde una línea de pensamiento racista, que le prohíbe sentarse con Karla en la cafetería, vemos que resurge en Jess el espíritu rebelde que parecía haberla abandonado durante su estancia en el correccional. Tras su actuación fiel a sus principios de no discriminación que van en contra de lo establecido, es expulsada una semana del instituto. Nuevamente vemos cómo el hecho de rebelarse contra la norma conlleva para Jess un castigo por parte de la sociedad. Esta expulsión será el detonante de su abandono del núcleo familiar justo antes de cumplir los dieciséis años. Jess comenzará a pasar las noches entonces en el sofá de varias de las parejas que conoce en uno de los bares gay que comienza a frecuentar durante esta misma época.

Estos bares frecuentados por lesbianas y gays permiten que Jess entre en contacto con un ambiente más distendido en lo que a lo normativo se refiere y que tenga acceso al sentimiento de pertenencia y aceptación. Esto contrasta enormemente con el ambiente claustrofóbico del instituto al que se ve sometida durante la misma época. Aunque son varios los locales que

frecuente, y cada uno tiene unas determinadas características, todos comparten el halo de marginalidad que los excluye del contexto normativo de la sociedad. Estos espacios, como ocurre en el prostíbulo de *El lugar sin límites*, tendrán unas normas y una estructura propias a las que Jess deberá adaptarse y en las que encontrará a la vez la solución y la restricción de la cuestión de su identidad de género. El primer bar que visita es el Tifka's, cuando todavía va al instituto, que es descrito como veinticinco por ciento gay y que en un mismo ambiente congregaba *drag queens*, *butches* y *femmes*: “that meant we had a quarter of the tables and dance floor. The other three-quarters were always pushing against out space. She taught me how we held our territory” (Feinberg 29). Lo que este porcentaje implica es la segregación de los grupos dependiendo de las identidades sexuales y de género de los clientes, y evidencia la división del espacio ocupado del bar a partir de esto mismo. Entre el grupo normativo (que sobreentendemos a partir de ese fragmento que es el setenta y cinco por ciento restante de la clientela del bar) y el grupo gay se establece una especie de lucha y defensa del espacio, similar a la lucha por la conquista de espacios sociales del activismo queer.

Precisamente en el Tifka's es donde conoce a Butch Al, una lesbiana que, junto a su pareja Jacqueline, se constituyen como mentoras de Jess dentro del universo que conforman las relaciones *butch-femme*. A partir de estas conexiones, Jess comenzará a adoptar la ideología y normas sobre las que se sostiene este grupo identitario, lo que le permitirá *sobrevivir* (que no vivir) de acuerdo a las leyes de una comunidad que por fin la acepta.

El siguiente bar que comienza a frecuentar es el Abba's, justo después de ser expulsada del instituto. A este llega cargando con las pocas pertenencias que se ha llevado de casa de sus padres, de la que también ha huido ante la imposibilidad de continuar viviendo en el ambiente familiar represivo. Es revelador cómo, a pesar de que Jess, con apenas dieciséis años de edad, acabe de abandonar su casa y dejar el instituto y, por tanto, todos aquellos espacios que conocía y le eran familiares, al llegar al bar, abarrotado de gente, este haga que se sienta “anonymous and safe” (Feinberg 48). El anonimato se convierte en un elemento muy importante a lo largo de la identidad de Jess, puesto que le permite pasar desapercibida.

También debemos considerar que el desconocimiento por parte del grupo social de su identidad previa le permite modificarla y adaptarla en cierta medida a cada de ambiente nuevo con el que se encuentra. En el Abba's también se encuentra con una pareja *butch-femme*, Toni y Betty, que la acogen y con las que crea un vínculo familiar que, si bien no es tan fuerte como el que tenía con Butch Al y Jacqueline, sí que le permite encontrar cierta estabilidad y recuperar

el sentimiento de pertenencia que parece obsesionar al personaje durante toda la novela. Una vez el Abba's cierra debido a que su existencia y la orientación e identidad sexuales de sus clientes van en contra de la norma social, Jess comienza a frecuentar el Malibou: "The new bar was closer to the Tenderloin ... It was called the Malibou—a jazz bar that would welcome us after the 1:00 A.M. show ended. Organized crime owned the Malibou, too. But a lesbian ran it. We figured that would make a difference. Her name was Gert ..." (Feinberg 53). La diferencia que presenta este bar con respecto a los anteriores es el carácter restrictivo que presenta para la comunidad *butch-femme*, puesto que únicamente son bienvenidas después de la una de la madrugada. Además, este se establece quizás como el bar con un mayor índice de marginalidad de todos con los que nos encontramos: ya no solo por el hecho de que sea un bar en el que se acepta la entrada de la comunidad gay, sino porque además es propiedad de la mafia y está regentado por una lesbiana.

Por lo tanto, los bares que frecuenta Jess se construyen en *Stone Butch Blues* como espacios marginados de la sociedad, relegados a la noche. Pero, como ocurre en *El lugar sin límites*, el espacio marginal se articula de manera doble: aunque sea un espacio restrictivo y apartado por la sociedad normativa, los que frecuentan estos espacios encuentran en ellos un ambiente donde poder expresarse de manera libre, aunque siempre dentro de sus límites, arropados por una comunidad de identidades compartidas. Debemos hacer un pequeño apunte antes de continuar y es que, al contrario de lo que ocurría con la Manuela en *El lugar sin límites*, Jess sí que puede mantener su identidad *butch* fuera de los límites de los bares e interactuar con miembros de la sociedad normativa sin tener que modificarla. El problema reside en que esta interacción no se realiza de manera pacífica, sino que conlleva el continuo cuestionamiento del género de Jess, así como el uso de la violencia por parte de ciertos individuos de la sociedad (la mayoría hombres) como medio para encubrir el miedo que sienten ante esa identidad que no coincide con lo que la sociedad considera como "normal".

El principal problema que presenta la comunidad *butch-femme* en *Stone Butch Blues* es que acaba conformándose como un espacio represivo puesto que tiene unas normas de identidad estrictas. Las relaciones que se establecen han de ser entre la *butch* y la *femme*, lo que dificulta la posibilidad de existencia de otro tipo de relaciones, aunque se mantengan las estéticas de cada una de las partes. Es decir, cuando el aspecto físico pasa a un segundo plano a la hora de hablar de la comunidad, que se ordena principalmente por la orientación sexual y los roles adquiridos en la relación lésbica (uno masculinizado y el otro femenino), es lógico pensar que las relaciones entre individuos del mismo subgrupo sean vistas como extrañas. Es un reflejo de

lo que ocurre en la sociedad normativa de base heterosexual con respecto a las relaciones homosexuales. Esta marginalización de lo que se salga de la norma dentro de la sociedad que se construye en este espacio del bar se ejemplifica dentro del texto a través de la relación entre Johnny y Frankie, dos *butches* que conforman una pareja que se aleja de los estándares de la comunidad. De hecho, estos son dos personajes que aparecen alejados del espacio comunitario gay de Buffalo, haciendo acto de presencia en el ambiente de trabajo de Jess cuando este ha realizado la transición a hombre.

En el momento de revelación de la existencia de esta pareja, que rompe con las estructuras normativas que conocía Jess de la comunidad, Jess reacciona como la sociedad lo ha hecho con él, con el rechazo como primera respuesta: “The more I thought about two of them being lovers, the more it upset me. I couldn’t stop thinking about them kissing each other. It was like two guys. Well, two gay guys would be alright. But two butches? How could they be attracted to each other? Who was the femme in bed?” (Feinberg 202). Se pone de manifiesto de nuevo el peso que tiene el rol sexual como verdad identitaria dentro del espacio *butch-femme*, dejando a un lado el aspecto físico o el sentir del individuo como elementos que le permiten acogerse a una u otra identidad. Pero al final estos espacios socialmente marginales se convierten en espacios también restrictivos que no permiten que la experiencia identitaria de Jess continúe dentro de esos límites. Por ello termina tomando la decisión de desligarse de la comunidad *butch-femme* puesto que ya no cumple con esas características identitarias que conforman la comunidad.

El espacio del trabajo es también importante dentro de la determinación de la identidad de Jess, concretamente en su intento de pasar como hombre. Si trabajando en una fábrica, donde la plantilla está compuesta casi enteramente por hombres, logra que la nueva construcción de Jess (o Jesse, como se hace llamar a veces) como hombre sea leída como tal y aceptada por el resto de la comunidad masculina en la que se inserta, entonces habrá triunfado. Se conforma, por tanto, otra comunidad de la que Jess puede formar parte, pero que presenta el problema del miedo a ser descubierto, miedo que se hace realidad cuando Duffy, como ya hemos visto, desvela la identidad femenina de Jess delante del resto de trabajadores. A partir de este episodio y en pocos segundos, lo que se había construido como un espacio “seguro” para la integridad de Jess como “individuo normativo” se convierte en un espacio hostil del que se ve expulsado. Este episodio, como hemos mencionado anteriormente, se convierte en el detonante final de su abandono de Buffalo, que le había permitido “ser” o “convertirse” en *butch* y en hombre, pero

cuyos espacios restrictivos contribuyen a que no pueda desarrollar su *verdadera* identidad como desea.

Aunque no estudiaremos detalladamente el espacio de los aseos públicos por cuestiones de foco y extensión, sí que queremos ejemplificar el problema que representan para Jess dentro de la novela²¹. El cuestionamiento continuo de la feminidad y masculina de Jess llevado a cabo por la sociedad se pone de manifiesto dentro del espacio de los aseos públicos. Estos se construyen como un entorno de conflicto, donde se pone de manifiesto la división social en dos bandos perfectamente delimitados. Jack Halberstam teoriza sobre la cuestión existente entre el género y la división por sexos de los espacios públicos de los aseos, que denomina “the bathroom problem”; “el problema del baño”. Halberstam cree que el término que acuña, “illustrates in remarkably clear ways the flourishing existence of gender binarism despite rumours of its demise” (22). Toma como ejemplo para ilustrar su pensamiento una de las escenas que hemos seleccionado de *Stone Butch Blues*. Estos espacios en la que la segregación de sexos se hace evidente, deben su carácter claustrofóbico para Jess a que los grupos del mismo género se observan unos a otros con detenimiento, plenamente conscientes de los atributos que han de tener por “ley”. La escena a la que nos referimos presenta a la Jess *butch* acompañada de dos *drag queens* de compras en un centro comercial, cuando siente la necesidad de acudir al baño:

“I gotta use the bathroom. God, I wish I could wait, but I can’t.”

Peaches drew herself up to her full height. “C’mon. We’ll all go in together with her.”

“No,” I held up both hands. “I’m afraid we’ll all get busted.” My bladder ached. I wished I hadn’t waited so long. I took a deep breath and pushed open the door to the women’s bathroom.

Two women were freshening their makeup in front of the mirror. One glanced at the other and finished applying her lipstick. “Is that a man or a woman?” she said to her friend as I passed them.

The other woman turned to me. “This is the women’s bathroom,” she informed me.

²¹ Actualmente los baños continúan representando un problema notable para la comunidad trans en Estados Unidos (donde se desarrolla *Stone Butch Blues*). El conflicto que se establece entre la ley y los usuarios de los baños, así como en el uso de estos dependiendo del género biológico o la identidad de género ha provocado en los últimos años una serie de discusiones políticas de gran complejidad en el país. En el primer año de la legislatura de Trump ha habido un retroceso en los avances que se habían llevado a cabo a favor de la comunidad trans en el uso del espacio público de los baños, puesto que se ha vuelto a imponer el uso de los baños dependiendo del sexo de la persona (en escuelas y organismos oficiales, sobre todo), obviando totalmente el género con el que esta se identifica (“Understanding Transgender Access Laws”).

I nodded. "I know."

I locked the stall door behind me. Their laughter cut me to the bone. "You don't really know if that's a man or not," one woman said to the other. "We should call security and make sure."

I flushed the toilet and fumbled with my zipper in fear. Maybe it was just an idle threat. Maybe they really would call security. I hurried out of the bathroom as soon as I heard both women leave. (Feinberg 58)

Según Halberstam, "for Jess, the bathroom represents a limit to her ability to move around in the public sphere" (23), lo que convierte su cuerpo en un elemento que en cierta medida limita su existencia normalizada dentro de la sociedad (23). Coincidimos con la observación que realiza Halberstam de la escena, donde defiende cómo en la reacción de las mujeres ante la presencia de Jess en el baño no hay rastro del miedo ante lo diferente, sino que se trata de una reacción basada en la malicia. En palabras Halberstam, "if the women were truly anxious for their safety, they would not have toyed with the intruder and would have not have hesitated to call the police" (23), por lo que esta escena en realidad evidencia un comportamiento que pretende castigar a Jess por su incorrecta autorrepresentación (23).

Pero lo realmente interesante es observar cómo dentro de la novela el baño logra también establecerse como un ambiente que le permite comprobar la solidez de la imagen masculina a la hora de pasar por hombre ante la sociedad:

It was time for the most important test of all: the men's room. I walked around a department store until I couldn't stand it any longer. I paced outside the men's room. What would happen if I walked in? I'd have to find out sooner or later. I pushed open the door. Two men stood in front of urinals. They glanced at me and looked away. Nothing happened. I found an empty stall and locked the door.

They could still see my feet if they looked. Did men ever sit down to urinate? I flushed the toilet to cover the sound. I immediately felt something wet and cold against my ass and thighs. The toilet was overflowing. I jumped up but it was too late, my Levis were soaked. I rebuttoned my jeans and hurried out of the men's room. I pushed my way through the crowds of shoppers and made my way back to my Triumph.

All I wanted was to drive home, strip off my jeans, and shower off the feeling of stupidity. I sat down on my bike and thought about it. It hadn't been so bad, really. Now I knew better ... But I thought back to the moment I'd walked into the men's room. They hardly noticed me.

I could go to the bathroom whenever and wherever I needed to without pressure or shame. What an enormous relief. (Feinberg 172-173)

La vergüenza inicial que siente una vez regresa a su vehículo es fruto de la costumbre de ser juzgada por parte del Otro femenino en estos espacios, que señala su *anormalidad* de género. Pero ese sentimiento desaparece una vez es consciente de que, por fin, ha logrado ser leído y aceptado como uno más de los individuos hombres que se mueven dentro del espacio íntimo del baño. Se pone de manifiesto, por tanto, la perfección de la proyección masculina que lleva a cabo, puesto que el Otro es incapaz de detectar cualquier elemento que no corresponda al género que *interpreta* Jess en ese momento, algo que le permite comenzar a vivir pasando desapercibido dentro de la sociedad normativa.

Pero también es interesante la representación que se hace del espacio del baño cuando Jess se encuentra en un momento de indeterminación genérica en cuanto a la imagen que presenta a la sociedad. Su adquisición de un tercer discurso de género hace que los baños públicos, y la segregación de este en dos espacios, vuelva a convertirse en un espacio hostil para Jess. Esto ocurre cuando acude al cine y, en medio de una película cuya audiencia está compuesta íntegramente por hombres entre los que pasa desapercibida, se decide a ir al baño:

I kept putting off going to the bathroom, but after a while I just had to. The stench hit me as I opened the men's room door. An older man was sitting on the toilet, a needle stuck in his arm, nodding ...

I snuck into the women's bathroom. It was musty from lack of use. Just as I was zipping my pants back up, the door opened. "What are you doing here?" a man in a red blazer asked me.

I let my voice settle into rough. "Taking a shit. Do ya mind?" I pushed past him and went back to my seat. By the time I'd seen each film twice I began to doze. (Feinberg 228)

El que pueda pasar por un hombre más dentro de la sala de cine (a pesar de que esa ya no sea su intención) se puede deber a dos hechos: el primero, a que la atención de los hombres está centrada en lo que sucede en la película que se proyecta, por lo que Jess es capaz de pasar desapercibida. El segundo, como ocurre cuando tiene relaciones sexuales con Annie, a la presencia de la oscuridad, que desdibuja el aspecto de Jess y le permite pasar desapercibida (como ocurre con la Manuela en *El lugar sin límites*). Pero una vez abandona la seguridad de la sala de cine para dirigirse al baño, se pone en evidencia ante la mirada del empleado del cine y bajo la luz del baño el carácter no binario de su género.

A partir del análisis de estas escenas creemos que el baño representa para Jess un problema, ya no sólo por la reducción de este a dos espacios perfectamente diferenciados, uno

para las mujeres y otro para los hombres, sino porque además permite al Otro ser testigo, dentro de un contexto muy íntimo, de la discontinuidad en la coherencia entre su cuerpo y su género.

Esta sensación de desamparo que parece tener Jess aparece también en el espacio del hospital. Este se establece desde su infancia como un espacio que por un lado pone en evidencia la rareza de su identidad, puesto que se la interna en el ala de psiquiatría cuando sus padres descubren a Jess en su cuarto *jugando* con la ropa de ambos. Por otro lado, años más tarde, se establece de manera puntual como un espacio que posibilita la construcción física de la identidad de Jess a través de la práctica de una mastectomía, que se realiza de manera experimental por parte de uno de los doctores, a espaldas de la administración del hospital. Con ello, Jess es recluida nuevamente a un espacio que se establece fuera de la legalidad. Decimos que el hospital es un espacio posibilitador de manera puntual puesto que para la comunidad LGBT, tal y como se relata durante toda la novela, los hospitales adquieren connotaciones negativas. En ellos se escudriña al individuo más detenidamente con ojo clínico, por lo que es imposible esconder cualquier seña de identidad física que no se corresponda con su género. Es el lugar donde, desde la asignación de género en el momento del nacimiento, la norma por la que se rige el equipo médico es la del cuerpo. Sólo hay otra ocasión en la que el hospital se establece como un espacio más amable para Jess y es cuando recibe ayuda médica tras sufrir una paliza en Nueva York en la que le fracturan la mandíbula.

Por último, debemos referirnos la ciudad de Nueva York como uno de los espacios más importantes dentro de la novela, puesto que es en el que se crea la atmósfera adecuada que permite que Jess encuentre finalmente una identidad con la que sentirse realizada. Debemos recordar que el cambio de localización está precedido por la revelación por parte de Duffy dentro del ambiente de trabajo de que Jess *fue* mujer, lo que provoca que su imagen como hombre se desvanezca. Aunque al principio la gran ciudad se configure como un espacio hostil, puesto que el apartamento de Jess acaba calcinado y continúa sufriendo agresiones verbales y físicas por su aspecto andrógino, a medida que pasa el tiempo se convierte en un espacio mucho más amable que Buffalo. De hecho, Nueva York se establecerá como una ciudad donde el anonimato, facilitado por la extensión geográfica y por el rápido estilo de vida de sus habitantes, que parecen no tener tiempo de *observar* a Jess, le permitirá comenzar a construir de cero una identidad que ha sido desmantelada por Duffy.

Nueva York se construye como un espacio en el que, aunque pueda ser claustrofóbico por su disposición, Jess encuentra cierta libertad moviéndose dentro de sus límites. Esta

sensación de libertad aparece siempre y cuando lo haga de manera individual y no se inserte en ningún grupo a través del cual la sociedad pueda identificarla. Como observa Jess, “Every day I saw others like me in this city—enough of us to populate our own town. But we only acknowledged each other with a furtive glance, fearful of calling attention to ourselves ... We didn’t have any of our own places to gather in community, to immerse ourselves in our own ways and our own languages” (Feinberg 248). El hecho de que esos individuos a los que identifica Jess como trans sean conscientes de la existencia de otras personas como ellos pero que no puedan establecer contacto entre ellas constituye como una forma de represión que actúa sobre ellos impidiéndoles crear una comunidad en la que puedan apoyarse unos a otros, conformando un espacio familiar y de lucha por sus derechos.

Aún a pesar de la imposibilidad de reunión, el espacio de Nueva York se construye a través de la experiencia de Jess como un terreno donde finalmente se asienta una comunidad que comienza con Ruth y que culmina con la declaración de cómo se siente ante la multitud que conforma la manifestación LGBT. Es precisamente aquí donde se habla por primera vez de Stonewall y se hace referencia a la memoria colectiva gay y lésbica, continuando con la concepción del icónico bar gay como lugar de culto y de recuerdo del inicio de la lucha:

The last task I’d set for myself was finding the Stonewall bar. I remembered the impact when we heard about the battle with the cops in 1969. I wanted to ask a passerby to take my picture in front of it. I thought someday, after I died, someone might find the photo and understand me a little better.

“Do you know where the Stonewall bar is?” I asked two gay men who were leaning up against a lamppost in Sheridan Square.

“That used to be the bar.” One of the men pointed to a bagel shop. (Feinberg 242-243)

A través de este fragmento vemos cómo el espacio mítico que representa Stonewall para la comunidad gay ha sido sustituido por una tienda de bagels²². Pero Feinberg nos presenta un lugar que, aunque ha sido físicamente modificado, aún contiene una carga simbólica. La concepción de Stonewall como espacio que permanece más allá del cambio de nombre en la fachada queda representada a partir de la presencia de los dos hombres gay a los que Jess pregunta por la localización del bar. El hecho de que las dos personas a las que Jess se dirige

²² Actualmente el espacio donde se encontraba el Stonewall Inn ha sido recuperado como bar y está abierto al público. Este, junto al Christopher Park y las calles donde se desarrollaron los disturbios de 1969 que dieron inicio al movimiento por los derechos de la comunidad gay han sido reconocidos como National Historic Landmark (Monumento Histórico Nacional) por el Servicio de Parques Nacionales (“Civil Rights at Stonewall National Museum”, *NPS.gov*).

sean homosexuales se puede considerar como una marca identitaria del ambiente en el que se encuentra en ese momento. Parece que lo que se quiere transmitir a través de la presencia de estos dos personajes anónimos es que, aunque la sociedad normativa quiera eliminar de la vista del paseante un espacio representativo de un colectivo marginado, el espacio ideológico continúa existiendo en la memoria colectiva del grupo, lo que conforma un espacio común en el que pueden existir.

3.4. Violencia e identidad de género

Para los personajes de las novelas que tratamos en este trabajo sus cuerpos se convierten en un espacio de expresión de género. Pero estos cuerpos también se establecen como un lugar sobre el que la sociedad tratará de imponer su concepción del género del individuo siguiendo un pensamiento tradicional. El intento de imposición de las estructuras y construcciones de género normativas sobre estos personajes se realizará a través de la violencia y del acto sexual. Ambos aparecen en muchas ocasiones a la vez, perpetuados por otros personajes masculinos, lo que los convierte en elementos que quedan ligados directamente al halo identitario de todos aquellos personajes cuyas sexualidades y personalidades se desvíen de la norma.

La violencia entonces tendrá un gran peso a la hora de hablar de la construcción de las identidades de género y la perpetuación de estas en el tiempo. En primer lugar, partimos de la idea (como estudiaremos) de que la sociedad normativa se construye a partir de una serie de relaciones de poder en las que hay un colectivo que se establece por encima del otro. Esto es visto por la sociedad como la normalidad, pensamiento que deriva de la perpetuación en el tiempo de una violencia simbólica (término de Bourdieu que explicaremos más adelante) sobre la que se sostienen estas ordenaciones. Como veremos, la violencia se establece como un elemento intrínseco de la identidad de los dos personajes, condenados a sufrir tanto violencia verbal como física. Las vejaciones constantes responderán en ambos casos (la Manuela y Jess) a un intento casi desesperado de la sociedad normativa por eliminar o intentar reducir todo aquello que haga peligrar el equilibrio milimétrico que mantiene férreamente arraigada la idea de una sociedad puramente binaria.

Iniciaremos el estudio con el análisis de la Manuela y, principalmente, de la violencia física que ejerce Pancho sobre ella ante el terror de sentirse atraído por ella. También estudiaremos el sexo como un elemento ligado a la violencia en el caso de la relación de la Japonesa y la Manuela, y cómo puede ser vista en ocasiones como una violación. Así, haremos un pequeño inciso retrocediendo hasta la infancia del personaje de Jess, cuando la inocencia con respecto a aquellas normas sociales que quebrantaba con sus formas de comportamiento y vestimenta actuaba a modo de cúpula protectora. Como hemos mencionado, con la adolescencia comienzan los problemas derivados de los cambios en el cuerpo, que imposibilita la continuación del “juego inocente” de resistencia a la identidad de género impuesta por la sociedad. A partir del proceso de sexualización del cuerpo se añade a la ecuación identitaria los conceptos de deseo y del acto sexual.

3.4.1. La Manuela: sexo y violencia

La violencia en *El lugar sin límites* se presenta en tres formas: a través de la figura de la Japonesa y cómo fuerza a la Manuela a mantener relaciones sexuales con ella; a través de la burla que realizan constantemente los clientes del burdel; y a través de la figura de Pancho, manejado por la presencia de Octavio.

El personaje de la Japonesa no está presente de manera física en la obra, sino que forma parte de la historia y memoria del entorno. Como ya hemos mencionado, es la madre de la Japonesita, y antigua dueña del prostíbulo en el que se desarrolla la historia. Se la introduce a partir de analepsis, concentradas en gran medida en dos capítulos (VI y VII), lo que rompe con la linealidad temporal narrativa. La Japonesa se dibuja como un personaje ya en la edad madura, con un cierto estatus dentro de la sociedad, a pesar del negocio que regenta. Es una figura de autoridad, que de alguna manera equivale al personaje de don Alejo en femenino, puesto que ostenta tal poder que es capaz de proteger su negocio y a sus empleadas sin la necesidad de la ayuda masculina. Es un personaje, también, para el que el negocio y el dinero son de suma importancia: ya lo adelanta el narrador al decir de ella que había encargado a una amiga suya en Talca “que le mandara dos putas de refuerzo, a las hermanas Farías para que no faltara música y a la Manuela, el maricón ese tan divertido que hacía números de baile” (Donoso 74). Y añade: “mi plata que me va a costar. Pero algún gusto tengo que darme, y todo sea para que El Olivo tenga el futuro que nos promete el flamante diputado don Alejandro Cruz, aquí presente, orgullo de la zona...” (Donoso 74). Descubrimos aquí cómo parece que esta será la marca de la relación entre ambas: la Japonesa trata a la Manuela como un capricho, una adquisición que le aportará beneficio a ella y a su negocio. En resumen, al ser su empleada, la Japonesa pasa a disponer enteramente de ella:

Apenas llegó la Manuela, la Japonesa se adueñó de él. Creyó que el bailarín de quien le habían hablado era más joven: éste andaba pisando los cuarenta, igual que ella. Mejor, porque los chiquillos jóvenes, cuando los clientes se emborrachan, le hacían la competencia a las mujeres: mucho lío. Como la Manuela llegó temprano en la mañana y no iba a tener nada que hacer hasta tarde en la noche, al principio anduvo mirando por ahí, hasta que la Japonesa le hizo una seña que se acercara.

—Ayúdame a poner estas ramas aquí en la tarima.

La Manuela tomó el asunto de la decoración en sus manos ... Manuela, ayúdame a colgar las guirnaldas de papel, Manuela dónde será mejor ubicar el poyo para asar los lechones, Manuela échale una mirada al aliño de las ensaladas, Manuela esto, Manuela lo otro, Manuela lo de más allá. (Donoso 76)

Se representa a la Japonesa, por tanto, como una figura de poder que tendrá la influencia suficiente sobre la Manuela como para hacerla renunciar a su identidad. La descripción que se da del personaje a través de la voz narrativa en el momento en que la Manuela se encuentra ayudando a la Japonesa únicamente hace referencia las actitudes y el aspecto que pueden percibir de manera externa el resto de personajes. Esto contrasta con la descripción que realiza la Manuela a través de su recuerdo del momento climático de la relación entre ambas, que ocurre en el capítulo IX, justo cuando Pancho y Octavio llegan al prostíbulo, el primero con intención de tener relaciones sexuales con la Japonesita, por lo que esta ha pedido a la Manuela que la proteja. La Manuela describe el momento de la concepción de la Japonesita a través de su introducción en la voz narrativa, utilizando una sintaxis complicada, lo que pone de manifiesto la atmósfera agobiante en la que se ve inmersa.

Lo sintió tiritar junto a las brasas. Mojado el pobre, y cansado con tanta falla. La Japonesa se fue acercando al rincón donde sintió que estaba la Manuela, y lo tocó. Él no dijo nada ... Flaco, mojado, reducido, revelando la verdad de su estructura mezquina, de sus huesos enclenques ... Tiritando junto a la cocina envuelto en la manta que alguien le había prestado. (Donoso 92-93)

La apuesta queda marcada por una la crueldad de don Alejo: no solo no respeta la condición de mujer de la Manuela, obligándola a actuar como hombre, sino que, al otorgarle la propiedad del prostíbulo a la Japonesa (o, como aparece nombrada en ocasiones en la novela, la Japonesa Grande), predestina a la Japonesita a ese mundo limitado y claustrofóbico. La imagen del cuerpo desnudo de la Manuela, que revela su anatomía masculina, es uno de los elementos visuales que provocan la desestabilización de la ilusión femenina del personaje. Este episodio se encuentra en la novela después de la escena en la que varios clientes tiran a la Manuela a un lago, que se establece como uno de los momentos más importantes a la hora de hablar de la realidad del cuerpo; también es de suma importancia para entender el interés de la Japonesa por la Manuela como hombre. Despojada de su vestido rojo, la evidencia física del género de la Manuela supera toda concepción anterior. A esto se le suma el hecho de que la ambición comercial de la Japonesa Grande se ha superpuesto a todo lo demás: para ella, la Manuela es un hombre venido a menos, de farándula, al que puede llegar a manejar. A través de su intento de seducción, la Japonesa transforma a la Manuela en Manuel, al que necesita para que la penetre y, así, lograr ganarle a don Alejo la propiedad. Como veremos a continuación, esta táctica no tiene el resultado esperado, por lo que, durante la escena se producirán continuos cambios en la consideración de la Manuela, que culminarán en la

reassegnación de los roles de género que serán los que permitan que finalmente ambas ganen la apuesta.

... Pero una vez no tirité. El cuerpo desnudo de la Japonesa Grande, caliente, ay, si tuviera ese calor ahora, si la Japonesa lo tuviera para así no necesitar otros calores, el cuerpo desnudo y asqueroso de la Japonesa Grande rodeándome, sus manos en mi cuello y yo mirándole, esas cosas que crecían allí en el pecho como si no supiera que existían, pesadas y con puntas rojas a la luz del chonchón que no habíamos apagado para que ellos nos miraran desde la ventana. Por lo menos esa comprobación exigieron. Y la casa sería nuestra. Mía. (Donoso 116)

La calidez del recuerdo de la Manuela en realidad lo que parece significar es la nostalgia de tiempos mejores, en los que la Japonesa tenía el poder suficiente como para tener cierta influencia sobre los hombres que molestaban a las prostitutas. Además, este recuerdo de la Manuela se corresponde con una época próspera, donde había dinero y una alegría y vitalidad en el ambiente, dadas por la clientela, que hacían soportable su existencia en el espacio reducido del prostíbulo.

Comprobamos a través del fragmento anterior cómo esa calidez que desprende la Japonesa se transforma en una atmósfera asfixiante que se mantendrá durante el resto de la noche y que quedará ligado a este personaje. El asco es el sentimiento que define la relación entre ambas desde la memoria de la Manuela cuando recuerda la noche que concibieron a la Japonesa. Aun así, el anhelo de la vieja prostituta por tener un hogar propio y la posibilidad de quedarse establecida en un lugar del que desea ser dueña es mayor que el sentimiento de rechazo que le produce el cuerpo de la Japonesa, que parece engullirla.

Y yo en medio de esa carne, y la boca de esa mujer borracha que buscaba la mía como busca un cerdo en un barrial aunque el trato fue que no nos besaríamos, que me daba asco, pero ella buscaba mi boca, no sé, hasta hoy no sé por qué la Japonesa Grande tenía esa hambre de mi boca y la buscaba y yo no quería y se la negaba frunciéndola, mordiéndole los labios ansiosos, ocultando la cara en la almohada, cualquier cosa porque tenía miedo de ver que la Japonesa iba más allá de nuestro pacto y que algo venía brotando y yo no... Yo quería no tener asco de la carne de esa mujer que me recordaba la casa que iba a ser mía con esta comedia tan fácil pero tan terrible, que no comprometía a nada pero... (Donoso 116-117)

La Japonesa, a partir de sus intentos de besar a la Manuela, falta a su palabra, y comienza a actuar en contra de la voluntad de esta última. Este acto puede considerarse una violación, puesto que la primera *fuera* a la segunda a penetrarla:

Tenía los ojos cerrados y el rímel corrido y la cara sudada y todo el cuerpo, el vientre mojado sobre todo, pegado al mío y yo encontrando que todo esto está de más, es innecesario, me están traicionando, ay qué claro sentí que era una traición para apresarme y meterme para siempre en un calabozo porque la Japonesa Grande estaba yendo más allá de la apuesta con ese olor, como si un caldo brujo se estuviera preparando en el fuego que ardía bajo la vegetación del vértice de sus piernas, y ese olor se prendía en mi cuerpo y se pegaba a mí el olor de ese cuerpo de conductos y cavernas inimaginables ininteligibles ... y este hervor tan distinto al mío, a mi cuerpo de muñeca mentida, sin hondura, todo hacia afuera lo mío, inútil, colgando, mientras ella acariciándome con su boca y sus palmas húmedas, con los ojos terriblemente cerrados para que yo no supiera qué sucedía adentro, abierta, todo hacia adentro, pasajes y conductos y cavernas y yo allí, muerto en sus brazos, en su mano que está urgiéndome para que viva, que sí, que puedes, y yo nada, y en el cajón al lado de la cama el chonchón silbando apenas casi junto a mi oído como en un largo secreteo sin significado. (Donoso 117-118)

La inutilidad del miembro de la Manuela viene dada por su feminidad, por lo que, aún con la experiencia de la Japonesa como prostituta, su intento de excitarla no llega a buen puerto: la Manuela la rechaza, increpándole “¿No ves que soy loca perdida? Yo no sé. ¡Cómo se te ocurre una cochinada así!” (Donoso 93). En este momento no sólo se pone de manifiesto el hecho de que la Manuela se considera mujer y por eso es incapaz de actuar como hombre en el acto sexual, sino que también ella se define a partir de esto último, como la parte pasiva. Continúa el recuerdo de la Manuela de la siguiente manera:

Le gusta que yo no pueda: con nadie, dime que sí, Manuelita linda, dime que nunca con ninguna mujer antes que yo, que soy la primera, la única, y así voy a poder gozar mi linda, mi alma, Manuelita, voy a gozar, me gusta tu cuerpo aterrado y todos tus miedos y quisiera romper tu miedo, no, no tengas miedo Manuela, no romperlo sino que suavemente quitarlo de donde está para llegar a una parte de mí que ella, la pobre Japonesa Grande, creía que existía pero que no existe y no ha existido nunca, y no ha existido nunca a pesar de que me toca y me acaricia y murmura... no existe. Japonesa bruta, entiende, no existe. (Donoso 118-119)

La Japonesa trata de llegar, por tanto, a la dimensión masculina de la Manuela, pero sin éxito alguno. Llegados a este punto de la narración, al ver peligrar la posibilidad de ser dueña de su propio negocio, sin depender de un hombre, la Japonesa, que destaca por ser un personaje astuto y perseverante, cambia de estrategia. Retrocede y encauza la situación por la vía de seducir a la Manuela como mujer, como ella se siente y, por tanto, es:

No mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entretreídas, el sexo en el sexo, dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo al movimiento de las nalgas, de las caderas, la boca en la boca, como dos mujeres cuando los caballeros en la casa de la Pecho de Palo les pagan a las putas para que hagan cuadros plásticos... (Donoso 119)

Miguel Ángel Náter ve en este fragmento una importante presencia de lo lésbico, oponiéndose a la visión de autores como Sifuentes-Jáuregui para el que la Japonesa termina conceptualizando a la Manuela como un hombre (134). Responde Náter a esta afirmación defendiendo que en realidad lo que ocurre es “todo lo contrario. Por eso lo desea. Es un gesto lésbico. Ella finge ser el hombre y por eso logra seducir a la Manuela” (134). En esta afirmación se entremezclan esa dimensión lésbica, de tanta carga erótica para el observador de la escena, don Alejo, y el intercambio de roles. La primera propuesta del carácter lésbico de la escena quizás no es la más acertada como definición última del significado real de la escena, puesto que, como hemos visto, el tratar a la Manuela como mujer y acercarse a ella desde la posición femenina no implica la excitación de la bailarina. Ante el bloqueo de la Manuela por ser tratada por la Japonesa como hombre, esta última decide volver a tratarla como mujer. El problema reside en que la Manuela, que se siente atraída por los hombres, quiere, a su vez, ser el objeto de deseo de estos. Efectivamente, cuando la Japonesa toma conciencia de que si no cambia el rol de género en la cama, pasando a ser la parte activa que tradicionalmente se le asigna al hombre, no va a lograr el objetivo de ser penetrada por la Manuela, cambia de nuevo de estrategia.

La Japonesa Grande pasa, entonces, a ocupar el lugar del *macho*, el papel de poseedor que se impone en el acto sexual:

... no, no, tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén para que tus pechos queden desnudos y yo gozártelos, sí tienes Manuela, no llores, sí tienes pechos, chiquitos como los de una niña, pero tienes ... ahora sí Manuelita de mi corazón, ves que puedes... Yo soñaba mis senos acariciados, y algo sucedía mientras ella me decía sí, mijita, yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú la hembra ... y mi lengua en su boca y qué importa que estén mirándonos desde la ventana, mejor así, más rico, hasta estremecerse y quedar mutilado, desangrándome dentro de ella mientras ella grita y me aprieta y luego cae, mijito lindo, qué cosa más rica, hacía tanto tiempo, tanto, y las palabras se disuelven y se evaporan los olores y las redondeces se repliegan, quedo yo, durmiendo sobre ella ... (Donoso 119-120)

Con la continua repetición de que ella es “la macha”, la Japonesa consigue que la Manuela la penetre desde su dimensión biológica masculina, pero logrando, a su vez, que ella se sienta como la mujer que es. En el momento en que la Japonesa se impone como *macha* (es decir, adoptando rol “activo” masculino dentro de la relación sexual, solo que interpretado por una mujer), afianza la identidad como fémina de la Manuela, que adopta el rol “pasivo” femenino. Nos resulta interesante la lectura que hace Sifuentes-Jáuregui (2002) del momento,

en la que enlaza la escena con la tradicional noche de bodas, donde la Japonesa Grande espera devolver o reescribir a la Manuela en su rol de mujer, concretamente de mujer virgen: la Japonesa habla en un momento dado de romper el miedo de la Manuela, lo que parece hacer referencia (de forma metafórica) a la ruptura del himen (100-101): “me gusta tu cuerpo aterrado y todos tus miedos y quisiera romper tu miedo, no, no tengas miedo Manuela, no romperlo sino suavemente quitarlo de donde está ...” (Donoso 119). De hecho, es interesante ver cómo la propia Manuela se refiere a este momento de éxtasis como una “mutilación” a partir de la cual acaba “sangrando”. La Manuela finalmente parece entonces desprenderse de la identidad masculina dada por su miembro, castrándose metafóricamente a sí misma e inutilizándolo completamente. Así, realmente la “conquista” del cuerpo, la penetración, aunque físicamente se realice de la Manuela a la Japonesa, en cuanto a la concepción cultural del acto sexual se invierte el orden: es la Manuela la que es *ocupada* por la Japonesa.

Por último, vemos que el recuerdo del episodio se cierra, nuevamente, con el anhelo de la presencia de la Japonesa por parte de la Manuela: “júrame que nunca más, Japonesa por Dios que asco, júrame, socias, claro, pero esto no, nunca más porque ahora ya no existe ese tú, ese yo que ahora estoy necesitando tanto, y que quisiera llamar desde este rincón del gallinero, mientras los veo bailar allá en el salón...” (Donoso 120). Este pensamiento no viene unido a un sentimentalismo, a la necesidad de existencia de una presencia de autoridad que ponga freno a la actitud violenta de Pancho, que se encuentra en el presente en el interior del prostíbulo con la Japonesita. Ese “tú” se refiere a la Japonesa como actante del rol masculino, tan necesario para defender el honor de la Japonesita y la integridad física de la Manuela. El “yo” al que se refiere es el recuerdo de la única vez que la Manuela ha actuado como hombre, que necesita ser en esos momentos; le gustaría poder invocarlo, y parece querer intentarlo a partir de la recuperación del recuerdo de aquella noche. Pero, en lugar de la brutalidad que viene ligada a la masculinidad, ante la impotencia de no poder actuar como tal, la vieja prostituta terminará utilizando la sensualidad femenina para desviar hacia ella la atención que Pancho dirige a su hija.

La presencia de la violencia en la novela queda también relacionada con la determinación masculina: parece ser un rasgo distintivo que marca la identidad del hombre, del *macho*. Los hombres utilizarán la violencia verbal a través de la burla para tratar de continuar con el encasillamiento de la Manuela como hombre homosexual y como personaje-bufón. Pero estos hombres son los mismos que la miran mientras baila con un miedo ligado a su sensualidad y que provoca en ellos un deseo prohibido, de lo que la Manuela es perfectamente consciente

(Sifuentes-Jáuregui 93-94). Como apunta Promis Ojeda, “cada vez que se presenta en una fiesta vestida de española termina con su cuerpo brutalmente vejado y apaleado, pero en esa misma vejación está su triunfo. Manuela sabe que por debajo del repudio, los hombres sienten hacia ella una secreta y reprimida atracción” (28). Este miedo muchas veces los lleva a actuar de forma violenta, a través de la burla o de la violencia física, tratando con ello de rasgar el vestido ilusorio que les lleva a considerarla como ella misma se ve: una mujer.

Según hemos interpretado, el motivo por el que el miedo es determinante en la construcción del personaje de Pancho y, por ende, de la Manuela, es precisamente la concepción del Otro: aunque se nos intente presentar como el prototipo de macho, este es en realidad un papel que debe interpretar debido a la presión que los estándares de la sociedad ejercen sobre él y al miedo que siente por el qué dirán y por el criterio de su cuñado Octavio. El miedo a ser calificado como homosexual y a ser repudiado por la sociedad es lo que desencadena la violencia física de Pancho sobre el personaje de la Manuela. Debemos añadir que Pancho había sido introducido por primera en el texto a partir de la amenaza (que podemos ver como una promesa de tintes violentos) a la Japonesita y a la Manuela a partir del incidente ocurrido antes del inicio de la narración que terminó con el vestido de la Manuela rasgado. *El lugar sin límites* termina con la brutal paliza que propinan Octavio y Pancho a la Manuela, que se produce después de que esta última bese a un Pancho borracho y excitado por los bailes y movimientos sensuales de la vieja prostituta.

Pancho le pegó un golpe en la cara mientras Octavio la sujetaba. No fue un golpe certero porque Pancho estaba borracho. La Manuela miraba hacia todos lados calculando el momento para huir.

–Una cosa es andar de farra y revolverla, pero otra cosa es que me vengá a besar la cara...

–No. Me duele...

Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror.

Pancho le dio un empujón que lo hizo tambalear. Octavio, al soltarlo, dio un traspies y cayó al lodo mientras Pancho se inclinaba para ayudarlo a incorporarse. Y la Manuela, recogiendo las faldas hasta la cintura, salió huyendo hacia la estación ... Le dolía el bofetón en la cara, los tobillos endebles, los pies desnudos que se cortaban en las piedras o en un trozo de vidrio o de lata, pero tenía que seguir corriendo porque don Alejo le prometió que le iba a ir bien, que le convenía, que nunca más iba a sentir

el peso de lo que sentía antes si se quedaba aquí donde estaba él, era promesa, juramento casi, y se había quedado y ahora lo venían persiguiendo para matarlo. (Donoso 142)

Con cada golpe, Pancho descarga su deseo y frustración sexual sobre la Manuela, siempre bajo la atenta mirada de Octavio, que poco antes lo juzgaba y ahora ayuda a su cuñado a “recuperar” la masculinidad que según la mirada normativa ha perdido al besar a la Manuela. A través de la violencia de la escena, se comienza a destrozar la identidad femenina de la Manuela, lo que a su vez provoca que esta se dé cuenta de la imposibilidad de existencia fuera de los límites del prostíbulo, ya que “era él Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño ...” (Donoso 142). Es interesante ver cómo de nuevo aparece la figura de don Alejo en la mente de la Manuela como personaje en el que apoyarse para justificar su existencia como mujer dentro del pueblo, ya que piensa en él como portador de la promesa de que, efectivamente, podría *existir* como la Manuela siempre y cuando él permaneciera en el poder. Buscando el consuelo por la ruptura de ese escenario ideal y tratando en un último esfuerzo de salvarse, la prostituta intenta llegar a donde se encuentra don Alejo, en lo que parece una acción desesperada por remitirse al único personaje con poder suficiente para aplacar la rabia de Pancho que acabará con ella.

Es también interesante observar la confusión y el continuo cambio en el género de las palabras y pronombres que se da en este fragmento, y que corresponden a la crisis identitaria que sufre la Manuela ante la violencia ejercida sobre ella. Desde el momento en el que se da cuenta de que para el Otro sigue siendo Manuel, un hombre que se *disfraza* de mujer, un espécimen extraño de la sociedad, la voz narrativa comienza a entremezclar menciones a “la Manuela” con pronombres masculinos. Esto se correspondería con la lucha interna que parece desarrollarse dentro de la vieja prostituta, donde Manuel, identidad recuperada a base de golpes y que representa lo impuesto por la sociedad normativa, parece sobreponerse a su identidad femenina, la que considera como propia, y que trata de luchar por no desaparecer. Pero este forcejeo entre identidades parece verse truncado en el momento en el que la Manuela, en su huida, traspasa unas zarzadoras, cuyas “púas destrozan su vestido” (Donoso 143). El momento en que este, símbolo de su identidad femenina, queda reducido a jirones de tela representa uno de los momentos de mayor carga simbólica de la narración: a través de este simple acto se pone de manifiesto, por un lado, la ruptura definitiva de la ilusión identitaria de la Manuela a ojos del Otro; por otro lado, parece servir como confirmación de la imposibilidad de la Manuela de escapar a su destino mortal, puesto que momentos después la alcanzarán Pancho y Octavio, precisamente apareciendo a través de las zarzadoras que, aunque en principio le sirvieron como

protección y escondite, le han destrozado el vestido y ahora sirven de espacio que deja pasar la violencia:

No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizás fuera Pancho el primero, azotándolo con los puños... tal vez no fueran ellos sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozarse y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa donde don Alejo espera benevolente. (Donoso 144-145)

De nuevo, y a partir de la confusión de los cuerpos que forcejean inmersos en una red de violencia, aparece la alternancia entre la Manuela y Manuel a través de la voz narrativa. En los últimos coletazos de vida del personaje, parece como si sus identidades lucharan por imponerse la una sobre la otra y que así la muerte selle la concepción de una de las dos como la verdadera. Es interesante ver cómo, en realidad, a pesar de la premonición inicial de que iba a morir como Manuel, la última presencia que hace la conciencia del personaje dentro de la narración es a través de su identidad femenina a través del nombre de “la Manuela” junto con el adjetivo femenino “sola”. Podríamos llegar a considerar esto, dentro de la tragedia que es la muerte del personaje, como una victoria de su identidad como mujer sobre la sociedad normativa, que no ha logrado, finalmente, imponer a través de la violencia su concepción sobre lo que la Manuela debía ser.

3.4.2. La violencia simbólica y física en *Stone Butch Blues*

Antes de continuar con el análisis de la violencia en la novela, es necesario incidir en que esta es el elemento clave para entender lo que defiende Moses sobre el concepto de género de Feinberg en la novela (que, si recordamos, parece entenderlo como autorrepresentación). Moses sostiene que

although Feinberg constructs an essential self whose expression often falls within the confines of 'gender', *Stone Butch Blues* clearly demonstrates that gender is a performatively constituted social construct, as is evident in the series of brutal and humiliating punishments to which protagonist Jess Golberg and other transgendered characters in the novel are subjected for failing to perform gender properly. (Moses 76)

En *Stone Butch Blues* esta violencia social que construye parte de las identidades de los personajes trans aparece de dos maneras: por un lado, en forma de ataques físicos, y por otro en forma de violaciones y agresiones sexuales. Las continuas redadas policiales a los bares que frecuenta Jess se convierten en un hábito para la comunidad. Como apunta Moses esta novela es un reflejo de la represión policial llevada a cabo hacia el colectivo *butch* y *drag-queen* en la época en la que se desarrolla *Stone Butch Blues* (79). Estos dos grupos identitarios eran los más atacados en las redadas policiales debido a que eran “the most visible gender transgressors, and in singling them out for punishment, the police attempt to inscribe both compulsory heterosexuality ... and binary gender categories” (Moses 79).

Al principio Jess lograba esconderse en los baños y así librarse de ser detenida durante esas incursiones policiales, pero finalmente comienza a formar parte del grupo que es llevado a las dependencias policiales. En su primera visita a la comisaría toma conciencia de lo que será a partir de entonces una marca de su identidad no normativa: la violencia ejercida por aquellos grupos socialmente poderosos que se establecen por encima de ella sirve para tratar de reprimirla e imponer la concepción que tienen de su identidad a partir de actos vejatorios. Esta escena representa la primera vez que Jess es puesta tras unos barrotes, además de que describe cómo se intercalan esas dos maneras en las que se ejerce la violencia sobre el colectivo LGBT. Por un lado, a través del aspecto de Mona (una *drag queen*) se evidencian las palizas físicas que sufren:

About an hour later the cops brought Mona back. My heart broke when I saw her. Two cops were dragging her; she could barely stand. Her hair was wet and stuck to her face. Her makeup was smeared. There was blood running down the back of her seamless stockings. They threw her into the cell next to mine. She stayed where she fell. (Feinberg 35)

Por otro lado, las agresiones sexuales como medios de expresión del poder social y masculino se manifiestan a través de la descripción del aspecto de la Butch Al cuando es devuelta a la celda: “Her shirt was partly open and her pants zipper was down. Her binder was gone, leaving her large breasts free. Her hair was wet. There was blood running form her mouth and nose” (Feinberg 35). Vemos que el hecho de que la ropa, que sirve para las *butches* como

método de expresión de su identidad, aparezca en esta ocasión rasgada (lo que nos recuerda a la rasgadura del vestido de la Manuela) es una manera simbólica de disolver la imagen identitaria de un personaje a partir de la acción violenta del Otro social. Pero en esta escena Jess no es únicamente observadora de lo que le ocurre a Mona y a Butch Al:

Then they approached me. I backed up until I was against the bars. They stopped and smiled. One cop rubbed his crotch. The other put his hands under my armpits and lifted me up, a couple of inches off the floor and slammed me against the bars. He pressed his thumbs deep into my breasts and jammed his knee between my legs.

“You should be this tall soon, tall enough your feet would reach the ground. That’s when we’ll take care of you like we did your pussy friend Allison,” he taunted me. Then they left. (Feinberg 35-36)

Jess recibe una “advertencia” por parte de los agentes de la policía de lo que va a ser su futuro si continúa moviéndose e identificándose dentro de esos espacios marginales. No se llega a producir una agresión física puesto que Jess es aún una adolescente, menor de edad, por lo que aún no puede ser tratada como el resto de las *butches* adultas que acuden con ella a la comisaría. A partir de entonces vivirá con el miedo a crecer lo suficiente como para ser tratada como el resto de las *butches*. El miedo a la policía, que ya había heredado de la memoria colectiva de la comunidad *butch*, se materializa y explicita en este momento a partir del contacto físico con los agentes. A través de esta actuación de la policía se pone de manifiesto cómo el cuerpo de la ley cuya existencia debería quedar ligada a la protección del ciudadano en realidad actúa únicamente a favor de la sociedad normativa, considerando al colectivo LGBT como criminales.

La amenaza de la violación por parte de uno de los policías se cumple, finalmente, cuando Jess ya tiene edad suficiente como para ser tratada como una adulta. Tras ser arrestada por enésima vez por la policía por encontrarse en uno de los bares gay, además en esta ocasión haciendo el papel de presentadora de un concurso de *drag queens*, es llevada a una habitación de las dependencias policiales para tomarle la foto de la ficha policial:

“C’mon, Jesse,” a cop taunted me, “let’s have a pretty smile for the camera. You’re such a pretty girl. Isn’t she pretty, guys?” They snapped my mug shot. One of the cops loosened my tie. As he ripped open my new dress shirt, the sky blue buttons bounced and rolled across the floor. He pulled up my T-shirt, exposing my breasts. My hands were cuffed against my back. I was flat up against a wall.

“I don’t think she likes you, Gary,” another cop said. “Maybe she’d like me better.” He crossed the room. My knees were wobbling. *Lt. Mulrone*y, that’s what his badge read. He saw me looking at it and

slapped me hard across the face. His hand clamped on my face like a vise. “Suck my cock,” he said quietly.

There wasn't a sound in the room. I didn't move. No one said anything. I almost got the feeling it could stay that way, all action frozen, but it didn't. Mulroney was fingering his crotch. “Suck my cock, bulldagger.” Someone hit the side of my knee with a nightstick. My knees buckled more from fear and pain. Mulroney grabbed me by the collar and dragged me several feet away to a steel toilet ...

They lifted me and threw me on my back across the desk and handcuffed my hands over my head. As one cop pulled off my trousers I tried to calm the spasms in my stomach so I wouldn't choke to death on my own vomit ...

“Fuck it,” Mulroney spat. “Turn her over, her cunt's too fuckin' loose.”

“Jeez Lieutenant, how come this fucking bulldaggers don't fuck men and they got such big cunts?” ...

I panicked. I tried to return to the desert but I couldn't find that floating opening between the dimensions I'd passed through before. An explosion of pain in my body catapulted me back.

El miedo y pánico que siente Jess queda ligado al ejercicio del poder a través del acto sexual por parte de figuras masculinas. El terror formará parte de cada comunidad en la que se inserte, así como cada una de las etapas identitarias de Jess, que queda recluida a vivir en ambientes marginales donde poder ocultarse de la mirada inquisidora del Otro. Este tipo de violencia conectada con la penetración en lugar de redirigir a Jess hacia el rol femenino que se le presupone, la aleja cada vez más de este, llegando incluso a “radicalizar” su identidad como *butch*.

La violencia sexual presente en las interacciones con los agentes de policía se pone de manifiesto en otro plano de la vida de Jess a través de la violación que sufre por parte de unos compañeros de instituto, apenas unas páginas antes. Jess se encuentra observando los entrenamientos de fútbol americano de sus compañeros cuando estos, una vez finaliza la sesión de ejercicio, se acercan a ella:

Football practice ended. Some of the white boys stayed on the field. One of them, Bobby, nodded toward me with his head. I got up to leave. “Where you goin', Jess?” he mocked me, then headed toward me. Several boys followed him.

... They followed me as I rushed to get away. He indicated for one of the boys to climb the bleachers in front of me. He and the other boys came directly at me. I leaped over the bleachers and ran onto the field. Bobby tackled me; I hit the dirt hard ... I couldn't make it stop.

“What’s a matter, Jess? Don’t you like us?” Bobby was pushing his hand up under my dress, between my legs. I punched and kicked, but he and the other boys pinned me down. “I saw you watching us. Come on, you want it, don’t you Jezzy?” I bit the hand nearest my mouth. ... The boy yelled and back-handed me across my face. I could taste my own blood. The expression on their faces scared me. These were not kids anymore.

... One of the boys stepped on my ankle with his cleats. I struggled and cursed them. They laughed as though this were a game. Bobby unlaced his uniform pants and jammed his penis into my vagina. The pain traveled up to my belly, scaring the hell out of me. It felt like something ripped deep inside of me. (Feinberg 40-41)

Si prestamos atención al elemento de la ropa en este caso, comparándolo con la violación ocurrida en las dependencias policiales, nos daremos cuenta de que esta está cargada de significación. Cuando los policías abusan de Jess, esta va vestida como una *butch*, es decir, con ropa masculina que no se corresponde con su sexo pero sí que se corresponde con su identidad. En cambio, en esta escena que ocurre en el colegio, Jess va vestida como un vestido, es decir, con ropas que se corresponden con su sexo, pero que no coinciden con sus comportamientos sociales, los cuales se salen de lo que tradicionalmente se espera de una mujer, como hemos observado a lo largo de este trabajo.

Podemos considerar en este caso el cuerpo también como un espacio más que el hombre puede ocupar, y la acción de invadirlo como otra forma de atribución de género. A través de la penetración, el grupo de chicos trata de marcar como mujer heterosexual a Jess: el deseo (y la representación de este a través de la práctica sexual), tal y como escribe Butler, es también una marca de la identidad de género de un individuo (*Gender Trouble* 30-31). Al ser la sociedad occidental de carácter falocéntrico, donde el hombre tiene el poder, este es el que tiene la potestad para determinar la identidad del Otro, contemplando solo una alternativa a su género: el femenino. Mediante el uso de la violencia y la penetración no consentida el hombre invade y ocupa el espacio en el que se convierte el cuerpo femenino.

Por lo tanto, en el caso del personaje de Jess, la violación sirve como método de imposición de una identidad a partir de la concepción del Otro de lo que es o no un individuo. En este caso ese Otro es un hombre, que ostenta la posición de poder dentro de la sociedad, debido a la concepción de esta como una estructura patriarcal. En ambas ocasiones las violaciones se realizan por parte de un individuo rodeado por un grupo de observadores, lo que nos lleva a pensar en dos posibilidades: que ese personaje violador busque con la presencia de un público el tener testigos de su muestra de masculinidad; o que el grupo actúe como testigo

de la imposición de la identidad y rol femeninos a Jess y que, con ello, esta queda fijada. La diferencia entre ambas escenas se encuentra en el entorno en que se produce el ataque. En el caso de la violación en el instituto, esta ocurre en el campo de fútbol, a vista de todos, pero en la comisaría ocurre dentro de una sala, lo que, junto con el recuerdo de la escena de ataque sexual previa del instituto, contribuye a reforzar el halo claustrofóbico de la situación.

El ejercicio de la violencia física por parte del cuerpo policial como medio de represión de la comunidad gay y lésbica es uno de los elementos más reiterativos de la novela. Las palizas y violaciones por parte de la policía se dan, por norma general, dentro de las dependencias policiales y durante las redadas. Pero no es extraño encontrar dentro de *Stone Butch Blues* el ataque a varios personajes de identidades no normativas en la calle, fuera de los ambientes de los bares gay. A través de estas palizas se convierte en físico el rechazo frontal de la sociedad hacia este tipo de personajes. El cuerpo policial se establece como el órgano de máxima potencia de autoridad dentro del orden social, puesto que son aquellos que aplican de manera práctica las leyes que estructuran y ordenan la sociedad. De hecho, el ataque físico reiterativo llega incluso a modificar la etiqueta *butch* a partir de la cual se identifica. A partir de estas agresiones Jess “dissociates from her body to dissociate from pain and humiliation, and she loses a bit more of her voice with each arrest, each beating” (Moses 80). La etiqueta de *butch* que hasta entonces ostentaba significaba que era intocable en el plano sexual (Preciado, *Manifiesto contrasexual*, 195). Es decir, que en la relación la *butch* asume el rol sexual del que produce placer a la *femme*, no del que lo recibe: por esto mismo cualquier tipo de contacto sexual que se pueda producir de una *femme* hacia una *butch* será rechazado por esta última. A partir de las violaciones por parte de la policía Jess comenzará a definirse como *stone butch*, identidad que dentro de la comunidad significa que es “intocable ... consagrando un espacio mínimo de su cuerpo (femenino) al placer. Produce la máxima cantidad de placer fuera de su cuerpo ... ni se la toca ni se la penetra” (Preciado, *Manifiesto contrasexual* 195). La pérdida paulatina de esa voz identitaria que le permite expresarse ante la sociedad, como veremos más adelante, culminará con el silenciamiento físico de Jess, su posterior liberación emocional y el encuentro de su verdadera identidad de género.

Debemos comentar que la violencia también es ejercida por parte de personajes que interactúan con Jess en el día a día. La violencia simbólica, concepto desarrollado ampliamente por Bourdieu, está presente durante toda la novela. Este tipo de violencia se establece como parte del sistema que articula las relaciones de poder de la sociedad. Según Bourdieu, esta violencia simbólica se instituye cuando el dominado pone en práctica “los esquemas para

percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores ... [que] son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de este modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto” (51). Por lo tanto, “los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales. Eso puede llevar a una especie de autodepreciación, o sea de autodenigración sistemáticas” (Bourdieu 50). En este caso podemos extender y aplicar esa relación de poder a Jess y el Otro, y a cómo se percibe en relación a cómo ha sido definida por parte de la sociedad normativa. Debemos tener en cuenta que la estructura social (occidental) de *Stone Butch Blues* se construye siguiendo el orden jerárquico de género y de orientación sexual en el que el hombre cisgénero²³ heterosexual se encuentra por encima de la mujer cisgénero heterosexual, y ambos por encima de cualquier tipo de orientación sexual e identidad de género que se desvíe de la norma que ellos representan. Entendemos, por lo tanto, este tipo de violencia simbólica como uno de los elementos implícitos de la identidad de Jess, presente ya no solo en la percepción que el personaje tiene de sí mismo llevado por la percepción que la sociedad tiene de él, sino en el trasfondo de la eterna pregunta “¿eres hombre o mujer?”. Este tipo de ataque que se esconde tras el cuestionamiento de la identidad de género de un individuo parece ser un intento de la sociedad por mantener bajo su dominación (siguiendo términos de Bourdieu) a la comunidad LGBT.

La violencia en *Stone Butch Blues*, como ocurre en *El lugar sin límites*, en ocasiones se pone de manifiesto en ataques verbales. Una vez Jess se muda a la ciudad de Nueva York, aunque en un principio parece pasar desapercibida entre la cantidad de gente que se mueve de manera frenética por las calles, sigue encontrando personas que la observan con atención y no dudan en poner en evidencia su aspecto no-normativo:

The subway car was crowded. I had never had the opportunity to observe people this way. Most of the riders looked asleep on their feet, their eyes glazed over. Others buried their noses in newspapers and books. I suddenly realized that at least a few people were doing exactly what I was doing. They were looking at people; they were looking at me.

The woman sitting across from me stared as though I was from another planet. She nudged her boyfriend. “Is that a guy or a girl?”

He looked at me from head to toe. “How should I know?” ...

²³ El término cisgénero hace referencia a aquellas personas cuyo género asignado a partir de su sexo se corresponde con su sentir identitario y viven acorde a este.

“Hey,” he demanded, “are you a guy or what?” I stared back at him with my flat face on. “Hey, I asked you a fucking question. Are you deaf?” I didn’t answer. (Feinberg 229-230)

Esta escena se establece como una de las pocas, según hemos observado, en la que a Jess se le presenta la oportunidad de *observar* al Otro, de intercambiar los papeles sociales de *lector y leído*. Pero parece que este estado no se puede mantener en el tiempo, puesto que correspondería a una desestabilización del orden “normativo” de la sociedad, por lo que el anonimato que le aporta la cantidad de gente que hay dentro del metro queda roto por la observación que hace de ella una de las pasajeras. Nuevamente, la ininteligibilidad de su género es el detonante del uso de la interpelación verbal por parte del Otro como reacción ante el miedo derivado del desconocimiento. Pero, en este caso, la violencia ligada a un ataque verbal y no a la violencia física a la que está acostumbrada Jess.

Nueva York se establece como el espacio donde Jess recibe la mayor muestra de violencia física: es agredida por unos jóvenes en la estación de tren, precisamente por el aspecto de indeterminación que su cuerpo ha vuelto a alcanzar, como cuando era niña. El brutal ataque deja a Jess al límite de sus fuerzas y termina acudiendo al hospital. Veremos que esta es la segunda vez que a la concepción negativa del hospital se superpone la necesidad de vivir, aunque lo hace siempre con la precaución del que se sabe fuera de la norma: “A nurse peered in my face as she pushed forms toward me. I invented someone who had insurance and no fear of being traced. How long it would take them to check out my lies?” (Feinberg 259). Tras la intervención médica, en la que le cosen la boca al tener la mandíbula rota, huye del hospital antes de que nadie se dé cuenta. Esto lo hace llevada por el miedo a que las mentiras que contó al llegar a la sala de urgencias respecto a su identidad sean descubiertas, así como por la posibilidad de tener que tratar con la policía para rellenar una denuncia. El cuerpo como cárcel vuelve a aparecer, ya que el tener la mandíbula sin posibilidad de apertura provoca que esté atrapada dentro de su propio cuerpo sin poder hablar; ese silencio al que están condenados Ruth, Jess y todos los que se identifican dentro de la comunidad LGBT, parece hacerse físico y palpable: “I couldn’t open my jaws. Panic burned like acid in my throat. I felt claustrophobic, trapped inside my head” (Feinberg 260).

Se abre entonces un periodo de silencio, pero esta vez diferente al provocado por el repudio social, puesto que tras el pánico inicial Jess se sumerge en un periodo de reflexión, derivado de la observación: “As I walked along the shore I thought about how fear and silence had welded my jaw shut for more of my life than I’d realized ... What should I say when I

finally snipped the wires that held my jaws clamped?” (Feinberg 264). Parece que, poco a poco, Jess logra conocerse dentro de sus límites corporales. El momento de la ruptura del silencio viene marcado por la conversación entre dos de sus compañeras de trabajo, a las que Jess escucha escondida entre dos máquinas expendedoras del comedor: “That guys who never talks–Jesse. I’m telling you the way he stares at me creeps me out ... He looks at me like I’m a piece of meat or something.”, dice una, a lo que la otra responde “He’s so effeminate. He’s gotta be gay” (Feinberg 264). Realmente no explica el personaje si su determinación a partir de esta conversación de *romper* su silencio es debido a esas atribuciones hechas a partir de su aspecto físico y de su forma de actuar, o si es por la incapacidad de adaptación por los prejuicios del Otro, pero el caso es que, una vez regresa a casa, decide cortar con los cables que mantenían cautiva su voz.

La recién readquirida capacidad de comunicarse, tras ese proceso de maduración de su identidad, se pone de manifiesto en tres acciones. La primera, la declaración de amor de Jess por la familia que ha creado con Ruth y sus compañeras: “I’ve been searching for you all for such a long time. I can’t believe I finally found you” (Feinberg 267). La segunda se corresponde con cuando logra estar con Ruth a solas, Jess le hace saber por qué realmente ella significa tanto en su vida. Es cuando realmente aparece por primera vez el planteamiento explícito de Ruth como una posible pieza del puzzle romántico que conforma la nueva identidad de Jess:

You want more truth, Ruth? There’s a place somewhere inside of me where I’ve never been touched before. I’m afraid you’ll touch me there. And I’m afraid you won’t. My femme lovers knew me well, but they never crossed those boundaries inside of me. They tried to coax me across the borders into their arms, but they never came after me. You’re right there with me. There’s no place for me to hide. It scares me. (Feinberg 270)

Ruth se convierte en la única persona que realmente ha logrado conocer el interior de Jess traspasado los límites normativos culturales. Como Jess, Ruth se mueve en todo momento dentro de un espacio extraterritorial en el que las normas no son inquebrantables, sino moldeables dependiendo de la identidad individual.

La segunda acción consiste en reestablecer contacto con su pasado: su viaje a Buffalo supondrá el encuentro con personajes que formaron parte de sus primeros intentos de definición, que le llevaron a ser lo que es en el presente. El romper lazos y reestablecer otros provocará que llegue a tener esa paz con su pasado que le permitirá mirar hacia delante, con una historia

propia en la que apoyarse y a la que no tener miedo si en algún momento reaparece en forma de alguna de esas personas que han formado parte de su vida anterior.

Una vez está en paz con todos los puntos anteriores, por último, realiza la tercera y quizás la acción más importante de todas: hablarle a la sociedad. Y no de una manera cualquiera, sino públicamente, en la calle, sin miedo, sin esconderse. A través de su discurso (que articula delante del grupo que se manifiesta por los derechos de gays y lesbianas, animada por el calor del grupo) Jess da a entender cómo las etiquetas, los nombres y el vocabulario para describir cómo se identifican su cuerpo y su mente son uno de los aspectos primordiales a la hora de la búsqueda de la identidad. Pone en conocimiento de la gente que acude a la manifestación que Jess por fin *está* ahí, identificada, *visible*, para contribuir al refuerzo de los lazos de una comunidad que comienza a luchar por su lugar en la sociedad. Y es que, al final de su trayectoria, todo se reduce a eso: a tener una voz firme con la que expresar su identidad propia, hacerse *escuchar* para crear un discurso común en el que nadie quede apartado, marginado o silenciado.

4. Conclusiones

El objetivo general de este trabajo era tratar de ver si los personajes en las dos novelas que íbamos a estudiar (*El lugar sin límites* y *Stone Butch Blues*) presentaban una serie de rasgos o elementos comunes que influyeran en la construcción de sus identidades de género y si los efectos que aquellos tenían sobre estas eran similares. Si hacemos un repaso por los elementos que hemos estudiado recordaremos que, en primer lugar, está la expresión propia del género, en la que comparten más de lo que en un primer momento pueda parecer. Ambos personajes conceden gran importancia a la imagen que presentan ante el mundo, compuesta de manera similar, puesto que se trata de una expresión de género que difiere del género asignado. Así, hemos visto cómo el vestido rojo de la Manuela se establece para ella como el símbolo más importante de su feminidad, que además le permite esconder aquellas señas corporales que puedan dejar entrever su “género biológico” (término usado por Bornstein). Por otro lado, Jess centra sus esfuerzos en crear una imagen a partir de la modificación de su cuerpo de manera tanto quirúrgica como hormonal, apoyada por la elección de vestimenta correspondiente al género masculino. En su caso todo esto parece estar dirigido a alejarse lo más posible de la imagen prototípica femenina (y, quizás en menor medida, de la masculina) en un intento de encontrar un espacio de expresión física de un género que se aleja de todo lo que conoce como normativo.

Los principales impedimentos a la hora de hablar de la posibilidad de estos personajes de vivir según su sentir identitario son, principalmente, dos: el social (a partir de la reclusión en espacios marginales) y el no tener acceso a términos o conciencia de la existencia de otros personajes que compartan exactamente sus mismas identidades de género.

La violencia simbólica tiene un gran peso a la hora de hablar de la construcción y mantenimiento de una identidad trans en las novelas. Esta se ejerce siempre desde la sociedad que reprime a Jess y a la Manuela a través de una figura masculina de autoridad (en el caso de la primera a través de la policía y de sus compañeros de instituto, y en el caso de la segunda a través de Octavio y Pancho). Esta violencia es la que articula los mecanismos sociales que relegan a ambos personajes a una serie de espacios marginales que se establecen con una doble posibilidad: por un lado impiden que tanto Jess como la Manuela puedan formar parte de la sociedad normativa, eliminando la posibilidad de normalizar sus identidades, lo que les llevaría a romper con el estatismo del sistema binario; y por otro lado permiten que dentro de esos

espacios sociales reducidos ambas puedan existir según sus propias identidades sin miedo a ser reprimidas por las comunidades que ahí se forman.

La reacción de la sociedad ante ambos personajes y la violencia que esta ejerce sobre ellos son determinantes, por tanto, para la identidad de ambos. Para la Manuela el ataque hacia su persona a través de la burla sirve para desacreditar sus esfuerzos por expresar lo más naturalmente posible su feminidad, en un intento de que el Otro la vea como ella se siente. Por otro lado, la violencia física actúa sobre ella de manera trágica, puesto que pone fin a su vida, pero a la vez permite que muera comprobando que sus tácticas de seducción femenina le aportan ese estatus de mujer que tanto ansía. La paliza de Pancho, que reacciona violentamente tras darse cuenta de que ha caído en la red seductora de la vieja prostituta, lejos de despojarla de esa identidad por la que ha luchado durante toda la narración hace que el personaje muera siendo la Manuela y no Manuel. En el caso de Jess la violencia sirve como modificadora de la identidad. Las violaciones y las palizas constantes que sufre hacen que se aleje nuevamente del rol femenino que la sociedad supone que ha de perpetuar durante toda su vida y comience a experimentar con otras formas de identidad.

El objetivo específico en cuanto al estudio del personaje de Jess era el de delimitar y analizar aquellos elementos o problemas sociales y personales que existían para el personaje a la hora de establecer esa identidad de género no binaria. Como hemos visto, el principal impedimento residía en la estructuración en dos géneros de la sociedad, que bloqueaba el acceso o concepción de cualquier género que no se ajustara a la norma. Jess, por tanto, encontrará un mayor número de impedimentos a la hora de identificarse que los que podría tener la Manuela, teniendo en cuenta que esta se mueve dentro del espectro normativo de género hombre/mujer, aunque se traslade de un lado al otro del espectro identitario. Una de las cuestiones derivadas de esto es el hecho de que, como hemos comentado, Jess no pudiera tener acceso a aquellos términos o al contacto con otros personajes cuyas identidades se asemejaran a la suya, al menos hasta el final de la novela cuando conoce a Ruth. La visibilización de la comunidad es uno de los aspectos que más pesan a la hora de estudiar la evolución de este personaje. Podemos determinar, entonces, que los principales problemas que encuentra Jess son los sociales, seguidos de la imposibilidad inicial de alcanzar y representar de manera física aquel reflejo frente al que se situó en su infancia, derivada del miedo a la represión por parte del Otro y de las limitaciones de su propio cuerpo.

Por último, en cuanto al personaje de la Manuela, hemos logrado comprobar que,

efectivamente, se trata de una mujer transgénero a partir de lo postulado por Kate Bornstein en *Gender Outlaw: of Men, Women and the Rest of Us*. Este es un personaje que no tiene acceso a los conceptos e ideas adecuados acerca del género a través de las cuales nombrar correctamente su identidad. Aunque el vestido sea símbolo de feminidad, y aunque la Manuela no lo lleve puesto, la vieja prostituta sigue actuando como mujer (lo vemos a partir de cómo se relaciona con el Otro y cómo se presenta en su discurso). Por lo tanto, rompe con esa discontinuidad de actuación como el género contrario característica del travestismo, que si recordamos se trataba de la “ocupación” puntual y breve del género contrario. La Manuela, en cambio, se establece de manera continua en este espacio identitario femenino, adoptándolo como propio. Así, vemos que aunque la ropa es importante para que el Otro *vea* el género femenino de la Manuela, esta tiene perfectamente asimilado en ella misma su identidad de mujer. Por otro lado, está el hecho de que en su discurso se retrate a partir de nombres y partículas lingüísticas femeninas, lo que hace que se relacione con el Otro a partir de su propia concepción como mujer. En ese mismo discurso que se produce durante toda la narración la Manuela no duda en diferenciarse continuamente del resto de hombres que aparecen en *El lugar sin límites*, estableciéndose como su contraria (recordemos el momento en el que hace referencia a la inexistencia de hombres de verdad en el prostíbulo que las defendieran de Pancho, por ejemplo). Pero, por encima de todo esto, el uso de pronombres y nombres femeninos para referirse a sí misma es lo que realmente denota que la concepción de la Manuela como un hombre homosexual travesti ha quedado anulada a partir de su identificación como mujer del propio personaje a través de su discurso.

El uso del baile como método para atraer a los personajes masculinos, concretamente a Pancho, se establece como una estrategia que le permite a la Manuela afianzar su poder seductor y sus *armas de mujer*. El despojar su cuerpo de cualquier tipo de forma de sexualidad masculina y el dejar constancia de su sensualidad como mujer a través de las enseñanzas a su hija creemos que cierra el debate en cuanto a la identidad femenina del personaje. Es también importante el hecho de que consiga elevar su sexualidad femenina hasta tal nivel que logre seducir a Pancho, su interés romántico y representante de la masculinidad más “macha”, al que casi parece utilizar como elemento para afianzar de manera definitiva su identidad como mujer.

Lo que concluimos en este momento es que la Manuela para sí misma es una mujer, y que se presenta como tal ante el mundo, a pesar de que sea reprimida o tachada de “maricón” cada vez que trata de hacerlo. Por lo tanto, este personaje parece tener muy clara su identidad de género (aunque no tenga acceso a una terminología propia) y trata de resistirse ante la presión

de ese Otro que arremete en contra de todo aquello que desestabilice el sistema normativo por el que se rige la estructura social.

Así, a pesar de que ambos personajes pertenecen a dos sociedades diferentes (aunque englobados en la sociedad occidental) y se mueven en épocas separadas por décadas, se construyen de forma muy similar. A pesar de que concebimos que un avance temporal implica un avance social y conceptual ante ciertos aspectos como el género, vemos que los mismos elementos siguen formando parte intrínseca de aquellas identidades no normativas. La violencia, las violaciones y el poder que ostenta el Otro social son elementos negativos que se convierten en fundamentales en la construcción de estas identidades. La represión surgida de esto y el confinamiento de los distintos personajes a espacios sociales reducidos se convierten en armas de doble filo que permiten la creación de agrupaciones marginales en las que estos personajes encuentran apoyo y en las que se sientan parte de una comunidad.

En última instancia, queremos hacer mención a las palabras de Patricia Waugh, que habla del análisis de la literatura como una forma de estudiar la realidad, lo que creemos que coincide con el espíritu de este trabajo. Como dice la autora, si como individuos ahora ocupamos “‘roles’ rather than ‘selves’, then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels” (3). Precisamente en estas palabras encontramos una de las principales motivaciones que nos llevaron a escoger esta línea de trabajo y que nos han impulsado a desarrollarla en este Trabajo de Fin de Máster. Y es que realmente este tipo de literatura refleja aquellas dificultades y problemas que encuentra el colectivo LGBT “real” a la hora de interactuar y coexistir con la sociedad normativa. Casi podríamos determinar que esta es una literatura que esconde tras de sí cierta denuncia social, en un intento de reflejar en la ficción todos aquellos problemas surgidos en la realidad. De alguna manera, al darle forma, los autores evidencian esos problemas a la vista del lector, ya sea este ese Otro del que hablábamos o una persona que se identifique como trans y que entonces tenga acceso a una comunidad ficticia que le ayudará a encontrar otra en la realidad. Por lo tanto, no podemos sino realzar de nuevo las palabras de Patricia Waugh, y cerrar este trabajo con la siguiente cita: “If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself” (3).

5. Bibliografía

- “About.” *Transgender Warrior: Leslie Feinberg*, 2009, www.transgenderwarrior.org/about.html. Último acceso 23 de junio de 2017.
- Armstrong, Elisabeth A. y Crage, Suzanna M. “Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth.” *American Sociological Review*, vol. 71, 2006, pp. 724-751.
- Blasco, Josep Maria. “El estadio del espejo: Introducción a la teoría del yo de Lacán.” *La formación del yo según Lacan (El estadio del espejo)*.
- Bornstein, Kate. *Gender Outlaw: on Men, Women and the Rest of Us (Revised and Updated)*. Vintage Books, 2016.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. Routledge, 2007.
- . *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 1993.
- Chase, Cheryl. “Hermafroditas con actitud: cartografiando la emergencia del activismo político intersexual.” *El eje del mal es heterosexual: Figuraciones, movimientos y prácticas feministas “queer”* coordinado por Carlos Bagueiras Martínez, et al., Traficantes de Sueños, 2005.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Siruela, 1997.
- “Civil Rights at Stonewall National Museum.” *National Park Service*, 16 de octubre de 2016, www.nps.gov/places/stonewall.htm. Último acceso 26 de agosto de 2017.
- Clúa Ginés, Inés. “Actúa-(te): una aproximación a las teorías queer.” *Diàlegs gais, lesbians, queer. Diàlogos gais, lesbianos, queer*, editado por J. Acebrón y Rafael M. Mérida Jiménez, Edicions de la Universitat de Lleida, 2007, pp. 99-116.
- Córdoba, David, et al. *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales, 2007.
- Diamond, Katie, y Blazes, Johnny. “transcension.” *Gender Outlaws: The Next Generation*, editado por Kate Bornstein y S. Bear Bergman, Seal Press, 2010.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. 1966. Alfaguara, 2011.
- El lugar sin límites*. Dir. Arturo Ripstein, Act. Lucha Villa, Ana Martín, Gonzalo Vega, Julián Pastor, Carmen Salinas, Fernando Soler y Roberto Cobo, Conacite Dos, 1978.
- “El lugar sin límites.” *IMDb*, www.imdb.com/title/tt0076336/?ref=ttco_co_tt. Último acceso 04 de agosto de 2017.
- Estupinyà, Pere. *S=EX²: La ciencia del sexo*. Debate, 2013.
- Feinberg, Leslie. *Stone Butch Blues*. 1993. Alyson Books, 2003.

- Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso: Impostura e impostación: La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Hispamérica, 1984?.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Duke University Press, 1998.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York University Press, 1997.
- Kennedy, Randall. "Racial Passing." *Ohio State Law Journal*, vol. 62, n. 3, 2001, pp. 1145-1193.
- Lambda Literary*. Lambda Literary, www.lambdaliterary.org/. Último acceso 22 de junio de 2017.
- Mérida Jiménez, Rafael M. "Estudios queer y sexualidades transgresoras." *Educación y biblioteca*, n. 152, 2006, pp. 69-71.
- Moreno Sánchez, Ángel y Pichardo Galán, José Ignacio. "Homonormatividad y existencia sexual. Amistades peligrosas entre género y sexualidad." *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 1, n. 1, 2006, pp. 143-156.
- Moses, Cat. "Queering Class: Leslie Feinberg's *Stone Butch Blues*." *Studies in the Novel*, vol. 31, n. 1, 1999, pp. 74-97.
- Náter, Miguel Ángel. "José Donoso o el eros de la homofobia." *Revista Chilena de Literatura*, n. 68, 2006, pp. 123-140.
- Palmier, Jean-Michel. *Jacques Lacan, lo simbólico y lo imaginario*. Editorial Proteo, 1971.
- Preciado, Beatriz. "Historia de una palabra: queer." *Parole de queer*, 15 de abril-15 de junio de 2009, pp. 14-17.
- Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, 2011.
- Promis Ojeda, José. "La desintegración del orden en la novela de José Donoso." *José Donoso: la destrucción de un mundo*, editado por A. Cornejo Polar, R. Bueno Chávez, F. Moreno Turner, C. Goic, J. Promis Ojeda, E. Bendezú, A. Valdés, Editorial Fernando García Cambeiro, 1975.
- "Queer." *Oxford English Dictionary*, en.oxforddictionaries.com/definition/queer. Último acceso 15 de abril de 2017.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Ortografía básica del español*. Espasa, 2012.
- Richards, Christina, et al. "Non-binary or genderqueer genders." *International Review of Psychiatry*, vol. 28, n. 1, 2016, pp. 95-102.
- "Self." *Leslie Feinberg*, 2016, www.lesliefeinberg.net/self/. Último acceso 11 de julio de 2017.

- Sifuentes-Jáuregui, Ben. "Gender Without Limits: The Erotics of Masculinity in El lugar sin límites." *Transvestism, Masculinity, and Latin America Literature: Genders Share Flesh*. Palgrave, 2002, pp. 87-118.
- Stryker, Susan y Whittle, Stephen. *The Transgender Studies Readers*. Routledge, 2006.
- Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York University Press, 2007.
- "TED Talk: Ending Gender." *YouTube*, publicado por Scott Schofield, 4 de noviembre de 2013, www.youtube.com/watch?v=TWubtUnSfA0. Último acceso 13 de mayo de 2017.
- "Understanding Transgender Access Laws." *The New York Times*, 24 de febrero de 2017, www.nytimes.com/2017/02/24/us/transgender-bathroom-law.html. Último acceso 26 de agosto de 2017.
- Waugh, Patricia. *Metafiction*. Routledge, 2013.
- Wayne, Linda D. "Neutral Pronouns: A Modest Proposal Whose Time Has Come." *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la Femme*, vol. 24, n. 2,3, 2005, pp. 85-91.
- Weaver, Harlan. "Friction in the interstices: Emotion and landscape in *Stone Butch Blues*." *Emotion, Space and Society*, vol. 12, 2014, pp. 85-91.

