

# Masculinidad femenina

Judith Halberstam

Traducción de Javier Sáez



BARCELONA - MADRID

Título original: *Female Masculinity*

© Judith Halberstam, 2008  
Duke University Press

© Editorial EGALES, S.L. Diciembre, 2008  
Cervantes, 2. 08002 Barcelona. Tel.: 93 412 52 61  
Hortaleza, 64. 28004 Madrid. Tel.: 91 522 55 99  
www.editorialegales.com

ISBN: 978-84-88052-64-3  
Depósito legal: M-16485-2008

© Ilustraciones de cubierta y contracubierta:  
Del Grace Volcano [Del LaGrace Volcano en la actualidad]

© Traducción: Javier Sáez

Diseño gráfico y maquetación: Cristihan González

Diseño de cubierta: Nieves Guerra

Imprime: Infoprint, S.L. c/ Dos de Mayo, 5. 28004 Madrid.

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del Copyright bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

# ÍNDICE

Introducción a la edición española (2008) .....	7
Prefacio (1997) .....	19
Una introducción a la masculinidad femenina. Masculinidad sin hombres.....	23
Presentismo perverso. La andrógina, la tribada, el marido mujer y otros géneros anteriores al siglo xx.....	67
Una escritora de inadaptados: John Radclyffe Hall y el discurso de la inversión.....	97
Masculinidad lesbiana. También las stone butches se deprimen....	135
Butch transgénero. Las guerras del límite butch/FTM y el <i>continuum</i> masculino.....	165
Pinta de butch. Una guía dura de las butches en el cine .....	201
Drag kings. Masculinidad y performance.....	257
Toro salvaje (bollera). Nuevas masculinidades .....	295
Bibliografía.....	307
Filmografía.....	321
Glosario bollero hispanoamericano [GTQ].....	323

## COMPARANDO LAS MASCULINIDADES FEMENINAS

*Masculinidad femenina* fue publicado en 1998, hace diez años, y ésta es la primera vez que se traduce a otro idioma<sup>2</sup>. Estoy especialmente contenta de que este libro se traduzca al castellano porque creo que la taxonomía de las masculinidades de las mujeres que realicé aquí tuvo especial impacto en los países de habla hispana, donde la masculinidad es reconocida como parte de la identidad de las mujeres queer. De hecho, hay muchas palabras en castellano para referirse a las mujeres masculinas, como «marimacha», «macha», «manflora», «bucha», «papi» y «bombero/a», «camionera», «chicazo»<sup>3</sup> y estos términos, utilizados en diferentes culturas hispanohablantes, indica la presencia en estas culturas de subculturas con géneros queer para las mujeres<sup>4</sup>. Términos como «marimacha» o «macha» captan perfectamente la idea de la fusión de una conducta masculina con un cuerpo de mujer. Sin embargo, otros términos, como «bombero/a» y «camionera», implican una masculinidad relacionada con el trabajo, o una noción de clase social ligada a la normatividad de género; y otros como «chicazo» (*tomboy*), implican una noción de la diversidad de género basada en la edad.<sup>5</sup> Y el hecho de que exista este abanico de términos para la masculinidad femenina en países de habla hispana también revela los diferen-

---

1. La autora ha tenido la amabilidad de escribir una introducción para la edición española del libro. Por ello ponemos la fecha de 2008, para diferenciarlo del prólogo original de 1997.

2. Agradezco a Javier Saéz la traducción de este libro y su ayuda en esta introducción.

3. Ver Glosario bollero al final de este libro.

4. Me han ayudado con estos términos y con su uso Raquel Platero, María-Elena Martínez, Deborah Vargas y Gema Pérez-Sánchez. Ver la bibliografía sobre estas autoras al final de esta introducción.

5. Gracias a Raquel Platero por su explicación detallada de estos términos. Ella comenta, además, que «bollo» y «bollera» se usan para *dyke*... (boyera se refiere a alguien que trabaja con bueyes, es decir, alguien que hace un trabajo de hombre). Platero nos recuerda también que hay un uso diferente de los términos entre España y los países de América Latina. Por ejemplo, Fernández Rasines escribe: «En Latinoamérica «bollo» se utiliza para la vulva de las mujeres, y no significa lo mismo que en España. Allí parece que tiene su raíz en «boyera», alguien que trabaja con bueyes..., un duro trabajo de hombres... Una «boyera» es una mujer que hace algo que no es propio de su género... También bollera es la mujer que vende bollos en el mercado, algo parecido a las «tortilleras» y «areperas» de América Latina (alguien que hace tortillas).» (Fernández Rasines, 2007: 47-48).

tes contextos que hay para la diversidad de género en las diferentes culturas nacionales, y también implica que existe un amplio espectro de posibilidades dentro de cada categoría. En inglés, por supuesto, hay algunos términos que se refieren a la masculinidad femenina: *dyke* [bollera], *butch*, *transgender* [transgénero] quizá, y la misma noción de masculinidad femenina ha sido limitada y dominada por lo que parece ser una inevitable relación con el lesbianismo. Por suerte, en un futuro cercano podremos leer estudios sobre las diferentes expresiones de diversidad de género de las mujeres en las culturas hispanoamericanas. A pesar de que se han producido enormes cambios en el sentido y en la forma de resistir al género dominante entre las mujeres en la última década, creo que «masculinidad femenina» sigue siendo un término extremadamente útil y puede que incluso en el futuro demuestre ser más útil que el término «lesbiana», especialmente para investigadores que hagan comparaciones interculturales de las comunidades queer. También me pregunto por qué no tenemos más estudios interculturales de diversidad de género entre las mujeres, y en este ensayo introductorio sugiero que la diversidad de género de las mujeres no ha sido estudiada por razones que tienen que ver con un rechazo patriarcal a las mujeres con aspecto de hombre, lo que se traduce en una falta de fondos para financiar tales estudios. Con la esperanza de que «masculinidad femenina» consiga traducirse como término, como concepto y como forma significativa de designar un modo de vivir el género, expongo a continuación algunas reflexiones sobre la aplicación de este término que se dan fuera del contexto norteamericano.

## ESPAÑA

En el contexto español, «masculinidad femenina» tiene un significado particular. Aunque hablo sólo desde una limitada experiencia sobre la cultura queer española, es evidente que la «masculinidad femenina» es algo muy presente en las comunidades queer españolas y, al mismo tiempo, una fuente de mucha vergüenza y confusión. Al igual que en muchos contextos de Europa y de América, la cultura española permite que aparezcan ciertos modelos de lesbianismo en los medios de comunicación y en la cultura popular, pero se sigue demonizando la masculinidad de las mujeres allí donde aparece (Platero, 2007). Por ejemplo, como Raquel Platero comenta, una mujer masculina (como Raquel Morillas en *Gran Hermano*) ha tenido visibilidad en la televisión española en los últimos años, pero sólo como una curiosidad para debates morbosos sobre las formas aceptables e inaceptables de la identificación lesbiana.

El trabajo de las artistas visuales de vanguardia y queer Cabello y Carceller quizá representa mejor los debates sobre la masculinidad en el contexto lesbiano español. Estas dos artistas, que trabajan en colaboración, realizan complejas fotografías sobre la masculinidad, los reflejos en espejos, el compartir, la unión y el ser. La imagen de Cabello y Carceller de una figura con dos cuerpos de mujer unidos, uno como el falo del otro, representa también los dos

cuerpos vinculados por dispositivos fálicos protésicos. Esta es una complicada presentación de la masculinidad, no como algo singular sino en espejo, no orgánica sino manipulada política y estéticamente. *Autorretrato como fin de fiesta* (ver imagen 0) por ejemplo, una hermosa imagen de dos cabezas inclinadas hacia delante, chorreando agua que les cae con fuerza desde arriba, aporta una reflexión personal sobre la naturaleza construida de la masculinidad. Colocadas sobre un bello fondo naranja que se refleja en las camisetas color mandarina que viste cada uno de los torsos de las fotografías, las dos cabezas mojadas captan lo resbaladizo de la masculinidad. La tensión de la masculinidad entre movimiento y reposo circula entre los dos cuerpos y también sobre la superficie de cada cuerpo individual. Cabello y Carceller muestran repetidas veces la masculinidad como este reflejo de lo mismo como diferencia, a menudo colocan dos cuerpos uno junto a otro haciendo la misma actividad, pero haciéndola de forma ligeramente distinta. En *Autorretrato como fin de fiesta* las dos figuras van vestidas igual, las dos cabezas están empapadas de agua, pero la cabeza de la izquierda está más inclinada hacia abajo, de modo que sólo vemos su pelo y la parte alta de la cabeza. La figura de la derecha está inclinada en un ángulo ligeramente distinto, de modo que vemos parte de su cara y el agua fluyendo sobre ella. En ambas imágenes la identidad se plantea como un problema que debe interpretarse entre los cuerpos: nuestros ojos van y vienen entre ambas imágenes, intentando comprobar que cada cuerpo es singular y que seguirá siendo singular, pero, a la vez, comprendemos que las dos imágenes no pueden separarse. La masculinidad, en este proceso, es un procedimiento de disolución y también de construcción: la masculinidad salta de un lado a otro entre las dos imágenes como un género ambiguo que busca una fijación fotográfica.

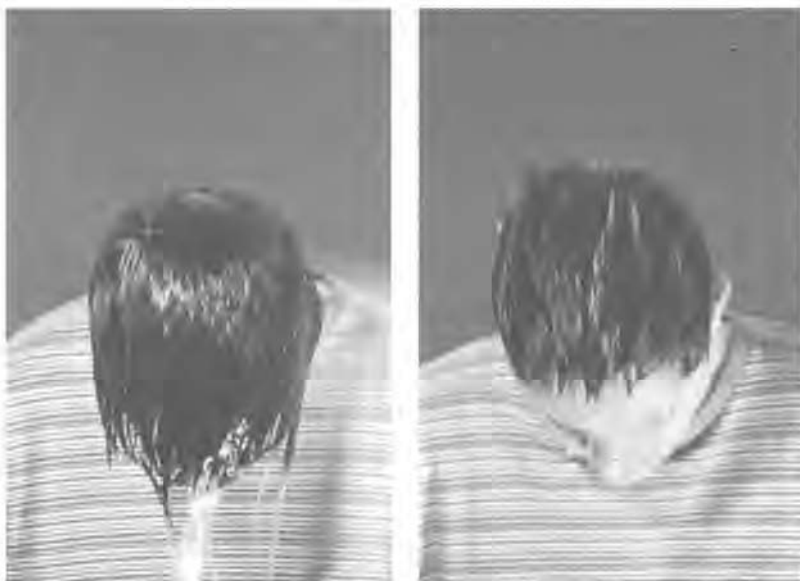


Figura 1. *Autorretrato como fin de fiesta*, Cabello/Carceller. VEGAP ©

La obra de Cabello y Carceller y las investigaciones teóricas de Raquel Platero y de otras personas prueban que la masculinidad en el contexto queer español es algo controvertido, una negociación continua entre las presiones para asimilarla y los deseos de ciertas subculturas por crear géneros nuevos y diferentes. Otras investigadoras de la masculinidad femenina de diferentes contextos hispanohablantes (los trabajos de Deb Vargas, Licia Fiol-Matta, Juana María Rodríguez, José Esteban Muñoz y otras personas. Ver bibliografía de esta introducción) confirman la presencia de la masculinidad femenina como una variable constante en los siglos xx y xxi de identificación lesbiana, en muy diversos contextos hispanohablantes. A veces la masculinidad femenina puede ser descrita como un subapartado de las culturas «macho», a veces como una imitación de éstas y a veces como una variante potente con su propia lógica. En su trabajo sobre las culturas queer mexicanas y mexicano-estadounidenses, por ejemplo, Deb Vargas (Vargas, 2007) analiza la adaptación de los estilos «latino-macho» que hacen las lesbianas latinas. En su trabajo sobre la escritora chilena Gabriela Mistral, Licia Fiol-Matta comenta que la masculinidad de Mistral es, en realidad, lo que permite su construcción como un icono nacional (Fiol-Matta, 2002). Y el trabajo fascinante y original de Gabriela Cano sobre Amelio Robles, un soldado de la revolución mexicana que iba vestida de hombre, muestra que podemos encontrar la masculinidad femenina y la masculinidad transgénero no sólo en el corazón de la cultura masculina dominante, sino también como un elemento en las crisis políticas de comienzos del siglo xx.<sup>6</sup> Queda aún mucho trabajo por hacer sobre el impacto histórico y político que ha tenido la diversidad de género de las mujeres en el contexto español y en el de América Latina.

Mi libro, en realidad, es más bien una introducción a este tema, y es algo limitado, porque se centra en una sola cultura. Cuando estaba escribiendo mi libro, *Masculinidad femenina*, no suponía que la «masculinidad femenina» fuera un fenómeno exclusivamente euroamericano, pero tampoco tenía los recursos ni la capacidad para hacer un estudio intercultural. Además, era muy consciente de que es muy fácil hacer comparaciones chapuceras o, lo que es peor, arrogantes, entre culturas, especialmente cuando las hacen profesionales de los estudios culturales. Al mismo tiempo, tenía la corazonada de que la «masculinidad femenina», precisamente porque designa un modo de ser marcado por el género, más que una identidad, en realidad sí tiene aplicaciones interculturales. Como consecuencia de la publicación de mi libro visité Taiwán, Japón, Hawái, Europa Oriental y Australia, y entonces vi que el término, a pesar de lo impreciso que resulta en mi libro, puede encontrarse en otros contextos culturales donde los roles de género son un elemento de las comunidades eróticas del mismo sexo. La masculinidad

---

6. Los trabajos de Cano y de Fiol-Matta nos recuerdan que la diversidad de género depende de historias nacionales particulares, y que puede ser más o menos rechazada, más o menos temida o más o menos medicalizada en diferentes culturas.

femenina no puede «explicar» o categorizar a las *T* de Taiwan, las *onnabe* de Tokyo o la «marimacha» de América Latina, pero puede servir de categoría paraguas para describir una gran variedad de prácticas de cruce de géneros.

Como comento en el primer capítulo, en el contexto liberal de Estados Unidos y Europa, la historia moderna gay y lesbiana ha favorecido un discurso de progreso donde las parejas del mismo sexo han prosperado hacia su liberación a finales del siglo xx, derrocando la tiranía que existía contra la diversidad de género, cuestionando las identidades de género normativas y los papeles establecidos. Las concepciones de comienzos del siglo xx sobre el deseo entre personas del mismo sexo siempre representaban a los homosexuales y a sus compañeros «pseudo-homosexuales» como invertidos, y estas parejas siempre parecían destinadas a la soledad y a la desgracia. Cuando el discurso médico occidental, en la década de 1970, situó la variación de género como algo separado del homosexual, y reconoció una nueva posición subjetiva en la persona transexual, el vínculo que creaba una continuidad entre variación de género y homosexualidad fue considerado un anacronismo y algo prepolítico. Hoy en día, en Estados Unidos y en Europa, especialmente dentro de las comunidades de gays y lesbianas blancos, «el mismo sexo» es una descripción tranquilizadora de la estabilidad feliz del sistema sexo-género<sup>7</sup>. Y así, aunque los investigadores estadounidenses encuentran pruebas de homosexualidades con cruce de géneros por todas partes, tienden a interpretarlas como algo totalmente diferente de los modelos europeos y americanos, y como algo premoderno. Esto produce el extraño efecto de borrar de las homosexualidades occidentales la importancia central que tiene la identificación con el otro género, y de proyectarla en otras formaciones sexuales, como un fenómeno «prepolítico». De este modo, en Estados Unidos y en Europa, muy a menudo, la identificación con el otro género será considerada como el fracaso de uno para asimilar el género normativo y la moderna comunidad gay.

La persistencia de géneros queer, el par butch-femme por ejemplo, a veces se explica como un fenómeno de clases trabajadoras, o los analistas lo asocian con las mujeres de color, pero hay una enorme resistencia a aceptarlo entre las lesbianas blancas cultas y de clase media. El rechazo de los géneros queer entre las lesbianas blancas cultas de clase media es especialmente incomprensible después del amplio debate que ha habido en los últimos años en el mundo académico sobre la «performatividad», el constructivismo y las formas no naturales de corporeidad (Butler, 1990; 1993; 2004).<sup>8</sup> ¡Resulta que, en realidad,

---

7. Veamos, por ejemplo, la enorme popularidad de la serie de televisión lesbiana *L*. Esta serie muestra a la butch como un anacronismo y al transexual como alguien molesto, y prefiere presentar el lesbianismo como normativamente femenino y «del mismo sexo».

8. Obviamente la obra de Judith Butler es el mayor y más influyente ejemplo de estos análisis sobre el género. En *El género en disputa*, *Cuerpos que importan* y en menor medida *Desbacer el género*, Butler plantea la imposibilidad de un género «original» y desvela la «matriz heterosexual» que produce tanto el género normativo como los géneros queer.



a menudo es la misma gente que está teorizando la construcción del género la que a la vez rechaza el uso de roles! En mi opinión, esto no tiene ningún sentido e indica que se sigue manteniendo una sospecha sobre la masculinidad en las mujeres, y que existe una confusión generalizada sobre el sentido de la rigidez y la flexibilidad del género.

Como los investigadores gays y lesbianos de Estados Unidos y de Europa desconfían de la identificación con el otro género en sus propias comunidades, se sienten bastante desconcertados cuando estudian identidades y deseos entre personas del mismo sexo o transgénero en otros contextos culturales, y hasta hace muy poco no han sido capaces de enfrentarse a estos desafíos. Algunos investigadores han explicado las identificaciones transgénero de mujer a hombre en otros lugares como algo debido a la ausencia de un contexto feminista (Blackwood y Wieringa, 1999); y otros han considerado el deseo entre personas del mismo sexo como algo completamente inexistente en contextos no occidentales. Yo creo que términos como «masculinidad femenina» podrían ser útiles en estos nuevos estudios, ya que no asumen el modelo euroamericano como el fundador de todos los otros sistemas eróticos. El modelo euroamericano es especialmente inapropiado para la comparación, ya que está sesgado por la creencia neoliberal en la capacidad de los individuos para determinar sus propias modalidades de género. Así, muchos jóvenes queer en contextos de Estados Unidos y Europa evitan términos como *butch* y *femme* porque creen que esas «etiquetas» son parte del problema, en vez de ser una forma de resolverlo. Esta creencia liberal en la capacidad individual para estar por encima de las tipologías sociales contribuye, en realidad, a que los investigadores europeos y americanos desconfíen sobre la existencia de roles de género en contextos queer en otros lugares.

## DIVERSIDAD DE GÉNEROS INTERCULTURAL

A pesar de la inversión que se hace en Europa y en Estados Unidos para estudiar «las relaciones entre personas del mismo sexo», la diversidad de género ha suscitado una especial fascinación entre los antropólogos del sexo. Especialmente en el caso del transgenerismo de hombre a mujer, las personas que cambian de género y sus comunidades, en muchos lugares, han sido investigadas de forma excesiva. De hecho, podríamos llegar a decir que la fascinación antropológica por la diversidad de géneros ha tenido el efecto de sobrerrepresentar a estas personas y hacerlas exóticas, cuando estudiaban identidades o prácticas de las minorías sexuales. La fascinación por los *hijaras* en India, por ejemplo, o los *bakla* en Filipinas, o los *onnabe* en Japón, o los *travestis* en Brasil ha tenido diferentes efectos: primero, ha convertido a estos grupos de género diverso en representantes de las prácticas transgénero en estos lugares; y segundo, ha vinculado la diversidad de género con el trabajo sexual, creando confusión sobre cuándo una identificación con el otro género se hacía con el fin de vender sexo y cuándo tenía otro tipo de motivaciones. Los antropólogos parecen estar

poco interesados en las identificaciones transgénero al margen de los contextos del trabajo sexual. A menudo se han centrado en la variante de género «mujer» en vez de los transgéneros de mujer a hombre, o en los transgéneros masculinos, y quizá por esta obsesión por las trabajadoras sexuales (lo que realmente merecería ser estudiado para saber cómo los antropólogos obtienen su información y sus fondos) la investigación sobre las transgénero hombre a mujer domina el campo de investigación. Las trabajadoras sexuales son, probablemente, más fáciles de encontrar que las mujeres que pasan por hombres o que las mujeres masculinas en una comunidad concreta. Pero ¿por qué ha habido tan poca investigación sobre el transgénero con cuerpo de mujer?<sup>9</sup> ¿Y cuál es la conexión entre los fondos de investigación y el sida/el trabajo sexual, etc., y cuántos fondos existen para investigar a «las mujeres» cuando no se trata de una preocupación por la salud *per se*, o de un circuito económico informal? ¿Cuáles son los problemas concretos de las mujeres investigadoras queer que estudian prácticas sexuales queer?

Cuando se da el caso de mujeres antropólogas que sí están interesadas en la variación de género, la investigadora a menudo ha sido cuestionada por esa fuerte desconfianza feminista contra la masculinidad. En realidad, está justificado preguntarnos si la antropología «feminista» no habrá obstaculizado el trabajo sobre las mujeres que cambian de género, al no haber hecho una autocrítica a sus propios prejuicios, y por haberse dedicado a «la búsqueda de las lesbianas» como prioridad. Por ejemplo, cuando las mujeres masculinas han sido objeto de estudio en la antropología queer contemporánea, a menudo se ha acusado al estudio de ser un ejemplo de elaboración «lesbiana» prefeminista. Algunos investigadores han interpretado estos contextos queer sólo por medio de una concepción norteamericana de la «lesbiana» como «feminista» «que se relaciona con el mismo sexo» y «andrógina», y los han considerado meras trampas del patriarcado. En muchos contextos, las redes feministas facilitan las investigaciones sobre el deseo entre personas del mismo sexo en cualquier sitio, de modo que el acceso al estudio se hace por medio de un grupo culto y politizado, en vez de por medio de contactos ajenos a las redes académicas. Además, en muchos sitios, existen una serie de conflictos muy complejos entre las feministas y los queers que cambian de género, de modo que estos sujetos con géneros diferentes son continuamente interpretados por su relación conflictiva con el feminismo. Esto ocurrió así, por ejemplo, cuando visité Taiwán para hablar sobre «masculinidad femenina» en 2001. En el «Sex Center» de Taipei había una serie de claros conflictos políticos entre los pro-sexo, los queer de varias clases sociales, el movimiento transgénero y el feminismo académico.

---

9. Una vez más, algunos de estos trabajos acaban de comenzar a publicarse. Ver el libro de Megan Sinnott *Toms and Dees: Transgender Identity and Female Same Sex Relationships in Thailand* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004); y Ara Wilson, *The Intimate Economies of Bangkok: Tomboys, Tycoons and Avon Ladies in the Global City* (Berkeley y Los Angeles: University of CA Press, 2004).

La masculinidad femenina crea un puente entre el «problema feminista» y el problema de «buscar a las lesbianas»<sup>10</sup> porque es un concepto mucho más flexible que la categoría «lesbiana» y no genera las mismas expectativas sobre la equivalencia entre el feminismo y «la neutralidad de género». La masculinidad femenina puede describir formas de identificación de género para muchos grupos que han sido calificados como «lesbianos» y permite hacer una descripción de ellos, en vez de absorber a estos grupos queer en una categoría preexistente. Terminaré con algunas áreas de investigación que me parecen interesantes para futuras investigaciones sobre la masculinidad femenina en Asia, América Latina y en otros lugares.

- 1) *La masculinidad femenina y el trabajo sexual*. En Japón en concreto, pero probablemente también en otros sitios, las culturas del trabajo sexual incluyen servicios para mujeres que buscan relaciones con parejas no masculinas. Las *onnabes* en Japón, trabajadoras sexuales masculinas, han producido mucha fascinación en Estados Unidos, e incluso existe una película sobre tres *onnabes*, *Shinjuku Boys*. En la investigación sobre *onnabes* que he conocido se especula sobre por qué las mujeres podrían alquilar una especie de «sucedáneo del hombre» para tener compañía, y sobre si existe o no relación sexual entre la *onnabe* y la cliente. También surgen preguntas sobre el grado de identificación transgénero de la propia *onnabe*. En el caso de las *onnabes*, yo las estudiaría en relación con otros análisis del trabajo sexual y del transgenerismo, y no asumiría ninguna relación esencial entre la *onnabe* y la identificación con el otro género. La masculinidad femenina puede ser útil como una categoría cajón de sastre que rechace la clasificación de esta relación como lesbiana, y que también rechace decidir a priori si estas personas de compañía son transgénero. Aquí, como en otros contextos, el deseo de la cliente es una parte realmente importante del fenómeno y no debería pasarse por alto por las prisas en clasificar a las *onnabes*.
- 2) *Chicazos*. En su investigación sobre T-Po, Antonia Chao sostiene que «t de tomboy» [tomboy=chicazo] podría ser un término que entró en Taiwán por la presencia de soldados estadounidenses. Creo que un proyecto sobre los «chicazos» que fuera intercultural y que buscara similitudes y diferencias podría ser muy fructífero. ¿«Chicazo» es siempre un término despectivo americano? ¿Cuáles son las relaciones entre chicazos y trabajo sexual, chicazos y trabajo, chicazos y edad?

---

10. Lo que quiero decir cuando me refiero al problema de «buscar a las lesbianas» es que a menudo los investigadores sólo van buscando lo que ya conocen previamente, y reconocen como queer. Pueden estar en presencia de formas de lesbianismo silenciadas o de género cambiado, pero deciden no considerarlas porque parece que se trata «sólo de amistad» o las rechazan porque son mujeres que «parecen hombres».

- 3) *Compañeras de las mujeres masculinas*. A veces la pareja del «chicazo» también tiene un término: en Taiwán es *Po*, de la palabra del cantonés para «mujer»; en Tailandia es *dee*, que significa «señora». Se deberían realizar más estudios comparativos sobre las relaciones entre estas categorías en las distintas culturas. En muchos lugares la «señora amiga» es alguien que entra y sale de la cultura queer, o que entra y sale de una relación concreta con una compañera masculina. A menudo la «señora» se casa. ¿Qué tipo de descripción o categoría cubre temporalmente este conjunto de deseos? ¿Cómo funcionan socialmente? ¿Cómo influyen las definiciones de lo que es ser mujer y de la feminidad en general?

## CONCLUSIONES

Como autora que no es antropóloga, y como académica que por lo general no realiza investigaciones comparativas transnacionales o interculturales, he presentado estos comentarios aquí de forma tentativa, con un gran respeto por las investigaciones llevadas a cabo por otras personas. Cuando terminé mi libro sobre drag kings, a menudo me preguntaban sobre los vínculos entre las culturas drag kings y las culturas de performances travestis en Japón, o sobre el sentido de palabras como «chicazo» y «marimacha»<sup>11</sup> en relación con la *butch*. Me negué entonces, y me niego ahora, a hacer comparaciones fáciles entre un fenómeno teatral como la revista *Takarazuka* y actuaciones drag occidentales, o entre *butch-femme* y las culturas T-Po, o entre *butch-femme* y las variaciones de género latinas. Sin embargo, sí creo que algunos fenómenos queer pueden y deben ser tratados interculturalmente. El marco de «lesbiana», como confirman trabajos actuales, es limitado y no sirve para describir las complejidades de las prácticas sexuales y la diversidad de género, ni modalidades especiales de género orientadas al trabajo, que se suelen llamar «deseo por personas del mismo sexo» en diversos lugares. La interacción del enfoque poscolonial con la teoría queer, y la de investigadores diaspóricos y locales con una antropología norteamericana, promete nuevas aportaciones sobre el deseo y el sexo entre mujeres en un futuro próximo: «mujeres que aman a mujeres» es una de las formas menos atractivas de comprender este trabajo. Yo propongo la expresión «masculinidad femenina» como un marcador, como un índice y como un término para estudiar las formas creativas de ser personas con géneros queer, que parejas y grupos cultivan en una gran variedad de contextos translocales.

Judith Halberstam, 2008

---

11. En español en el original. (N. del T.)

## BIBLIOGRAFÍA

- Blackwood, Evelyn y Saskia Wieringa, *Female Desires: Same Sex Relations and Transgender Practices Across Culture* (Nueva York: Columbia UP, 1999).
- Butler, Judith, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2001; reeditado en 2007).  
—, *Cuerpos que importan* (Buenos Aires: Paidós, 2001).  
—, *Des hacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006).
- Cano, Gabriela, «Unconcealable Realities of Desire: Amelio Robles' (Transgender) Masculinity in the Mexican Revolution», en *Sex in Revolution: Gender, Politics and Power in Modern Mexico*, eds. Carlos Monsivais, Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughn and Gabriela Cano (Durham, NC: Duke UP, 2006: 35-56).
- Fiol-Matta, Licia, *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002).
- Pérez-Sánchez, G., «Franco's Spain, Queer Nation?», *University of Michigan Journal of Law Reform* 33.3, 2000: 943-987.  
—, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to la Movida* (Nueva York: Series for Latin American and Iberian Thought and Culture of SUNY Press, 2007).
- Pineda, Empar, «Mi pequeña historia del lesbianismo organizado en el movimiento feminista de nuestro país», en *Lesbianas. Discursos y representaciones en el Estado español* (título provisional), ed. Raquel Platero (Barcelona: Melusina, 2008).
- Rasines, Fernández, «Homoerotismo entre mujeres y la búsqueda del conocimiento», en *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de visibilidad –lesbiana*, ed. Angie Simonis (Barcelona: Laertes, 2007: 41-54).
- Rodríguez, Juana María, *Queer Latinidad: Identity Practices and Discursive Spaces* (Nueva York: New York University Press, 2003).
- Trujillo, Gracia, «Sujetos y miradas inapropiables/adas: el discurso de las lesbianas queer», en *Lesbianas. Discursos y representaciones en el Estado español* (título provisional), ed. Raquel Platero (Barcelona: Melusina, 2008).
- Platero, Raquel, «Madres, folclóricas y masculinas: las lesbianas en los medios de Comunicación», en *Lesbianas. Discursos y representaciones en el Estado español* (título provisional), ed. Raquel Platero (Barcelona: Melusina, 2008).

Sáez, Javier, «Los gays y las lesbianas en los medios de comunicación», Vitoria. Accesible en internet en <http://www.hartza.com/vitoria.htm>, 2000.

Sinnott, Megan, *Toms and Dees: Transgender Identity and Female Same Sex Relationships in Thailand* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004).

Vargas, Deborah, «Fashioning Citizenship and Styling Politics: Butches, Papis, and Guayaberas» (texto inédito).

Villar Sáenz, Amparo, «¿Lesbiana? Encantada. ¡¡Es un placer!!: Representación de las lesbianas en Euskal Herria a través de los grupos organizados», en *Lesbianas. Discursos y representaciones en el Estado español* (título provisional), ed. Raquel Platero (Barcelona: Melusina, 2008).

Wilson, Ara, *The Intimate Economies of Bangkok: Tomboys, Tycoons and Avon Ladies in the Global City* (Berkeley y Los Angeles: University of CA Press, 2004).

Hay algo muy obvio en el concepto «masculinidad femenina»<sup>12</sup>. Cuando la gente me preguntaba en los últimos años en qué estaba trabajando, les explicaba rápidamente el objeto de este libro. Normalmente puedo hacerlo en un par de frases. Puedo decir, por ejemplo: «Estoy escribiendo sobre mujeres que se sienten más masculinas que femeninas, e intento explicar por qué, culturalmente, parece que prestamos muy poca atención a la masculinidad femenina, mientras que mostramos mucho interés en la feminidad masculina». La gente suele asentir y decir: «Sí, claro, la masculinidad femenina», como si éste fuera un concepto familiar que usaran a diario. En realidad, llama la atención lo poco que se ha escrito sobre la masculinidad en las mujeres; de hecho, nuestra cultura muestra bastante inquietud ante la mera posibilidad de que haya mujeres masculinas. Espero que este libro abra un debate sobre la masculinidad de las mujeres, de manera que las chicas y mujeres masculinas no tengan que vivir su masculinidad como un estigma, sino que puedan darle un sentido de orgullo o incluso de poder. Las nuevas producciones de masculinidad femenina que están desarrollando actualmente las lesbianas —desde los espectáculos de bolleras moteras hasta las escandalosas performances de los drag kings— suponen, de hecho, un desafío a ese imperativo cultural contra la masculinidad de las mujeres. Espero que este libro forme parte de un ataque cultural más amplio contra ese prejuicio que mantiene la masculinidad como un privilegio exclusivo de los hombres.

Yo era una chica masculina, y soy una mujer masculina. Durante la mayor parte de mi vida, las críticas a mi ambigüedad de género han convertido mi masculinidad en algo vergonzoso. Sin embargo, en los últimos diez años he sido capaz de convertir el estigma en algo que me fortalece. Este libro es el resultado de un largo proceso de autoexamen y también de discusión con otras personas. Muchas de ellas han contribuido emocional e intelectualmente a la elaboración de este libro. Mis colegas en la Universidad de California de San Diego me han apoyado y animado en este proyecto y, gracias al Departamento de Literatura de esta universidad —que, a diferencia de tantos programas de inglés tradicionales, tiene un compromiso serio con los estudios culturales y con el trabajo interdisciplinar—, me he sentido animada a desarrollar este

---

12. Por razones de estilo, traducimos *female masculinity* por «masculinidad femenina», aunque *female* no significa «femenino», sino «hembra» o «mujer, de las mujeres». En todo el libro deberá entenderse la expresión «masculinidad femenina» en este sentido, de masculinidad vivida por mujeres. (N. del T.)

proyecto en muchos campos que no eran los de la literatura, pero que eran necesarios. Me ha influido y me ha enriquecido mucho leer los trabajos de mis colegas de la UC San Diego: Rosemary Marangoly George, Page Dubois, Michael Davidson, Shelley Streeby, Mike Murashige, Rosaura Sánchez, Ann DuCille, George Lipsitz, Steven Epstein y Ramón Gutiérrez, y especialmente Lisa Lowe. Durante la redacción de este libro he disfrutado de varias becas de investigación y de viaje de la Universidad de California. También me concedieron una beca posdoctoral en la Universidad de Nueva York cuando estaba terminando mi investigación para *Masculinidad femenina*. La mayor ventaja de esta beca posdoctoral fue poder entrar en contacto con el fantástico grupo de profesores queer<sup>13</sup> de Nueva York: José Muñoz, Philip Brian Harper, Chris Straayer, Jill Dolan, Peggy Phelan y otros. Creo que mi trabajo mejoró mucho como consecuencia de este contacto tan cercano con otros académicos queer. Conocer y trabajar con Lisa Duggan en la Universidad de Nueva York influyó decisivamente en este libro. Su trabajo sobre las subjetividades femme<sup>14</sup> y su investigación histórica de las subjetividades lesbianas entre los siglos XIX y XX han influido mucho en mi reflexión sobre los géneros lesbianos.

Conocí a otra persona en Nueva York que se convirtió en alguien indispensable para este proyecto y para mi propio desarrollo intelectual: Esther Newton. En muchos aspectos, Esther Newton es mi modelo ideal de persona erudita; ella ha sido mi mentora y mi amiga, y me ha ayudado a mejorar este libro gracias a sus comentarios brillantes y críticos. Nunca hubiera imaginado la importancia que tiene mantener un diálogo con una intelectual butch<sup>15</sup> de otra generación, y me he dado cuenta, al escribir este libro, de que su pensamiento y sus planteamientos estaban influyéndome constantemente. También he aprendido de Esther otras cosas menos tangibles sobre cómo vivir en este mundo, sobre cómo vivir la masculinidad femenina y cómo emprender un proyecto intelectual sobre temas que son importantes personalmente. Creo que el trabajo de Esther Newton es un ejemplo modélico de cómo crear sutiles interacciones entre lo personal y lo teórico. En efecto, su trabajo nos enseña sabiamente cómo evitar que el peso de lo personal interfiera en las sutiles redes teóricas, y también cómo impedir que las abstracciones teóricas oculten completamente las asperezas de la experiencia personal. Mi deuda con Esther es tanto personal como teórica.

---

13. Queer significa, entre otras cosas, marica, bollera, trans, raro. Es un término insultante homófobo, pero, desde hace dos décadas, lo utilizan ciertas comunidades radicales gays, lesbianas y transgénero para autodefinirse. Dado que en los países de habla hispana se utiliza también el término en inglés, hemos decidido no traducirlo. (N. del T.)

14. *Femme* es un término de la cultura lesbiana que designa a una lesbiana con una identidad y una apariencia muy femeninas. Aparece en la década de 1950 como pareja de la lesbiana butch, que define una identidad o una estética de lesbiana muy masculina. Ver capítulo 4 y siguientes. Dado que es un término de la cultura estadounidense que se utiliza tal cual en los contextos hispanohablantes, no lo hemos traducido (viene de *femme*, «mujer» en francés). (N. del T.)

15. Ver nota anterior. (N. del T.)



También he aprovechado la inteligente lectura que ha hecho del libro Valerie Traub, cuyo propio trabajo es un modelo de investigación rigurosa, cuidada y bien fundada históricamente. La investigación que estaba haciendo Laura Doan sobre la cultura lesbiana inglesa en la década de 1920 ha sido muy útil para mi trabajo sobre Radclyffe Hall, y estoy esperando ansiosa la aparición de su libro<sup>16</sup>. Otras personas que han dejado su huella en mi pensamiento son las teóricas transgénero Jacob Hale, Jay Prosser, Del Grace y Jordy Jones. Jacob ha sido una exigente interlocutora y he aprendido mucho de nuestro trabajo conjunto; y aunque Jay y yo discrepamos en muchos aspectos sobre lo que ahora podemos llamar políticas transgenéricas, siento una gran admiración por su trabajo y me siento afortunada por poder dialogar con él. Jordy me ha inspirado muchas cosas con sus extrañas y hermosas ilustraciones, y Del ha demostrado ser un amigo fiel y sigue asombrándome con sus maravillosos retratos de cuerpos y vidas queer. El trabajo y los consejos de muchos amigos y colegas me han ayudado y animado mucho: Henry Abelow, Juanita Díaz, Deb Amory, Ed Cohen, Barbara Cruikshank, Ann Cvetkovich, Stacey Foiles, Heather Findlay, Beth Freeman, Jane Gallop, Laura Green, Ira Livingston, David Lloyd, Martin Manalansan, Sally Munt, Geeta Patel, Saeed Rahman, Chandan Reddy, Javid Sayed, Nayan Shah, Cherry Smith, Patti White, Kath Weston. Mi mayor gratitud para los drag kings de Nueva York, que son una fuente de inspiración para mí, y con los que he vivido muchas noches de diversión: Mo B. Dick (Maureen Fisher), Dred (Mildred Gerestant), Shon (Shavell Lashon Sherman), Lizerace (Liz Carthaus) y, especialmente, Murray Hill (Betsey Gallagher). Deseo expresar mi agradecimiento a Ken Wissoker, de Duke University Press, por su generosidad y su fe en este proyecto, y a Richard Morrison por animarme en los momentos oportunos y por encaminar el libro cuidadosamente hacia su impresión.

Quiero agradecer a mi compañera Jenni Olson por ser una gran colega butch durante la década pasada y por ayudarme a ser más abierta de mente y más generosa en mis opiniones y en mis reflexiones no sólo sobre el género sino también sobre la vida en general. Mi familia también me ha apoyado mucho en este proyecto, y quiero expresar mi agradecimiento especialmente a mi hermana pequeña Lucy por su cariño y amor, y también por mostrar siempre interés y entusiasmo por mi trabajo queer. Y, por último, quiero dar las gracias a Gayatri Gopinath por sus brillantes reflexiones intelectuales, que han cambiado completamente este libro en su forma y en su contenido. Este libro está dedicado a Gayatri, y quiero agradecerle que haya llenado mi vida con sabiduría y belleza.

Algunas partes de *Masculinidad femenina* fueron publicadas anteriormente en diferentes versiones. Agradezco a estas editoriales su permiso para reimprimirlas.

---

16. Se refiere al libro *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture* (Nueva York: Columbia University Press, 2001). (N. del T.)

Una parte del capítulo 1 apareció con el título de «Techno-Homo: on Bathrooms, Butches and Sex with Furniture», en *Processed Lives: Gender and Technology in Everyday Life*, editado por Jennifer Terry y Melodie Calvert (Londres: Routledge, 1997) 183-94, y otra parte apareció con el título «Bathrooms, Butches and the Aesthetics of Female Masculinity», en *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*, editado por Jennifer Blessing (Nueva York: Guggenheim Museum Publications, 1997), 176-89. Parte del capítulo 4 apareció como «Lesbian Masculinity, or Even Stone Butches Get the Blues», en un número especial, *Queer Acts*, editado por José Muñoz y Amanda Barrett, en *Women and Performance* 8, n° 2 (1996), 61-74, y otra pequeña parte de este capítulo apareció en *The Lesbian and Gay Studies Textbook*, editado por Sally Munt y Andy Metcalf (Londres: Cassell, 1997). Una versión más corta del capítulo 5 aparece en un número especial, *The Transgender Issue*, editado por Susan Stryker, en *GLQ* 4, n° 2 (primavera 1998). Una pequeña parte del capítulo 6 aparece también en «Mackdady, Superfly, Rapper: Gender, Race and Masculinity in the Drag King Scene», en un número especial, *Queer Transexions of Race, Nation, and Gender*, editado por Phillip Brian Harper, Ann McClintock, José Esteban Muñoz y Trish Rosen, en *Social Text* 15, números 3-4 (otoño/invierno 1997).

¿De qué te sirve ser un niño si vas a crecer para ser un hombre?

GERTRUDE STEIN, *Autobiografía de todo el mundo* (1937)

## LO VERDADERO

¿Qué es «la masculinidad»? Ésta ha sido probablemente la pregunta que me han planteado con más frecuencia en los últimos cinco años mientras escribía sobre el tema de la masculinidad femenina. Si la masculinidad no es la expresión social, cultural ni política de la virilidad<sup>18</sup>, entonces ¿qué es? No creo tener una respuesta definitiva a esta pregunta, pero tengo algunas propuestas sobre por qué la masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos. Incluso me atrevería a afirmar que, a pesar de que parece que nos cuesta mucho definir la masculinidad, socialmente tenemos pocos problemas en reconocerla, y de hecho invertimos mucho tiempo y dinero ratificando y consolidando las versiones de la masculinidad que nos gustan y en las que creemos. Muchas de estas «masculinidades heroicas» se basan fundamentalmente en la marginación de las masculinidades alternativas. Lo que planteo en este libro es que, lejos de ser una imitación de la virilidad, la masculinidad femenina, en realidad, nos da una pista de cómo se construye la masculinidad como tal. En otras palabras, las masculinidades femeninas se consideran las sobras despreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como lo verdadero. Pero lo que entendemos por masculinidad heroica ha sido producido por medio de los cuerpos tanto de hombres como de mujeres.

Este capítulo inaugural no se propone simplemente hacer una introducción teórica convencional sobre cómo conceptualizar la masculinidad sin hombres; más bien trata de recopilar los mitos y fantasías sobre la masculinidad que intentan reforzar la idea de que es muy difícil estudiar la masculinidad y la virilidad de forma independiente. Para ello muestro —por medio de un intento

---

17. Ver, al final del libro, Glosario bollero hispanoamericano. (N. del T.)

18. Traducimos *maleness* por «virilidad». En el contexto del libro significa «perteneciente o relativo al varón». En todo el libro deberá entenderse así, es decir, como referido únicamente a los hombres, a diferencia de «masculinidad», que, como muestra este libro, no es algo exclusivo de los hombres. (N. del T.)

previo de repensar la masculinidad— numerosos ejemplos de masculinidades alternativas que aparecen en las novelas, en el cine y en experiencias vitales. Estos ejemplos son en su mayoría queer y de mujeres, y muestran claramente la importancia de reconocer las masculinidades alternativas en el momento y en el lugar en que se producen. Por medio de esta introducción expongo las diferentes maneras en que la masculinidad femenina ha sido ignorada descaradamente, no sólo en la cultura en general sino también en los estudios académicos sobre la masculinidad. Creo que esta indiferencia generalizada hacia la masculinidad femenina tiene claras motivaciones ideológicas y ha servido de apoyo a las complejas estructuras sociales que vinculan lo masculino a la virilidad, el poder y la dominación. Creo firmemente que un análisis minucioso de la masculinidad femenina puede suponer una aportación fundamental a los estudios de género, los estudios culturales, los estudios queer y los clásicos debates sobre género.

En nuestra sociedad la masculinidad se asocia a valores de poder, legitimidad y privilegio; a menudo se la vincula, simbólicamente, al poder del Estado y a una desigual distribución de la riqueza. La masculinidad parece difundirse hacia fuera en el patriarcado y hacia dentro en la familia; la masculinidad representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y la esperanza del privilegio social.

Pero, obviamente, hay muchas otras líneas de identificación que atraviesan el terreno de la masculinidad y que dispersan su poder en complicadas relaciones de clase, raza, sexualidad y género. Si lo que llamamos «masculinidad dominante» parece ser una relación naturalizada entre la virilidad y el poder, entonces no tiene mucho sentido examinar a los hombres por medio de esa construcción social de la masculinidad. Lo que planteamos en este libro es que la masculinidad se vuelve inteligible como masculinidad cuando abandona el cuerpo del varón blanco de clase media. Los argumentos de la masculinidad excesiva tienden a centrarse en los cuerpos de los negros (hombres y mujeres), los cuerpos de los/as latinos/as o los cuerpos de las clases trabajadoras, y la masculinidad insuficiente se asocia muy a menudo a los cuerpos de los asiáticos o los cuerpos de las personas de clase alta. Estas construcciones de estereotipos de masculinidad variable marcan el proceso por el cual la masculinidad se hace dominante en la esfera de la virilidad de los blancos de clase media. Pero muchos estudios que actualmente tratan de explicar el poder de la masculinidad blanca interpretan este cuerpo del varón blanco concentrando todos sus esfuerzos analíticos en la descripción detallada de las formas y expresiones de la dominación del varón blanco. Numerosos estudios sobre Elvis, los jóvenes varones blancos, el feminismo de los hombres blancos, el matrimonio y los hombres, y el control de la virilidad acumulan mucha información sobre un tema que conocemos de cerca y que ha sido tratado *ad nauseam*. Estos estudios se muestran indiferentes ante el hecho de que el varón es blanco, o ante la masculinidad de la esposa, o ante el proyecto de nombrar su poder. La masculinidad de los hombres se utiliza en mi proyecto de modo hermenéutico y como un contraejemplo al tipo de masculinidad que parece aportar más

información sobre las relaciones de género, como algo que puede producir un cambio social. Este libro estudia a Elvis sólo por medio del imitador femenino Elvis Herselvis; investiga las connotaciones políticas del privilegio masculino no en los hombres sino en las vidas de mujeres aristocráticas europeas que vestían con ropa del sexo contrario en la década de 1920; se describen aquí los detalles de las diferentes masculinidades no comparando hombres y mujeres, sino lesbianas butch y transexuales mujer-a-hombre; se examinan los iconos de la masculinidad no a través del chico guapo de moda, sino a través de la historia de las butches en el cine; en definitiva, en el libro se demuestra que las formas y el alcance de la moderna masculinidad se comprenden mejor por medio de la masculinidad femenina.

Qué mejor forma de empezar un libro sobre la masculinidad femenina que cuestionando a uno de los héroes varones más omnipresentes: Bond, James Bond. Para ejemplificar mi hipótesis de que es más fácil reconocer la moderna masculinidad por medio de la masculinidad femenina, consideremos las películas de acción de James Bond, donde la masculinidad de los hombres aparece muy a menudo como una mera sombra de una masculinidad alternativa más potente y convincente. En *Goldeneye*<sup>19</sup> (1995), por ejemplo, Bond se pelea con la típica colección de personajes chungos: comunistas, nazis, mercenarios, y con un tipo de mujer violenta superagresiva. Bond despliega su habitual encanto de héroe aventurero, con la ayuda de su arsenal de aparatos: un cinturón retráctil, una bomba escondida en un boli, un reloj que es un arma láser, etc. Pero hay una curiosa carencia en *Goldeneye*. Precisamente falta un poder masculino creíble. La jefa de Bond, M., es una señora mayor, claramente butch, que llama a Bond dinosaurio y le echa la bronca por ser un misógino y un sexista. Su secretaria, la señorita Moneypenny, le acusa de acoso sexual; su colega (varón) le traiciona y le llama ingenuo; y, por último, las mujeres no parecen mostrar mucho interés por sus encantos (trajes malos y mucho coqueteo sexual), que parecen tan viejos e inútiles como sus aparatos.

La masculinidad, en estas películas con más bien poca acción, es esencialmente protésica y, como en muchas otras películas de acción, tiene poco o nada que ver con la virilidad biológica. A menudo se trata de un mero efecto especial. En *Goldeneye* es M. quien interpreta la masculinidad de forma más convincente, y lo hace en parte mostrando lo falsa que es la propia interpretación de Bond. Es M. quien nos convence de que el sexismo y la misoginia no son necesariamente una parte y una parcela de la masculinidad, aunque históricamente ha resultado muy difícil, si no imposible, separar la masculinidad de la opresión a las mujeres. El héroe aventurero de acción debería personificar una versión extrema de la masculinidad normativa, pero en su lugar vemos que esta

---

19. Hemos dejado los títulos de las películas en el original inglés, dado que muchos no se tradujeron al castellano, y otros sí. Para ver su título en castellano, ver la Filmografía, al final del libro. (N. del T.).

masculinidad excesiva resulta ser una parodia o una revelación de la norma. Dado que la masculinidad suele representarse como un género natural en sí mismo, la película de acción, con su énfasis en estas extensiones protésicas, en realidad lo que consigue es cuestionar la heterosexualidad del héroe, aunque lo que intentaba era aumentar su masculinidad. Así, por ejemplo en *Goldeneye* la masculinidad de Bond está vinculada no sólo a una forma de personificación masculina completamente antinatural, sino también a las masculinidades gays. En la escena en que Bond va a recoger su nueva panoplia de aparatitos, un científico idiota, bastante marica y plumera, le da a Bond sus accesorios último modelo y le muestra cada uno de ellos con gran entusiasmo. No es casualidad que este científico idiota se llame Agente Q, lo que supone un perfecto modelo de imbricación entre lo queer y los regímenes dominantes. Q. es precisamente un agente, un sujeto queer que muestra los mecanismos de la masculinidad heterosexual dominante. La masculinidad gay del Agente Q. y la masculinidad femenina de M. son ejemplos muy claros de la total dependencia que tienen las masculinidades dominantes de las masculinidades minoritarias.

Cuando le quitas a Bond sus juguetitos, no le queda casi nada para su interpretación de la masculinidad. Sin el traje impecable, la media sonrisa, el encendedor que se transforma en un arma láser, nuestro James es un héroe sin acción y sin aventuras. La masculinidad del varón blanco, que podríamos denominar «masculinidad épica» depende totalmente —como se ve en cualquier película de aventuras de Bond— de una amplia red subterránea de grupos secretos del gobierno, de científicos muy bien pagados, del ejército y de un sinnúmero de hermosas chicas malas y buenas, y al final todo se basa en un «malo», muy fácilmente reconocible. «El malo» es un elemento omnipresente en el discurso de la masculinidad épica: pensemos, por ejemplo, en *El paraíso perdido* y en su escatológica separación entre Dios y el Diablo. Satán es, digamos, el malo original. Esto no significa que la masculinidad del malo la aparte de los beneficios que reporta el privilegio de ser varón; al contrario, los malos pueden ser ganadores, simplemente suelen morir más rápido. De hecho, existe actualmente una línea de ropa que se llama *Bad Boy*<sup>20</sup> y que utiliza ese poder especial que tiene el malo. Esto nos muestra que la transgresión se ha convertido rápidamente en un elemento más para promover el consumo del varón blanco. Otra marca que se basa en el potencial de consumo de la rebelión del varón es *No Fear Gear*<sup>21</sup>. Esta marca utiliza en sus anuncios imágenes de hombres haciendo paracaidismo, surfing o carreras de coches, hombres que muestran su virilidad llevando el logo *No Fear* y haciendo en su tiempo libre machadas que desafían a la muerte. Para demostrar lo domesticada que está esta marca en realidad, sólo tenemos que imaginarnos lo que *No Fear* puede significar para las mujeres. Podría significar aprender a disparar un arma, o entrenarse, o aprender artes

---

20. Chico malo. (N. del T.)

21. Ropa sin miedo. (N. del T.)

marciales, pero difícilmente significaría paracaidismo. Vemos claramente que *No Fear* significa algo lujoso, y de ningún modo puede equipararse con ninguna forma de rebelión social.

También existe una larga tradición en cine y literatura que exalta la rebelión del hombre. James Stewart, Gregory Peck y Fred Astaire representan la imagen del bueno, mientras que James Dean, Marlon Brando y Robert de Niro representan la imagen del malo, pero en realidad es bastante difícil separar un grupo del otro. Obviamente, las representaciones del malo de la década de 1950 transmiten una cierta rebelión de la clase trabajadora blanca contra la sociedad de clase media y contra ciertas formas de adaptación al orden social, pero el rebelde sin causa de hoy en día es el inversor bancario del mañana, y la rebelión de los hombres se convierte en ser respetable. Las ventajas de ser conformista valen más que lo que pueda aportar la rebelión social. Como decía Gertrude Stein, ¿de qué te sirve ser un niño si vas a crecer para ser un hombre? Ahora bien, cuando la rebelión deja de ser la de los varones blancos de clase media (individualizada y localizada en el hombre solitario o incluso generalizada en el pandillero) y se convierte en rebelión de clase o de raza, entonces surge una amenaza diferente.

## CHICAZOS<sup>22</sup>

¿Qué ocurre cuando la rebelión de los chicos no se localiza en las muecas del gamberro con subidón de testosterona, sino en la sonrisa sarcástica del chico? El concepto «chicazo» por lo general, se refiere a un amplio periodo de masculinidad femenina que se da en la niñez. Si hacemos caso de los informes más comunes sobre comportamientos en la niñez, hay bastantes niñas chicazo y eso no suele producir alarma entre los padres. Dado que una conducta de identificación con el otro sexo en el caso de los chicos suele producir reacciones histéricas, tendemos a creer que la desviación de género en el caso de las mujeres es mucho más tolerada que en el caso de los varones<sup>23</sup>. Yo no estoy tan segura de que la tolerancia en estos asuntos pueda medirse, o en cualquier caso, no creo que las respuestas a las conductas de género en la infancia nos digan necesariamente nada concreto sobre los parámetros de lo que está permitido en cuanto a la desviación de género de hombres y mujeres. El chicazo tiende a

---

22. Traducimos *tomboy* por chicazo. Se refiere a una niña o adolescente de rasgos físicos y aspecto masculino, con un comportamiento parecido al de los chicos, o que realiza actividades que se supone que son propias de los chicos. *Tomboy* es un término muy antiguo del idioma inglés (se usaba ya en el siglo XVI) y no es muy peyorativo. También se podría traducir por marimacho, machorra o perico. (N. del T.)

23. Para un análisis más extenso de este debate sobre el chicazo, ver mi artículo «Oh Bondage Up Yours!: Female Masculinity and the Tomboy», en ed. Matthew Rottnek, *Sissies and Tomboys: Gender Nonconformity and Homosexual Childhood*, 1999.

asociarse a un deseo «natural» por esa mayor libertad y movilidad de que disfrutaban los hombres. Muy a menudo se interpreta como un signo de independencia y automotivación, y la conducta del chicozo puede incluso ser alentada, hasta el punto de quedar vinculada cómodamente a un sentido estable de la identidad de chica. Sin embargo, la conducta del chicozo se castiga cuando se convierte en el indicador de una fuerte identificación con el varón (ponerse un nombre de chico o negarse a vestir cualquier tipo de ropa de chica) y cuando amenaza con prolongarse más allá de la infancia, en la adolescencia<sup>24</sup>. La adolescente chicozo supone un problema y suele ser objeto de severos esfuerzos para su reorientación. Podríamos decir que el chicozo es tolerado si la niña es prepúber; pero, en cuanto llega la pubertad, toda la fuerza de la adecuación al género recae sobre la chica. La adecuación al género es una presión que se ejerce sobre todas las chicas, no sólo sobre los chicozos, y es aquí donde resulta difícil sostener la idea de que la feminidad de los hombres supone una amenaza mayor a la estabilidad social y familiar que la masculinidad femenina. La adolescencia de las mujeres representa la crisis de llegar a ser una chica adulta en una sociedad dominada por los hombres. Mientras que la adolescencia para los chicos representa un rito de paso (muy celebrada en la literatura occidental en la forma del *bildungsroman*<sup>25</sup>) y una ascensión a cierta versión (aunque atenuada) del poder social, para las chicas la adolescencia es una lección de moderación, castigo y represión. Es en este contexto de la adolescencia de las mujeres donde los instintos de chicozo de millones de chicas son remodelados y convertidos en formas aceptables de feminidad.

Es bastante sorprendente que aun así haya algunas chicas que acaben la adolescencia siendo mujeres masculinas. La creciente visibilidad, e incluso la respetabilidad de las comunidades de lesbianas, en cierta medida ha facilitado la aparición de jóvenes mujeres masculinas. Pero como confirma cualquier encuesta rápida sobre cine popular, la imagen del chicozo sólo puede tolerarse en el marco del discurso de convertirse en mujer. En este discurso, el chicozo representa una resistencia a lo adulto en sí mismo, más que a llegar a la feminidad adulta. Tanto en la novela como en las versiones cinematográficas del libro clásico de chicozos *Frankie y la boda*, de Carson McCullers, el chicozo Frankie Addams libra una batalla perdida contra el ser mujer, y el texto plantea el ser mujer o la feminidad como una crisis de representación que enfrenta a la heroína con opciones vitales inaceptables. Según se acerca la boda de su

---

24. Para más información sobre el castigo a los chicozos ver Phyllis Burke, *Gender Shock: Exploding the Myths of Male and Female* (Nueva York: Anchor Books, 1996). Burke analiza algunos casos recientes del llamado Desorden de Identidad de Género, en los que niñas pequeñas eran tratadas concienzudamente para que abandonaran sus conductas de chico y adoptaran formas de feminidad enormemente marcadas.

25. Se denomina con el término alemán *Bildungsroman* (novela de aprendizaje o de formación) a aquella en la que se muestra el desarrollo físico, moral, psicológico o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez. (N. del T.)



hermano, Frankie Addams se ve inmersa en un entorno de «no pertenencia», ajena a la pareja simbólica de la boda, y a la vez sin poder sentirse identificada con casi ninguna de las categorías que podrían describirla. McCullers escribe: «Ocurrió durante aquel verde y loco verano, cuando Frankie tenía doce años. Fue un verano en el que durante mucho tiempo no fue miembro de nada. No pertenecía a ningún club y no era miembro de nada en el mundo. Frankie era una persona sin vínculos, que dejaba pasar el tiempo en el porche y que tenía miedo»<sup>26</sup>.



Figura 1. «No pertenecía a ningún club y no era miembro de nada en el mundo.» Julie Harris como Frankie Addams y Ethel Waters como Berenice en *The Member of the Wedding* (1953), dirigida por Fred Zinneman.

McCullers ubica a Frankie en el umbral de la adolescencia («cuando Frankie tenía doce años») y en medio de un prolongado estado «sin vínculos»: «No pertenecía a ningún club y no era miembro de nada en el mundo». Aun cuando la niñez en general se puede calificar como un periodo de «no pertenencia», para esta chica con aspecto de chico que llega al umbral de ser mujer, su estatus de persona «sin vínculos» la deja fuera de cualquier tipo de violencia social u prohibio. Mientras holgazanea en el atardecer de la niñez, Frankie Addams se ha convertido en un chicazo que «dejaba pasar el tiempo en el porche y que tenía miedo».

26. Carson McCullers, *Frankie y la boda* (Barcelona. Seix Barral, 1981).

La película de chicos, como género (como nuestro en el capítulo 6, «Pinta de butch») sugiere que las categorías de que disponen las mujeres para la identificación racial, de género y de sexo son simplemente inadecuadas. En su novela, McCullers muestra que esta inadecuación es una consecuencia directa de la tiranía del lenguaje, una estructura que mantiene a las personas y a las cosas en su lugar de un modo artificial pero seguro. Frankie intenta cambiar su identidad cambiando su nombre: «¿Por qué es ilegal cambiarse el nombre?» le pregunta a Berenice. Y ésta responde: «Porque las cosas se concentran alrededor de tu nombre», y señala que, sin nombres, la confusión reinaría y «el mundo entero se volvería loco». Pero Berenice también reconoce que esta fijeza que dan los nombres, a su vez, atrapa a la gente en muy diversas identidades, raciales y de género: «Todos estamos atrapados de algún modo... Y quizá queramos expandirnos y estallar en libertad. Pero hagamos lo que hagamos seguimos atrapados». Frankie cree que el hecho de nombrar representa el poder de definir y que cambiar el nombre da el poder de reinventar la identidad, el lugar, las relaciones e incluso el género. «Me pregunto si es ilegal cambiarse el nombre», dice Frankie. «O añadirle... Bueno, no importa... F. Jasmine Addams.»

El psicoanálisis plantea una relación crucial entre lenguaje y deseo, de modo que el lenguaje estructura el deseo y expresa así tanto la riqueza como la futilidad del deseo humano: riqueza porque siempre deseamos, futilidad porque nunca estamos satisfechos. Frankie, por ejemplo, entiende el deseo y la sexualidad como las formas más reguladas de control social: se supone que debemos desear sólo a determinadas personas y sólo de ciertas formas, pero su deseo no funciona de esa manera, ella se encuentra dividida entre desear y pertenecer. Como su deseo no funciona de una manera convencional, Frankie intenta evitar el deseo por completo. Su lucha con el lenguaje, sus intentos de rehacerse a sí misma por medio del nombre, y de rehacer el mundo con un nuevo orden del ser, son en última instancia heroicos, pero fracasan. El pesimismo de McCullers tiene que ver con la sensación de un abrumador «orden de cosas», un orden que no puede ser alterado por el individuo, que funciona con cosas tan básicas como el lenguaje y que fuerza a los no miembros a convertirse en miembros de algo que no les corresponde.

Mi libro denuncia la poca importancia que se da tradicionalmente al discurso sobre el chico; por el contrario, trato de aprovechar la oportunidad que éste ofrece para reconocer y percibir de forma diferente los cuerpos marcados por el género y las subjetividades. En un recorrido desde el siglo XIX hasta la actualidad, y examinando diarios, casos judiciales, novelas, cartas, películas, performances, acontecimientos, ensayos críticos, vídeos, noticias y testimonios, este libro pretende producir nuevas taxonomías, eso que Eve K. Sedgwick denomina humorísticamente «taxonomías inmediatas»<sup>27</sup> en *Epistemología del armario*,

---

27. En inglés, *nonce taxonomies*, tomado de *nonce words*: neologismos que se inventa la gente inesperadamente para explicar algo, usando juegos de palabras, y que son tan afortunados que

clasificaciones del deseo, del físico y de la subjetividad, con el fin de intervenir en el proceso hegemónico de nombrar y definir. Las taxonomías «inmediatas» son categorías que usamos a diario para interpretar nuestro mundo y que funcionan tan bien que en realidad no las reconocemos. En este libro trato de dar visibilidad a algunas de esas taxonomías inmediatas y pretendo mostrar la historia de la supresión de estas categorías. Aquí, y en el resto del libro, utilizo el tema de la masculinidad femenina para explorar una posición de sujeto queer que puede desafiar con éxito los modelos hegemónicos que determinan cómo deben ser los géneros. La masculinidad femenina es un lugar especialmente fructífero de investigación, porque ha sido denostada tanto por los programas heterosexistas como por los feministas y en favor de la mujer. A diferencia de la feminidad de los hombres, que cumple una especie de función ritual en las culturas de los homosexuales varones, la masculinidad de las mujeres en general es percibida por las culturas normativas heteros y gays como un signo patológico de identificación equivocada, como una inadaptación, como una aspiración a ser y tener un poder que está siempre fuera de su alcance. En un contexto lesbiano, la masculinidad femenina ha sido interpretada como un lugar donde el patriarcado interviene en la mente de la mujer y reproduce la misoginia dentro de ella. Llama la atención los pocos estudios o teorías que existen hasta la fecha sobre los efectos que, sin duda, produce una masculinidad femenina —articulada completamente— sobre una masculinidad de hombres igualmente fuerte. A veces la masculinidad femenina coincide con los excesos de la supremacía viril, y a veces codifica una forma única de rebelión social; a menudo la masculinidad femenina es el síntoma de una alteridad sexual, pero a veces marca una variación heterosexual; a veces la masculinidad femenina señala el lugar de una patología, y de vez en cuando se la interpreta como una alternativa saludable a lo que se consideran modalidades excesivas de las feminidades convencionales.

Quiero elaborar cuidadosamente un modelo de masculinidad femenina que destaque sus múltiples formas, pero también deseo reivindicar nuevas y autoconscientes producciones de diversas taxonomías sobre el género. Estas producciones no se consiguen subvirtiendo el poder masculino o tomando una posición contra el poder masculino, sino dando la espalda a las masculinidades convencionales y rechazando trabajar con ellas. Frankie Addams, por ejemplo, no basa su rebelión en la oposición a la ley, sino en su indiferencia: reconoce que puede ir contra la ley cambiarse de nombre o añadirle algo, pero tiene una respuesta muy sencilla a esta actividad ilegal: «Bueno, no me importa». No estoy proponiendo en este libro que sigamos el camino fútil de lo que Foucault llamaba «decir no al poder». Lo que planteo es que el poder puede también ser inherente a diferentes formas de rechazo: «Bueno, no me importa».

---

luego permanecen en el argot popular de una subcultura; por ejemplo, marilicra, musculoca, pluma, ambiente, oso, etc. En el contexto del libro, la autora se refiere a expresiones como *stone butch*, *lipstick lesbian* o *bull dyke*, que se inventaron así, como juegos de palabras inesperados, inmediatos, y que ahora son formas de clasificar identidades. (N. del T.)

## METODOLOGÍAS QUEER

Este libro utiliza muchas metodologías con el fin de explorar las múltiples formas de variaciones de género que se dan en la masculinidad femenina. Dada la naturaleza interdisciplinar de mi proyecto, he tenido que crear una metodología que no coincide con los métodos habituales que usan las diferentes disciplinas. Para elaborar lo que yo llamaría «una metodología queer» he utilizado una mezcla de crítica de texto, etnografía, estudios históricos, investigación de archivos y producción de taxonomías. Llamo a esta metodología «queer» porque intenta ser lo bastante flexible como para dar respuesta a las diferentes fuentes de información sobre la masculinidad femenina y porque, a su vez, supone una cierta deslealtad a los métodos académicos convencionales. Obviamente, podría haber elaborado una metodología coherente limitándome a los textos literarios, pero la metodología queer utilizada aquí es precisamente un ejemplo de ese rechazo que mencionaba en el párrafo anterior.

Aunque algunos de los trabajos más interesantes sobre comunidades con sexualidades alternativas se han realizado desde la etnografía, y aunque las autobiografías y las narraciones históricas suelen ser material que utilizamos como información sobre las identidades sexuales, existen algunas diferencias entre los investigadores queer sobre cómo deberíamos recoger e interpretar estas informaciones sobre la identidad sexual. Por ejemplo, uno de los debates más enconados y continuos dentro de los estudios queer gira en torno a las disciplinas y la metodología. Mientras que algunos defensores de los estudios culturales argumentan que los métodos de las ciencias sociales para recoger, relacionar y presentar datos sobre el sexo por medio de encuestas y otros métodos de investigación social tienden a redescubrir los sistemas sexuales que ya conocían, en vez de descubrir aquellos que desconocen, los defensores de las ciencias sociales argumentan que los investigadores de estudios culturales no prestan la suficiente atención a las realidades materiales de la vida queer. Y aunque se ha generado mucho debate en el mundo académico sobre la necesidad del trabajo interdisciplinar, en general ha habido muy poco apoyo a este tipo de trabajos en la universidad. Un proyecto como éste, por tanto, corre el riesgo de ser criticado por los historiadores por no ofrecer una visión de la historia adecuada, por los críticos literarios por no centrarse en los textos literarios y por los científicos sociales por no utilizar las herramientas tradicionales de la investigación social. Aunque asumo la plena responsabilidad de los errores que pueda haber cometido en el intento de hacer lecturas, historia y etnografía, también reconozco que este libro ejemplifica el problema al que se enfrentan los propios estudios queer: ¿cómo podemos desarrollar metodologías queer si como personal investigador estamos ubicados en departamentos tradicionales?

Hay al menos un método de investigación sobre el sexo que rechazo cuando se trata de crear una metodología queer, y es el proyecto tradicional de las ciencias sociales de encuestar a la gente esperando exprimir la verdad a partir de

los datos en bruto. En una reseña sobre un ensayo publicada en el *New York Review of Books* sobre una serie de nuevas encuestas sobre sexo, R. C. Lewontin comenta la dificultades que surgen cuando se utiliza este enfoque de la sexualidad propio de las ciencias sociales: «Dadas las circunstancias sociales de la actividad sexual, parece que no hay otro modo de saber qué hace la gente ‘en la cama’ que preguntarles directamente. Pero no puede comprobarse la veracidad de las respuestas que dan»<sup>28</sup>. Lewontin sugiere que la gente no suele ser sincera cuando tiene que hablar de su propia conducta sexual (los hombres exageran y las mujeres minimizan, por ejemplo), pero el método de las ciencias sociales no puede hacer concesiones a los sesgos motivados por la subjetividad. Además, a los científicos sociales parece que no les preocupa el alto grado de insinceridad que existe en lo referente a la sexualidad y, en cambio, gastan toda su energía en resolver problemas metodológicos. Por último, Lewontin opina —y creo que tiene razón— que las encuestas sociológicas son «demostraciones de aquello que los investigadores creen previamente que es verdad». En una época en que la humanidad es vigilada estrechamente, es importante señalar que las ciencias sociales podrían confiar en estrategias como los análisis del discurso, la interpretación y la especulación. Como dice Lewontin en su conclusión: «¿Cómo podría ser entonces la sociología? La respuesta es seguramente ser menos ambicioso y dejar de intentar hacer de la sociología una ciencia natural, aunque de hecho estudie objetos naturales». No obstante, esto no quiere decir que los métodos tradicionales de investigación de las ciencias sociales, como los cuestionarios, nunca sean apropiados. Hay algunas preguntas sobre la sexualidad que sólo se pueden contestar por medio de encuestas (por ejemplo, ¿cuántas lesbianas utilizan cuadrados de látex?, ¿a qué grupo de edad o clase social pertenecen estas lesbianas?), pero muy a menudo las encuestas se utilizan para intentar recoger información mucho menos concreta, por lo que suelen perderse todos los matices<sup>29</sup>.

Hay algo irónico en esta aparente imposibilidad de utilizar los métodos de la sociología tradicional para el estudio del sexo porque, como ya han señalado algunos sociólogos queer, muchos de los sistemas teóricos que utilizamos para hablar del sexo, como el construccionismo social, vienen de la sociología. En un reciente número «queer» de *Sociological Theory*, un grupo de sociólogos intentaba

---

28. R. C. Lewontin, «Sex, Lies and Social Science», *New York Review of Books* 42, n° 7 (20 de abril de 1995).

29. Mi agradecimiento a Esther Newton por hacerme esta observación y explicarme cuándo son útiles las encuestas. Para un ejemplo del tipo de preguntas que se utilizan en encuestas sobre sexo, ver John Gagnon et al., *Sex in America* (Boston: Little Brown, 1994). Este libro es interesante porque las preguntas explícitas que formula sobre el tipo de sexo que la gente practica se centran de forma obsesiva en la pareja, y el estudio vincula directamente ciertas actividades a ciertas identidades. Por ejemplo, las preguntas sobre el sexo anal se plantean sólo a parejas hombre/mujer o hombre/hombre, porque el sexo anal es definido como «cuando el pene de un hombre está dentro del ano o recto de su compañera/o» (260). En esta sección no hay ninguna pregunta dirigida específicamente a las parejas mujer/mujer, ni ninguna pregunta sobre juguetes sexuales o el uso de dildos.

explicar la tensa relación que existe entre la teoría sociológica y la teoría queer. Steven Epstein señalaba que la sociología ya afirmaba que la sexualidad era algo construido socialmente y que, de hecho, «sin querer minimizar la importancia de otras disciplinas, yo diría que ni la teoría queer ni los estudios gays y lésbicos en general podrían concebirse tal y como son hoy en día sin las contribuciones de la teoría sociológica»<sup>30</sup>. Arlene Stein y Ken Plummer abundaban en esta línea argumental de Epstein y añadían una crítica a la situación actual de la teoría queer:

Los teóricos queer [...] valoran lo mucho que los textos de la literatura y de la cultura popular influyen en la sexualidad, pero su debilidad radica en que casi nunca van más allá del texto. Hay una peligrosa tendencia en los nuevos teóricos queer a ignorar la vida queer «real», tal y como se experimenta materialmente en todo el mundo, y en su lugar se dedican a jugar con los etéreos significantes de los textos<sup>31</sup>.

En un esfuerzo por reubicar a la sociología en el lugar que le corresponde en el estudio de la sexualidad, Stein y Plummer establecen aquí una clara y verificable diferencia entre lo real y lo textual, y describen el análisis del texto como una actividad totalmente aislada, sin referente, sin consecuencias materiales e incapaz de aportar nada intelectualmente. Pero tal y como señala Lewontin en su memoria, es precisamente esta creencia en lo real y lo material como algo separado de lo representado y de lo textual lo que genera los problemas en los estudios de encuestas. Para ser justos, hay que decir que Stein y Plummer no están sugiriendo un enfoque meramente cuantitativo para el estudio de la sexualidad y de las subculturas queer, pero en cierto modo parecen haber reinstaurado una especie de división esencial entre la verdad de la conducta sexual y la ficción del análisis textual.

En mi opinión, la respuesta al problema de cómo estudiar la sexualidad es que debe basarse en un enfoque interdisciplinar que pueda combinar información proveniente de personas con información proveniente de los textos. Por ejemplo, cuando Cindy Patton, en «Tremble Hetero Swine» lamenta el predominio de «líneas de teoría queer basadas en lo textual», deberíamos preguntarnos si existe algún tipo de teoría de la sexualidad o de teoría queer que no esté basada en los textos<sup>32</sup>. ¿Existe algún etnógrafo sexual que no estudie textos? ¿Y acaso no obtienen sus datos los historiadores sociales de los textos? En ocasiones los textos son historias orales —a veces se trata de material deri-

---

30. Steven Epstein, «A Queer Encounter: Sociology and the Study of Sexuality», *Sociological Theory* 12, n° 2 (julio de 1994): 189.

31. Arlene Stein y Ken Plummer, «I Can't Even Think Straight: Queer Theory and the Missing Revolution in Sociology», *Sociological Theory* 12, n° 2 (julio de 1994): 184.

32. Cindy Patton, «Tremble Hetero Swine», en *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, ed. Michael Warner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993): 165.

vado de entrevistas, a veces son obras de ficción o autobiografías—, pero dada nuestra formulación básica del sexo como «privado», algo que ocurre cuando no hay otras personas alrededor, no es posible observar de forma objetiva «lo que pasa en la cama». Y también sucede lo contrario: la lectura de textos requiere contextos históricos y un vínculo con la experiencia vivida por los sujetos. Las metodologías basadas en textos pecan de ser demasiado abstractas y, a su vez, los estudios sociológicos hacen una lectura demasiado racionalizada de la conducta sexual. Por último, aunque algunos han criticado el papel de la literatura o de los estudios culturales en la construcción de la identidad como algo apolítico o ahistórico, las teorías que narran la historia de la sexualidad sin vincularla de forma problemática con la economía o con el movimiento del capital suelen producir precisamente ese discurso lineal de progreso racional y modernización al que la sexualidad parece resistirse.

Una metodología queer es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas. Aunque está claro que este libro es un trabajo de estudios culturales, no descarta métodos más empíricos propios de la investigación etnográfica.

## CONSTRUYENDO LAS MASCULINIDADES

En los últimos años la masculinidad se ha convertido en uno de los temas favoritos de los estudios culturales. Intentaré reflejar aquí la creciente popularidad de un conjunto de trabajos sobre la masculinidad que muestra un absoluto desinterés por la masculinidad sin hombres. La primera vez que me di cuenta de este interés sin precedentes por la masculinidad fue en abril de 1994, cuando el *DLA Center for the Performing Arts* invitó a un grupo de importantes intelectuales para debatir sobre el tema de las masculinidades. Durante la inauguración de este evento alguien comentó: «¿Por qué las masculinidades, y por qué ahora?». Numerosos profesores y críticos varones expusieron elocuentes conferencias sobre sus recuerdos de juventud y sobre sus relaciones con su padre. La única lesbiana de entre los ponentes, una poetisa, leyó un conmovedor poema sobre la violación. Al final del día, sólo un conferenciante había mencionado las limitaciones de una discusión sobre la masculinidad que interpretaba «la masculinidad» como un sinónimo del hombre o de la virilidad<sup>33</sup>. Esta única intervención

---

33. Los textos de las conferencias fueron recopilados en un libro llamado *Constructing Masculinity*, ed. Maurice Berger, Brian Wallis y Simon Watson (Nueva York: Routledge, 1996) y la única intervención que representó a las masculinidades no normativas fue realizada por Eve Kosofsky Sedgwick.

puso de relieve el abismo que separa los debates mayoritarios sobre la masculinidad de los hombres y las actuales discusiones queer sobre la masculinidad, que van mucho más allá del cuerpo del hombre. Por ello, como respuesta a la ingenua pregunta con que se comenzó la jornada, «¿por qué las masculinidades, y por qué ahora?», podríamos contestar: porque la masculinidad en la década de 1990 ha sido por fin reconocida como, al menos en parte, una construcción de las mujeres, y no sólo de las personas nacidas hombre<sup>34</sup>.

La antología de textos resultado de este evento es una prueba más de la profunda asociación que los editores han establecido entre masculinidad y virilidad. La página de portada muestra una pequeña fotografía de un anuncio de una tienda de ropa donde se lee «Anclajes para hombres». Esta imagen ha sido colocada justo debajo del título, *Constructing Masculinity*, de modo que fuerza al lector a entender la construcción de la masculinidad como la aportación de los hombres a la cultura. La introducción del libro intenta diversificar esta definición de la masculinidad citando las contribuciones de Judith Butler y de Eve Sedgwick, para dar a entender que la obra reconoce las aportaciones críticas que han hecho los gays, las lesbianas y los queers a los términos del género normativo. Los editores insisten en que la masculinidad es múltiple y en que «lejos de tratarse de algo sólo propio de los hombres, la idea de masculinidad implica, afecta y atañe a todo el mundo»<sup>35</sup>. Este compromiso de representar la masculinidad como algo múltiple en efecto se cumple en el primer artículo del libro, de Eve Sedgwick, quien propone que la masculinidad puede tener poco que ver con los hombres, y esto se amplía con el artículo de Butler «Género melancólico»<sup>36</sup>. Pero Sedgwick también critica a los editores por haber propuesto un libro y una conferencia sobre masculinidad que siguen vinculando la masculinidad a los hombres. Aunque la introducción indica que los editores han prestado atención a la reivindicación de Sedgwick de la diversidad del género, el resto del volumen sugiere otra cosa. Hay muchos artículos fascinantes en esa antología, pero no hay ningún artículo sobre la masculinidad femenina. Aunque imágenes de género queer como las de Loren Cameron y Cathy Opie adornan las páginas del libro, el texto no contiene ninguna referencia a esas imágenes. El libro se centra en discusiones sobre iconos varones, como Clint Eastwood y Steven Seagal; aborda las complejas relaciones padre-hijo; analiza temas como las leyes o la forma que tiene la ciencia de definir a los hombres y la masculinidad. El libro concluye con un artículo de Stanley Aro-

---

34. Estoy utilizando el término «nacida mujer» y «nacido hombre» para indicar la práctica social que asigna uno y otro género a los bebés cuando nacen. Mi terminología sugiere que estas asignaciones no tienen por qué mantenerse toda la vida de la persona y muestra que, desde el principio, el género binario continúa dominando nuestras nociones científicas y culturales, pero siempre hay personas que no logran identificarse con una u otra de estas dos opciones.

35. Berger, Wallis y Watson, introducción a *Constructing Masculinity*, 7.

36. Este texto fue publicado después por Butler en su libro *Mecanismos psíquicos del poder* (Madrid: Cátedra, 2001), pp. 147-165. (N. del T.)



nowitz titulado «Mi masculinidad» un estudio con muchas referencias autobiográficas sobre las diferentes formas del poder de los hombres.

De ningún modo quiero decir con este análisis que el libro no tenga interés, o que los artículos estén equivocados o mal planteados. Lo que estoy señalando es que la afirmación inicial del editorial del libro no es tanto un prólogo de lo que va a venir después, sino más bien un epílogo que define lo que un libro sobre la masculinidad *debería* ser, algo totalmente distinto de lo que se ha hecho en el libro. Aunque en él se reconoce la necesidad de elaborar un análisis de la masculinidad femenina, después parece muy difícil hacerlo. Entonces, parafraseando el artículo de Eve Sedgwick, ¿qué es lo que hace tan difícil *no* presuponer una relación esencial entre la masculinidad y los hombres?<sup>37</sup>

Al hacer este análisis de la conferencia y del libro *Constructing Masculinity* no quiero dar la impresión de que el tema de las masculinidades femeninas deba siempre estar relacionado con un tema más amplio, con un conjunto más amplio de masculinidades que han sido y siguen siendo relativas al hombre. Tampoco quiero sugerir que en la teoría del género se encuentre el origen verdadero de los conocimientos sobre el género. Más bien sugiero que esta conferencia y este libro ponen de manifiesto la distancia que hay entre las prácticas y conocimientos de las comunidades y los discursos académicos<sup>38</sup>. Creo que es importante y útil contextualizar un debate sobre las masculinidades femeninas y lesbianas en oposición directa a la discusión más general de la masculinidad dentro de los estudios culturales, que insiste en mantener que la masculinidad sigue siendo patrimonio de los cuerpos de los varones. Creo que el rechazo permanente que se da en la sociedad occidental a admitir los cuerpos con géneros ambiguos en las relaciones funcionales sociales (lo que se evidencia, por ejemplo, en nuestro uso continuado de la separación hombres/mujeres en los servicios) se sigue manteniendo debido a una actitud proteccionista y conservadora de los hombres en general hacia la masculinidad. Esta actitud ha sido reforzada por una incredulidad más generalizada que existe sobre la masculinidad femenina. Sólo puedo describir esta incredulidad como un fallo en el imaginario colectivo: en otras palabras, personas «nacidas mujer» han estado realizando durante más de cien años ataques potentes y convincentes a la coherencia de la masculinidad de los hombres; entonces, ¿qué es lo que impide que estos ataques den resultado y logren reducir los vínculos entre la

---

37. Cada vez hay más revistas que están publicando números especiales sobre la masculinidad, pero todavía no he encontrado ninguna con un número sobre la masculinidad femenina. Las últimas referencias que me han llegado estaban en *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*. Allí anunciaban un número sobre «Nuevas masculinidades», con ensayos con títulos como «La 'nueva masculinidad' de *Tootsie*», «Sobre padres e hijos, sexo y muerte», «El melodrama del hombre y el sentirse hombre», etc. No quiero decir que estos temas no sean interesantes, sino que las «nuevas masculinidades» suenan mucho como las antiguas. Ver *The Velvet Light Trap*, «New Masculinities», n° 38 (otoño 1996).

38. Berger, Wallis y Watson, *Constructing Masculinity*.

masculinidad y los hombres? De algún modo, a pesar de existir múltiples imágenes de mujeres fuertes (como la culturista Bev Francis o la tenista Martina Navratilova), de mujeres identificadas con el sexo opuesto (Radclyffe Hall o Ethel Smyth), de figuras públicas con un código masculino (Janet Reno), de butches superestars (k. d. lang), de mujeres atléticas y musculosas (Jackie Joyner-Kersey) o de personas transgénero nacidas mujer (Leslie Feinberg), sigue sin haber una aceptación general o ni siquiera un reconocimiento de las mujeres masculinas ni de las chicas con aspecto de chico. Este libro trata sobre este fracaso colectivo a la hora de imaginar y reconocer la masculinidad producida por, para y entre las mujeres.

Puede dar la impresión de que mis críticas a los debates actuales sobre la masculinidad en los estudios culturales son demasiado negativas, pero quiero analizar en detalle lo que ocurre cuando los debates académicos sobre la masculinidad de los hombres excluyen un abanico más amplio de masculinidades. Como puede parecer que estoy prestando una excesiva atención a algo que en definitiva es sólo un ejemplo de los debates actuales, voy a citar otro libro que representa otro gran conjunto de estudios sobre la masculinidad que repite las intenciones y los errores del anterior. En una antología que se titula *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*, editado por Paul Smith para una serie de estudios culturales, Smith sugiere que la masculinidad siempre debe ser concebida «en plural», como masculinidades definidas por medio de diferencias y contradicciones de todo tipo<sup>39</sup>. La pluralidad de masculinidades de Smith abarca una masculinidad blanca dominante que está atravesada por otras masculinidades gays, bisexuales, negras, asiáticas y latinas. Aunque el reconocimiento de que existe un gran número de masculinidades tiene sentido, Smith decide centrarse en la masculinidad blanca dominante, excluyendo las otras masculinidades que había citado. Smith, como era de esperar, advierte al lector para que no caiga en la trampa de criticar simplemente la masculinidad dominante o celebrar, sin más, las masculinidades minoritarias, y hace la siguiente afirmación fundacional:

Y puede muy bien darse el caso, como nos dicen a menudo algunas voces influyentes, de que, en cierto sentido, la masculinidad o las masculinidades no sean «propiedad» exclusiva de los sujetos biológicamente varones; es verdad que muchas mujeres han reivindicado la masculinidad como una propiedad suya. Pero en términos de *poder* político y cultural, aún sigue habiendo una diferencia cuando la masculinidad coincide con el hecho de ser un hombre biológico. (pág 4.)

Lo que me ha llamado inmediatamente la atención de esta cita es la curiosa atribución de un inmenso poder a esas «voces influyentes» que nos dicen que la

---

39. Paul Smith, ed., *Boys: Masculinities in Contemporary Culture* (Boulder, Colo.: Westview Press, 1996), 3.

masculinidad no es propiedad de los hombres. No se nos dice quiénes son esas voces influyentes, y nos deja suponer que «influencia» significa en realidad «las teóricas de la masculinidad femenina», y que son tan poderosas que no hace falta citar sus nombres: es de suponer que estas voces son hegemónicas. Smith pide la colaboración del lector, y nos pide que asumamos que la coincidencia de los hombres con la masculinidad «aún» supone una diferencia. Su llamada al sentido común le permite dar la impresión de que está intentando reafirmar una especie de racionalidad en un debate que está derivando hacia discusiones completamente irrelevantes. Lo que Smith está diciendo realmente es que debemos volver a la masculinidad dominante para empezar a deconstruir la masculinidad, porque lo que da legitimidad social es la suma de la virilidad y de la masculinidad. Sin embargo, como ya comenté antes en este capítulo, es precisamente la masculinidad de los hombres blancos lo que ha ocultado todas las demás masculinidades, y por ello debemos apartarnos de esa construcción si queremos sacar a la luz otras formas de masculinidad más flexibles. El objetivo de Smith al hacer esa afirmación sobre la diferencia que marca la masculinidad de los hombres es descubrir el «*poder* político y cultural» de esta unión, con el fin de dirigir nuestra atención hacia el poder del patriarcado. La segunda parte del párrafo lo deja bien claro:

Los hombres biológicos —seres sexuados varones— son después de todo, en diferentes grados, los detentadores de privilegios y de poder dentro de sistemas contra los que aún luchan las mujeres. Por supuesto, los privilegios y el poder son diferentes según los diferentes hombres, en una diversidad inagotable que depende de indicadores como la clase social, el país, la raza, la orientación sexual, etc. Pero hay que admitir que no existe ningún hombre que esté totalmente excluido de este ámbito de poder y privilegios *en relación con las mujeres*. En este sentido, es útil para nuestra argumentación tener en cuenta que las masculinidades no son sólo una función de las concepciones dominantes de la masculinidad y que no están únicamente basadas en el rechazo de las «otras» masculinidades. En realidad, las masculinidades sólo pueden existir en relación a lo que los feminismos han elaborado como el sistema del patriarcado y las relaciones de patriarcado<sup>40</sup>.

Lo más destacable de este párrafo es la llamativa estabilidad de los términos «mujeres» y «hombres». Smith se sirve aquí de un feminismo algo pasado de moda, que concibe a las mujeres como personas siempre victimizadas por los sistemas de poder de los hombres. La mujer, dentro de este modelo, es el nombre de esos sujetos que dentro del patriarcado no tienen ningún acceso al poder y que están reguladas y controladas por estructuras patriarcales. Pero

---

40. Paul Smith, introducción a *Boys: Masculinities in Contemporary Culture*, 4-5.

¿qué diría Smith de la afirmación de Monique Wittig, según la cual las lesbianas no son mujeres, porque no están implicadas en la matriz heterosexual que produce la diferencia sexual como una relación de poder? ¿Qué diría Smith sobre la influyente teoría de Judith Butler del «género en disputa», en la que sostiene que «el género es una copia sin original» y que las sexualidades y géneros dominantes están imbricados en una dependencia obsesiva con esos otros géneros que los cuestionan permanentemente? ¿Qué diría Smith sobre Jacob Hale, que afirma que los géneros que utilizamos como puntos de referencia en la teoría del género van muy por detrás de los géneros alternativos que están produciendo las distintas comunidades<sup>41</sup>? ¿Son las bolleras butch mujeres? ¿Son hombres los varones travestis? ¿Cómo interfieren estas variaciones del género en el flujo de poderes que presuntamente establece el patriarcado en las relaciones entre hombres y mujeres? Dicho de otro modo, Smith no puede tener en cuenta la masculinidad femenina porque lo ve como algo irrelevante y secundario, comparado con otras cuestiones mucho más importantes sobre los privilegios de los hombres. Una vez más, esto suena a esa afirmación lastimera según la cual los hombres *siguen accediendo* al poder de los varones dentro del patriarcado (¿no es verdad?) e ignora interesadamente aquellos lugares y momentos en que las variaciones de género hacen más complicadas las relaciones de género.

El intento de Smith de consolidar la masculinidad de los varones despreciando otras masculinidades se ve aún más claro cuando intenta tomar en cuenta las masculinidades marcadas por la raza. Su artículo introductorio se abre con una reflexión sobre las implicaciones del caso O. J. Simpson: a Smith le sorprende que el discurso popular sobre O. J. deje de lado los temas de la masculinidad y de la dominación de los hombres para interesarse por la raza. Cuando escucha a un oyente —varón y negro— que llama a una tertulia de la radio para vincular el caso O. J. con una conspiración que se está produciendo contra los hombres negros en este país, Smith opina lo siguiente: «Su balbuceo sobre ese intento de genocidio de los hombres negros me recuerda, en cierto modo, otro rasgo del caso O. J., que fue el modo como comenzó, con el intento de la acusación de establecer la relevancia del historial de O. J. como maltratador» (Smith, *Boys*, I). El hecho de que el que llamaba a la tertulia no tuviera mucho que decir sobre esto lleva a Smith a preguntarse si la raza puede constituir una identidad colectiva, y la masculinidad no, y finalmente sugiere que, aunque «puede ser difícil hablar sobre la raza en este país, es aún más difícil hablar sobre masculinidad» (I). Si eres un hombre blanco, probablemente es muy difícil hablar de raza o de masculinidad, y aún más de las dos cosas al mismo tiempo. Pero, por supuesto, la raza y la masculinidad, especialmente

---

41. Ver Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual* (Madrid: Egales, 2005), p. 57. J. Butler, «Imitación e insubordinación de género», en *Revista de Occidente*, n° 235, diciembre de 2000, pp. 85-109. J. Hale, «Are Lesbians Women?» *Hypatia* II, n° 2 (primavera 1996), 94-212.

en el caso de O. J., no son separables en dos categorías diferenciadas. Es más, podríamos decir que ese «balbuceo» del oyente sobre la conspiración contra los hombres negros supone en este caso un análisis de raza mucho más creíble que la articulación que hace Smith de las relaciones entre raza y masculinidad. Para Smith, la masculinidad en el caso de O. J. significa un movimiento de dominación que choca contra el movimiento de subordinación que supone el hecho de ser negro. No hay aquí ninguna reflexión sobre las injusticias del sistema legal, ni del papel de la clase social y del dinero en el juicio, o la compleja historia de relaciones entre los hombres negros y las mujeres blancas. Smith utiliza a O. J. como la abreviatura de un modelo que presuntamente supone poder y falta de poder al mismo tiempo.

Estoy dedicando tanto tiempo y esfuerzo en dismantelar la introducción de Smith a *Boys* porque se da una coincidencia en este ensayo: la falta de una implicación real en cualquier proyecto de masculinidades alternativas y la renuncia a reflexionar sobre las complejas identificaciones que articulan las relaciones contemporáneas de poder existentes en torno al género, la raza y la clase social. El libro cuya introducción hace Smith también prueba que no tiene mucho que ofrecer a los nuevos debates sobre la masculinidad, y en seguida nos encontramos, desde el primer artículo, en ese territorio familiar de hombres, chicos y padres. El primer artículo, por ejemplo, de Fred Pfeil, «A Buffalo, New Cork store», nos cuenta una penosa historia de relaciones padre-hijo en la década de 1950. En un momento memorable de la narración, él (Fred) y su papá están bien instalados en el sofá viendo *Bonanza*, mientras la mamá y la hermanita están fregando los platos en la cocina. El chico le pregunta al padre «¿por qué los malos siempre son tan idiotas?», y el padre se ríe y le explica «porque son malos» (10). La historia continúa con detalles sobre los primeros choques del joven e inocente chico con el racismo de sus parientes varones, y su dolorosa lucha contra el mareo que le produce ir en coche. Dejando a un lado las dinámicas de padres e hijos instalándose juntos en el sofá para ver *Bonanza*, hay muchas cosas importantes que decir sobre los hombres y la masculinidad en el patriarcado, pero Smith y algunos de sus colaboradores deciden no hablar de ellas. Por ejemplo, podríamos escribir etnografías sobre las masculinidades agresivas y protofascistas que generan los hombres aficionados al deporte<sup>42</sup>. Queda aún mucho trabajo por hacer sobre la socialización (o la falta de ella) de los jóvenes en los institutos, sobre los maltratadores en el hogar (especialmente varones blancos ricos), sobre el nuevo sexismo personificado por los «hombres sensibles», sobre los hombres que participan en el tráfico de novias encargadas por correspondencia y en el turismo sexual (incluyendo un estudio de los privilegios de la masculinidad gay blanca). Pero los estudios sobre la

---

42. De hecho, se ha realizado un trabajo etnográfico al respecto, pero es significativo que el tema fueran los *hooligans*. Ver el interesante libro de Bill Buford, *Among the Thugs* (Nueva York: Norton, 1992). Un trabajo parecido sobre los aficionados estadounidenses sería de gran utilidad.

masculinidad de los hombres no están tan interesados en dejar a un lado los lazos patriarcales entre el varón blanco y el privilegio; están mucho más interesados en estudiar en detalle la fragilidad de la socialización del varón, los males de la virilidad y el miedo al empoderamiento de las mujeres<sup>43</sup>.

Hasta aquí he criticado a Smith por su aparente falta de compromiso en el proyecto de producir masculinidades alternativas; ahora voy a dejar claro mi propio compromiso. Aunque dedico el último capítulo a hablar de mi propia masculinidad, me parece importante recalcar que este libro es un intento de hacer plausible, creíble y real mi propia masculinidad. Durante una gran parte de mi vida he sido estigmatizada por una masculinidad que me marcaba como ambigua e ilegible. Como muchos otros chicos, fui confundida con un chico durante mi infancia y, como muchos otros chicos adolescentes, me vi forzada a adoptar cierto aspecto femenino en mis años de adolescente. Las niñas con un género ambiguo se ven constantemente sometidas a un cuestionamiento de su identidad de género; esta sucesión de malentendidos puede producir, en realidad, un nuevo reconocimiento: en otras palabras, para muchos chicos, ser confundida constantemente con un chico puede contribuir a la producción de una identidad masculina. No fue hasta los veintitantos años que encontré finalmente una palabra para mi particular configuración de género: butch. En mi capítulo final, «Toro salvaje (bollera)», analizo cómo las butches consiguen afirmar su masculinidad, a pesar de existir múltiples lugares en que ésta es cuestionada, negada, amenazada y violada.

## EL PROBLEMA DE LOS SERVICIOS

Si tres décadas de feminismo teorizando sobre el género han cuestionado completamente la afirmación de que la anatomía es destino, de que el género es natural y de que hombre y mujer son las dos únicas opciones, ¿por qué seguimos funcionando en un mundo que asume que las personas que no son hombres son mujeres y que las personas que no son mujeres son hombres (o que incluso asume que quienes no son hombres no son personas)? Dicho de otro modo, si el género ha sido subvertido completamente, ¿por qué no tenemos múltiples opciones de género, múltiples categorías de género y opciones reales de vida no-hombre y no-mujer en las que encarnarnos y con las que identificarnos? En cierto modo, es precisamente esa gran flexibilidad y fluidez del género lo que permite que impere el dimorfismo de género. Dado que en

---

43. Para verificar la preocupación por estos no hay más que mirar en las secciones sobre hombres que están proliferando en las librerías. Más en concreto, ver el trabajo de Michael Kimmel y Victor J. Seidler: Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History* (Nueva York: Free Press, 1996); Victor J. Seidler, *Unreasonable Men: Masculinity and Social Theory* (Nueva York: Routledge, 1994).

realidad muy pocas personas cumplen con los requisitos establecidos socialmente para el varón y la mujer, el género puede llegar a ser muy impreciso y, por tanto, puede desplegarse de forma múltiple a través de un sistema rígido binario. Al mismo tiempo, como los límites que definen al hombre y a la mujer son tan elásticos, hay muy pocas personas en los espacios públicos cuyo género sea completamente irreconocible.

El género ambiguo, aparezca donde aparezca, se transforma inevitablemente en desviación, en algo inferior, o en una versión borrosa del hombre o de la mujer. Por ejemplo, en los servicios para mujeres, algunas usuarias parece que no logran alcanzar el nivel de lo que debe ser la feminidad, de modo que muy a menudo aquellas de nosotras que presentamos cierta ambigüedad somos acusadas de estar en los servicios «equivocados». Por ejemplo, hace poco, en un viaje a Minneapolis para impartir una conferencia, hice una conexión en el aeropuerto O'Hare de Chicago. Me dirigí decididamente hacia el servicio de mujeres. En cuanto entré, se oyó a alguien llamar a la puerta: «¡Abran, seguridad!» Comprendí inmediatamente lo que había ocurrido. Una vez más, había sido confundida con un hombre, y alguna mujer había llamado a seguridad. En cuanto empecé a hablar, los dos guardas que estaban en el baño se dieron cuenta de su error, murmuraron una disculpa y se fueron. En mi viaje de regreso, en el aeropuerto de Denver, volvió a ocurrir lo mismo. Es evidente que esa vigilancia policial del género dentro de los servicios se intensifica en el espacio del aeropuerto, donde las personas se están moviendo literalmente a través del espacio y el tiempo, lo que les hace querer estabilizar algunos límites (de género) aunque estén atravesando otros (nacionales). Sin embargo, este cuestionamiento del propio género en los servicios es algo que ocurre a menudo en la vida de muchas mujeres andróginas o masculinas; de hecho, es tan frecuente que una se pregunta si la categoría de «mujer», cuando trata de designar funciones de la vida pública, no estará ya totalmente obsoleta<sup>44</sup>.

No es casualidad que los lugares de viaje se conviertan en zonas de intensa vigilancia y observación. Pero la vigilancia policial del género en los servicios de los aeropuertos es sólo una versión aumentada de un «problema de los servicios» más amplio. Para algunas mujeres con género ambiguo, es relativamente fácil «probar» su derecho a usar los servicios públicos: pueden mostrar ciertos

---

44. La viabilidad de la categoría «mujer» ya ha sido cuestionada en diversos estudios académicos: el más conocido es el libro de Monique Wittig *El pensamiento heterosexual*, donde firma que «las lesbianas no son mujeres», 121. Wittig sostiene que, dado que las lesbianas rechazan las relaciones con los hombres, no pueden ocupar la posición de «mujeres». En otro cuestionamiento filosófico de la categoría de «mujer», el filósofo transgénero Jacob Hale utiliza la radical teoría de Monique Wittig para plantear la posibilidad de cuerpos con géneros que excedan al hombre y a la mujer (ver Jacob Hale, «Are Lesbians Women?», *Hypatia* 11, n° 2, [primavera 1996]). En otro texto, Cheshire Calhoun propone que la categoría de «mujer» podría «funcionar en realidad como un armario lesbiano» (ver Cheshire Calhoun, «The Gender Closet: Lesbian Disappearance under the Sign 'Women'», *Feminist Studies* 21, n° 1 [primavera 1995]: 7-34).

rasgos de género claros (una voz aguda, pechos) y entonces, por lo general, el que la ha increpado se retira. Para otras (personas quizá con voz grave, o con vello, o sin pechos) es bastante difícil justificar su presencia en los servicios de señoras, y estas personas suelen usar los servicios de caballeros, donde la vigilancia es mucho menos intensa. Obviamente, en estos conflictos de los servicios, la persona con género ambiguo primero aparece como no-mujer («¡Está usted en los servicios equivocados!»), pero después aparece como algo en realidad aún más terrorífico, un no-hombre («No, no lo estoy», pronunciado con una voz reconocible como de no-hombre). No-hombre y no-mujer, la persona de género ambiguo que utiliza los servicios no es tampoco una andrógina ni alguien «que está en medio»; esta persona es una «desviada del género».

Para muchas desviadas del género, la noción de «pasar»<sup>45</sup> es muy poco útil. Pasar, tradicionalmente, presupone que hay un yo que se transforma en otro yo diferente, y que lo hace con éxito; en diversos momentos, este personaje logrado puede ser coherente con algo semejante a la identidad. En ese momento, la persona que pasa por se ha *convertido en*. ¿Qué ocurre cuando una mujer biológica se presenta a sí misma como butch, pasa por ser un hombre en algunas circunstancias y es vista como una butch en otras, y no se considera a sí misma mujer, pero mantiene una distancia respecto a la categoría «hombre»? Para este sujeto la identidad podría ser descrita como un proceso con múltiples lugares en los que llegar a ser y en los que ser. Para entender este proceso, debemos hacer algo más que cartografiar los viajes psíquicos y físicos entre hombre y mujer, y en los espacios queer y heteros; en realidad, deberíamos pensar en términos fractales y en geometrías de género. Además, como explico en el capítulo 4, en mi exposición sobre la *stone butch*<sup>46</sup>, cuando discutimos las sexualidades que están en juego en algunas definiciones de género, aparecen muy distintas identificaciones entre sexualidad, género y cuerpo. La *stone butch*, por ejemplo, en su propia definición como no femenina, como mujer sexualmente intocable, hace más compleja la idea de que las lesbianas comparten prácticas sexuales de mujeres, o que las mujeres comparten deseos sexuales de mujeres, o incluso que las mujeres masculinas comparten el sentido de lo que anima sus masculinidades particulares.

Quiero centrarme en lo que he calificado como «el problema de los servicios», porque creo que ilustra muy claramente la clara presencia del binarismo de género, a pesar de los rumores sobre su desaparición. Además, muchas mujeres con género normativo no tienen ni idea de que existe un problema en los servicios públicos y afirman desconocer por completo los juicios y los

---

45. En inglés, *passing*, palabra que describe el acto de «pasar» por una persona del otro sexo. Al no haber en castellano un sustantivo para este término, utilizaremos en el libro la palabra «pasar». (N. del T.)

46. Identidad lesbiana caracterizada por una actitud muy masculina, fría y hierática, que rechaza incluso el contacto físico. (N. del T.)



problemas con que se enfrentan las mujeres butches que necesitan utilizar un baño público. Pero la literatura queer está llena de referencias al problema de los servicios, y no exageramos al decir que es un tema típico del discurso sobre las butches. En este sentido, Leslie Feinberg da ejemplos muy claros de las dimensiones que tiene el problema de los servicios en *Stone Butch Blues*. En su narración de la vida del/de la trabajador/a de fábrica Jess Goldberg, Jess recuerda muchas ocasiones en las que tuvo que tomar decisiones difíciles sobre el uso del servicio de señoras. Yendo de compras con unas drag queens, Jess le dice a Peaches: «Tengo que ir al baño. Dios mío, me gustaría poder esperar, pero no puedo». Jess respira hondo y entra en el baño de señoras:

Dos mujeres estaban retocándose el maquillaje ante el espejo. Una mira a la otra y acaba de pintarse con su lápiz de labios. «¿Es un hombre o una mujer?», le dice a su amiga cuando paso por su lado.

La otra mujer se vuelve hacia mí y me dice: «Éste es el baño de señoras». Yo asiento. «Ya lo sé».

Cierro el pestillo de la puerta detrás de mí. Sus risas me sientan como un tiro.

«No sabemos si es un hombre o no», le dice una mujer a la otra. «Deberíamos llamar a seguridad para cerciorarnos».

Tiro de la cadena y, con el miedo, me hago un lío con la cremallera. Quizás es sólo una falsa amenaza. Quizás van a llamar realmente a seguridad. Salgo corriendo del servicio en cuanto oigo que las dos mujeres se han ido»<sup>47</sup>.

Para Jess, el servicio representa un límite a su habilidad para moverse en la esfera pública. Su cuerpo, con sus necesidades y funciones físicas, impone un límite a su intento de funcionar normalmente a pesar de su imagen de género distinta. Además, las mujeres en el servicio son representadas como maliciosas, más que temibles. Ponen en cuestión el derecho de Jess a utilizar los servicios y amenazan con llamar a la policía. Como señala Jess: «Nunca se habrían reído así de un chico». En otras palabras, si las mujeres hubieran estado realmente preocupadas por su seguridad, no se hubieran metido con el intruso y no hubieran dudado en llamar a la policía. Su tranquilidad cuando hablan de llamar a seguridad indica que saben que Jess es una mujer, pero quieren castigarla por su autoimagen inapropiada.

Otra crónica sobre la vida de una butch, *Throw It to the River*, de Nice Rodríguez, una escritora filipina-canadiense, también nos habla del encuentro en los servicios. En una historia titulada «Every Full Moon» Rodríguez narra un romántico cuento de una conductora butch llamada Remedios, que se enamora de una antigua monja llamada Julianita. Remedios tiene «brazos y hombros

---

47. Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues: A Novel* (Ithaca, Nueva York: Firebrand, 1993), 59.

musculosos»<sup>48</sup>, y su «corpulencia le permite intimidar a cualquiera que no pague el billete». Ella intenta ligar agresivamente con Julianita, hasta que Julianita accede a ir al cine con Remedios. Para arreglarse para la cita, Remedios se viste y aplasta con cuidado sus pechos, colocándose vendas sobre los pezones: «Compró una camisa blanca en Divisoria para esa cita. Ahora le preocupa que la tela pueda ser demasiado fina y transparente, y que Julianita pierda la excitación al ver sus pezones sobresaliendo como dados» (33). Con sus «vaqueros bien planchados», su pecho liso y su manicura de hombre, Remedios acude a su cita. Sin embargo, una vez fuera con Julianita, Remedios, que ahora va vestida muy butch, tiene que tener cuidado en los espacios públicos. Tras la película, Julianita va corriendo al servicio, pero Remedios la espera fuera:

Tiene un extraño temor a los servicios de señoras. Desearía que existiera en algún sitio otro servicio entre el de hombres y el de mujeres para queers como ella. La mayoría de las veces se aguanta el pis —a veces hasta medio día— hasta que encuentra unos servicios donde conoce a las usuarias. Las desconocidas la tratan de forma desagradable, especialmente las señoras mayores, que la miran de los pies a la cabeza. (40-41)

En otra ocasión, Remedios cuenta que un gorila de discoteca la sacó de los servicios de señoras y le dio una paliza. El problema de los servicios para Remedios y para Jess limita gravemente su capacidad de circular en espacios públicos y, de hecho, las pone en contacto con la violencia física, por haber violado una regla esencial del género: una debe ser legible a primera vista. Después de que Remedios es golpeada por haber entrado en el servicio de señoras, su padre le dice que debe tener más cuidado, y Rodríguez apunta: «Ella se da cuenta de que tener cuidado significa contonear sus caderas y realzar sus tetas cuando entra en los servicios de señoras». (30)

Si utilizamos el paradigma de los servicios como un límite de la identificación de género, podemos medir la distancia que hay entre el esquema del género binario y las experiencias vividas desde múltiples géneros. La acusación «estás en los servicios equivocados» en realidad quiere decir dos cosas distintas. En primer lugar, afirma que tu género parece no coincidir con tu sexo (tu aparente masculinidad o androginia no coincide con tu supuesta condición de mujer); en segundo lugar, sugiere que los servicios con un solo género son sólo para aquellas personas que encajan claramente en una categoría (varón) u otra (mujer). Necesitamos o bien servicios de acceso libre o multigéneros, o bien ampliar los parámetros de identificación de género. Los servicios, como sabemos, en realidad representan el edificio del género que se derrumba en el siglo xx. La frecuencia con que las «mujeres» de género desviado son tomadas

---

48. Nice Rodríguez, *Throw it to the River* (Toronto, Canadá: Women's Press, 1993), 25-26.

por hombres erróneamente en los servicios significa que un gran número de mujeres femeninas pasan mucho tiempo e invierten mucha energía vigilando a las mujeres masculinas. Por supuesto, algo muy distinto ocurre en los servicios de caballeros, donde es más probable que el espacio se convierta en una zona de ligue que en un lugar para la represión del género. Lee Edelman, en un ensayo sobre la interconexión entre nacionalismo y sexualidad, explica que «la institución del servicio de caballeros constituye un lugar donde las zonas de lo público y lo privado se cruzan con una marcada carga psíquica»<sup>49</sup>. En otras palabras, el servicio de caballeros constituye tanto una arquitectura de vigilancia como una incitación al deseo, un espacio de interacción homosocial y de interacción homoerótica.

Así, mientras que los servicios de caballeros suelen funcionar como un espacio con una gran carga sexual, donde las interacciones sexuales son promovidas y a la vez castigadas, los servicios de señoras suelen funcionar como un estadio para reforzar la adecuación de género. Los servicios separados por sexos siguen siendo necesarios para proteger a las mujeres de los ataques de los hombres, pero a la vez producen y extienden una concepción más bien anticuada de separación público-privado entre la sociedad de las mujeres y la de los hombres. El servicio es un espacio doméstico más allá del hogar que llega a representar el orden doméstico, o una parodia de él, en el mundo exterior. De acuerdo con esta idea, el servicio de señoras se convierte en un santuario de la feminidad exacerbada, una «habitación de muchachitas» a la que una se retira para empolvarse la nariz o arreglarse el pelo. El servicio de caballeros representa una extensión de la naturaleza pública de la masculinidad: precisamente es algo no doméstico, aunque los nombres que se le dan a las funciones sexuales del servicio (la casa de campo o el salón de té<sup>50</sup>) sugieren una parodia de lo doméstico. Los códigos que predominan en el servicio de señoras son principalmente códigos de género; en los servicios de hombres hay códigos sexuales. Sexo en público contra género privado, lugar abiertamente sexual contra lugar discretamente represivo: los servicios más allá del hogar toman las proporciones de una fábrica de género.

Marjorie Garber habla sobre la permeabilidad del servicio en *Vested Interests*, en un capítulo sobre los peligros y privilegios del «travestismo»<sup>51</sup>. Analiza las

---

49. Lee Edelman, «Tearooms and Sympathy, or The Epistemology of the Water Closet», en *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory* (Nueva York: Routledge, 1994), 158.

50. En inglés, *cottage* y *tearoom* son nombres del argot gay para denominar al servicio de caballeros como lugar de ligue (decir «voy al tearoom» —el salón de té— significa que va uno a ligar a los baños públicos). Por eso en Argentina a los baños donde se va a ligar se les llama «teteras». (N. del T.)

51. *Cross-dressing, cross-dresser*: lo hemos traducido por «travestismo», «travesti», aunque esta palabra tiene otras connotaciones en castellano. El travesti se disfraza temporalmente de mujer para una representación puntual en un teatro o bar, y además se utiliza sólo para hombres; en cambio la *cross-dresser* vive continuamente con la ropa y la estética que se supone corresponde a los hombres. (N. del T.)

muy diversas formas que existen de «pasar» y de «travestismo» para hombres y mujeres genéticos identificados con el sexo contrario, y concluye que el servicio es un «waterloo potencial»<sup>52</sup> tanto para transexuales y «travestis» mujer a hombre (FTM) como hombre a mujer (MTF)<sup>53</sup>. Para los FTM, el servicio de caballeros representa el test más severo a su habilidad para «pasar», por ello en la comunidad FTM circulan a menudo consejos sobre cómo pasar inadvertido en espacios sólo para hombres. Garber señala: «La paranoia cultural de ser pillado en el peor sitio posible, lo cual es inseparable del placer de lograr «pasar» en ese mismo sitio, depende en parte de ese mismo binarismo cultural, de la idea de que las categorías de género son lo suficientemente sencillas como para permitir auto-distribuirse en uno de los dos «servicios» sin lecturas deconstructivas» (47). Merece la pena apuntar aquí (ya que Garber no lo hace) que los riesgos que corren los FTM por pasar por hombres en el servicio de caballeros son muy distintos de los riesgos que corren las MTF por pasar por mujeres en el servicio de señoras. Por una parte, el FTM en el servicio de caballeros es probable que sea menos observado, porque los hombres vigilan menos a posibles intrusos que las mujeres, por razones obvias. Por otra parte, si la descubren, el FTM puede enfrentarse a ciertas versiones de pánico de género, por parte del hombre que la descubre, y es bastante razonable esperar que haya una reacción violenta ante tal descubrimiento. La MTF, si lo comparamos, será más observada en el servicio de señoras, pero, si la descubren, será menos probable que la castiguen. Las incursiones de los FTM en el territorio de los hombres hacen que se cierna sobre sus cabezas una potencial amenaza de violencia. Por esta razón es crucial que se reconozca que el problema de los servicios es mucho más que un fallo en la maquinaria de la segregación del género: es mejor describirlo como una aplicación violenta de nuestro actual sistema de género.

La lectura que hace Garber de los peligros del uso de los servicios por FTM y MTF desarrolla una idea previa de lo que Lacan denomina «la ley de segregación urinaria». Lacan utiliza esta expresión para describir las relaciones entre

---

52. Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (Nueva York: Routledge, 1992). 47. Obviamente Garber hace aquí un chiste con el término «waterloo» [*water*= agua, WC, y *loo*= los servicios, el váter; Waterloo: la última batalla de Napoleón, N. del T.] que suaviza el drama de la vigilancia en los servicios. Aunque el chiste es ingenioso y divertido, es algo molesto ver que a menudo Garber hace muchos chistes en sus análisis. El uso constante de chistes en el libro produce el efecto global de que el cambio de género es algo así como un juego, o en todo caso trivializa las situaciones, a menudo de vida o muerte, que supone la identificación con el otro género. Esto no quiere decir que el género nunca pueda «tomarse a broma» o que deba siempre ser tratado de forma seria. Simplemente cuestiono aquí el uso del chiste como método teórico.

53. FTM: *female to male*, transexual de mujer a hombre; MTF: *male to female*, transexual de hombre a mujer. Dado que también en la cultura trans en castellano se utilizan estas siglas, las dejamos como tal en el texto. (N. del T.)

identidades y significantes, y al final utiliza el simple diagrama de las señales de los servicios «Señoras» y «Caballeros» para mostrar que, dentro de la producción de la diferencia sexual, tiene prioridad el significante sobre el significado; en términos más sencillos, el nombre da el sentido, en lugar de reflejarlo<sup>54</sup>. Del mismo modo, el sistema de segregación urinaria crea la propia funcionalidad de las categorías «hombres» y «mujeres». Aunque las señales de los servicios parecen mostrar y confirmar distinciones ya existentes, en realidad estas marcas producen identificaciones dentro de estas categorías construidas. Garber se basa en la noción de «segregación urinaria» porque sirve para describir los procesos del binarismo cultural dentro de la producción del género. Para Garber, los travestis y los transexuales desafían este sistema al cuestionar la traducción literal de los signos «Señoras» y «Caballeros». Garber utiliza las figuras del travesti y del transexual para mostrar los obvios errores y huecos que hay en un sistema de género binario; el travesti, como un intruso, crea un tercer espacio de posibilidad, donde cualquier binarismo se convierte en inestable. Desgraciadamente, como ocurre en todo intento de romper un binarismo creando un tercer término, el tercer espacio de Garber tiende a estabilizar los otros dos. En «Tearooms and Sympathy», Lee Edelman también vuelve al término de Lacan «segregación urinaria», pero Edelman utiliza el diagrama de Lacan para señalar la preocupación heterosexual «sobre las potenciales inscripciones del deseo homosexual y sobre la posibilidad de saber o reconocer aquello que pudiera constituir 'la diferencia homosexual'» (160). Mientras que para Garber es el travestido quien determina la inestabilidad de los marcadores «Señoras» y «Caballeros», para Edelman esto no lo hace el travesti que pasa por ser una mujer, sino el homosexual que pasa por ser hetero.

Es interesante señalar que tanto Garber como Edelman parecen definir el servicio de caballeros como el lugar donde se producen estas performances desestabilizadoras. Pero, tal y como ya he señalado aquí, centrarse únicamente en el teatro del servicio de caballeros elude un teatro mucho más complejo, como es el de los servicios de señoras. Garber escribe sobre la segregación urinaria: «Para los travestis y los transexuales, el problema de los «servicios de caballeros» es realmente un desafío por la forma en que es leído este binarismo cultural» (14). A continuación, ofrece una lista de ejemplos del cine donde aparecen los peligros de la segregación urinaria y analiza escenas de *Tootsie* (1982), *Cabaret* (1972) y *Female Impersonator Pageant* (1975). Los ejemplos de Garber son inusuales ilustraciones de lo que ella denomina «el problema de los servicios de caballeros», salvo en el caso de uno de sus ejemplos (*Tootsie*), donde se muestra la vigilancia del género que se da en los servicios de señoras. Además, Garber hace que parezca que la vigilancia más severa de género se produce en los servicios de caballeros, mientras que el servicio de señoras sería una zona más

---

54. Ver Jacques Lacan, «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos* (Madrid: Siglo XXI 1989), 151.

benévola en cuanto a la aplicación de la política del género. Como ella señala: «En realidad, el urinario ha aparecido en bastantes películas recientes como un marcador de la «diferencia» primordial, o de la indiferencia estudiada» (14). Obviamente, Garber está trazando aquí un paralelismo entre las convenciones de atribuciones de género, donde el pene marca la «diferencia primordial»; sin embargo, al no ir más allá de esa descripción tan predecible de la diferenciación del género, Garber pasa por alto la principal diferencia que hay entre la vigilancia del género en el servicio de caballeros y en el servicio de señoras: a saber, que en el servicio de señoras no se vigila solamente a los MTF sino a *todas* las mujeres con género ambiguo, mientras que en el servicio de caballeros los hombres biológicos rara vez son considerados fuera de lugar. La insistencia de Garber en que hay «un tercer espacio de posibilidad» ocupado por el travesti ha cerrado la posibilidad de que pueda haber un cuarto, quinto, sexto o centésimo espacio más allá del binario. El «problema del servicio de señoras» (cuando se compara con el «problema del servicio de caballeros») indica una multiplicidad de presentaciones de género incluso dentro de una categoría supuestamente estable de «mujer».

Entonces, ¿de qué género son las cientos de personas nacidas-mujer que, constantemente, no son reconocidas como mujeres en el servicio de señoras? Y si hay tantas mujeres que claramente fracasan en esa prueba del servicio de señoras, ¿por qué no hemos empezado a contar y a nombrar esos géneros que están apareciendo claramente en ese momento? Podríamos responder a esa pregunta de dos formas: por una parte, no nombramos ni destacamos los géneros nuevos porque como sociedad estamos comprometidos en el mantenimiento de un sistema de género binario. Por otra parte, también podríamos decir que la incapacidad de los términos «hombre» y «mujer» para agotar todo el campo de las variaciones de género en realidad refuerza el dominio permanente de esos términos. Precisamente porque virtualmente nadie encaja en las definiciones de hombre y mujer, las categorías ganan poder y extensión, derivadas de esa misma imposibilidad. En otras palabras, es la propia flexibilidad y elasticidad de los términos «hombre» y «mujer» lo que asegura su longevidad. Para probar esta afirmación, miremos alrededor en cualquier espacio público y veremos que muy pocas personas presentan versiones canónicas del género, y sin embargo muy pocas tienen un género imposible de identificar o son totalmente ambiguas. El personaje «Es Pat» en uno de los episodios de *Saturday Night Live*<sup>55</sup> pone en escena cómo la gente insiste en atribuir el género en términos de hombre o de mujer, incluso ante un personaje donde eso es indecible. El personaje «Es Pat» hace reír porque está constantemente desafiando la rigidez del género: la pareja de Pat tiene un nombre neutro y todo lo que Pat hace o dice está diseñado del mismo modo. Por supuesto, el enigma que

---

55. Serie de comedia de la NBC que transcurre en Nueva York. Se emite desde 1975 cada sábado, por lo que es uno de los programas más antiguos de la televisión estadounidense. (N. del T.)

Pat representa podría haberse resuelto muy fácilmente: sus colegas de trabajo podrían simplemente haberle preguntado qué género tiene o prefiere. Este proyecto sobre la masculinidad femenina está diseñado para generar más de dos respuestas a esta cuestión e incluso para defender el concepto de «preferencia de género», en lugar del binarismo de género obligatorio. El potencial humano para hacer clasificaciones increíblemente precisas se ha demostrado en muchos terrenos. ¿Entonces, por qué nos limitamos a esta pobreza de clasificaciones cuando se trata del género? Un sistema de preferencias de género permitiría mantener una neutralidad de género hasta el momento en que el/la chico/a, o el/la joven adulto/a decida su género (él, ella o ello). Incluso si no pudiéramos ir más allá de un sistema de género binario, hay otras formas de hacer que el género sea optativo: las personas podrían salir del armario con un género, del mismo modo que se sale del armario con una sexualidad. Lo importante aquí es que existen muchas formas de despatologizar las variaciones de género y de explicar los múltiples géneros que ya estamos produciendo y manteniendo. Por último, como ya sugerí en relación con el argumento de Garber sobre el travestismo, un «tercero» simplemente equilibra el sistema binario y además tiende a homogeneizar múltiples variaciones de género bajo el cartel de «otros».

En esta sociedad, es sorprendentemente fácil no parecer una mujer. En comparación, es relativamente difícil no parecer un hombre: las amenazas a las que se enfrenta un hombre que no se adecua a su género son, en cierto modo, diferentes a las de las mujeres. A no ser que los hombres intenten conscientemente parecer mujeres, es menos probable que los hombres fracasen en su intento de pasar como mujeres en los servicios que en el caso contrario. Entonces se plantea una pregunta en relación con el problema de los servicios: ¿qué hace que la feminidad sea tan difusa y la masculinidad tan precisa? O, si planteamos la pregunta desde otro ángulo, ¿por qué es la feminidad tan susceptible de ser representada o encarnada, mientras que la masculinidad parece resistirse a la imitación? Por supuesto, esta formulación no es fácil de mantener y, de hecho, puede colapsar rápidamente en lo contrario: ¿por qué, en el caso de las mujeres masculinas en los servicios, por ejemplo, los límites de la feminidad se localizan tan rápido, mientras que los límites de la masculinidad en el servicio de caballeros parecen ampliarse bastante?

Podríamos abordar estas preguntas pensando en los efectos sociales y culturales de una escritura del género invertida. En otras palabras, ¿cuáles son las implicaciones de la feminidad masculina y de la masculinidad femenina? Podríamos imaginar que el más leve toque de feminidad mancillaría o rebajaría el valor social del varón, mientras que todas las formas masculinas adoptadas por mujeres producirían una elevación del estatus<sup>56</sup>. Mi ejemplo del servi-

---

56. Susan Bordo afirma esto en «Reading the Male Body», *Michigan Quarterly Review* 32, n° 4 (otoño 1993). Escribe: «Cuando se 'deshace' la masculinidad en esta cultura, la deconstrucción casi siempre queda en el territorio de lo degradado; cuando la feminidad se deshace simbólicamente, el resultado es un gran aumento del estatus» (721).

cio prueba por sí solo que esto está lejos de ser cierto. Además, si pensamos en ejemplos conocidos de masculinidad femenina valorada, como una Linda Hamilton super cachas en *Terminator 2* (1991) o una Sigourney Weaver muy atlética en *Aliens*, no es difícil ver que lo que hace que estas performances de masculinidad femenina parezcan bastante inofensivas es su evidente heterosexualidad. De hecho, en *Alien Resurrection* (1997) Sigourney Weaver combina su cuerpo fuerte con un ligero coqueteo con la coprotagonista Winona Ryder y entonces su masculinidad inmediatamente se convierte en algo mucho más amenazador, o sea, en un «alien». En otras palabras, cuando la masculinidad femenina se combina con posibles identidades queer, es mucho más difícil que sea bien vista. Dado que parece que la masculinidad femenina es aún más amenazadora cuando va combinada con el deseo lesbiano, en este libro me he concentrado en la masculinidad femenina queer y he excluido casi por completo la masculinidad femenina heterosexual. No me cabe duda de que la masculinidad femenina heterosexual amenaza la adecuación de género a su manera, pero muy a menudo representa un grado aceptable de masculinidad femenina si se la compara con la masculinidad excesiva de la bollera. Es importante cuando reflexionamos sobre variaciones de género, como la feminidad masculina y la masculinidad femenina, no crear simplemente otro binarismo donde la masculinidad siempre signifique poder. En los modelos alternativos de variaciones de género, la masculinidad femenina no es simplemente lo contrario de la feminidad femenina, ni tampoco es una versión de la masculinidad de los hombres representada por mujeres. Como veremos a continuación en los ejemplos de obras de arte y de performances de género, muy a menudo esta unión profana de masculinidad y mujer puede producir resultados completamente impredecibles.

## LAS MASCULINIDADES MINORITARIAS Y EL ARTE DEL GÉNERO

Las feminidades y las masculinidades minoritarias desestabilizan los sistemas de género en muchos lugares. Como ya han señalado muchas críticas antirracistas y feministas, la feminidad y la masculinidad se convierten en la norma a través de los cuerpos heterosexuales blancos de clase media<sup>57</sup>. Las películas de artistas de color que alteran este código de representación —como *Looking for Langston* (1998) de Isaac Julien, y *Tongues Untied* (1989) de Marlon Riggs, por

---

57. Richard Fung, «Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn», en *How Do I Look? Queer Video and Film*, ed. Bad Object Choices (Seattle, Wash.: Bay Press, 1991), 145-68. Fung, cuando escribe sobre el porno gay, considera que las estructuras narrativas pornográficas presuponen un espectador varón que personifica una belleza estándar y normativa y un tipo de hombre deseable. Dentro de este ámbito escópico, el porno caracteriza a los hombres negros como excesivamente sexuales y totalmente fálicos, y a los hombres asiáticos como pasivos y asexuales.



ejemplo— pueden desmontar las relaciones jerarquizadas entre sexualidades dominantes y minoritarias, pero también tienen la capacidad de reorganizar la masculinidad misma. En un conocido ejemplo reciente de la emergencia de una masculinidad minoritaria dentro del régimen escópico de la racialización, somos testigos de un ejercicio donde se cruzan estereotipos y contra-apropiaciones. En *Set It Off*, una película sobre cuatro mujeres negras que se lanzan a cometer una orgía de crímenes como respuesta a la abrumadora injusticia social y a los ataques personales sufridos, la rapera Queen Latifah interpreta lo que podríamos llamar «una butch en el bosque». El personaje de Latifah, Cleopatra Simms (Cleo) es una butch dura, destenguada, matona y criminal de comportamiento macarra, con una novia guapa. La representación que hace Cleo de la masculinidad femenina encaja en las concepciones estereotipadas de las mujeres negras, como menos femeninas que algunos mitos sobre la femineidad blanca normativa, pero también reorganiza totalmente los términos del estereotipo. Como la negritud en general es asociada con una masculinidad excesiva y violenta en el imaginario social, Latifah en su papel de Cleo explota esta asociación con cierto éxito. Latifah, que es una rapera en la vida real, toma los movimientos hiper-masculinos de los hombres negros raperos para crear su personaje, y logra hacer visible de forma potente lo que es atractivo y peligroso a la vez de una performance masculina «bollo en el bosque»<sup>58</sup>.



Figura 2. «Butch en el bosque». Queen Latifah como Cleo en *Set It Off* (1997), dirigida por F. Gary Gray.

58. Un ensayo sobre la política de la visibilidad en relación con la sexualidad de las mujeres negras es el texto de Evelyn Hammons «Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic of Silence», en *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, ed. M. Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty (Nueva York: Routledge, 1997), 170-82. Hammons señala que «la sexualidad de las mujeres negras... en los discursos dominantes es convertida simultáneamente en algo invisible, visible (exhibido), hipervisible y patológico» (170). Analizo esta cuestión más en detalle en el capítulo 4.

Otros ataques a los regímenes de género dominantes vienen de la performance y del arte queer butch, lo que incluye drag king shows, papeles de teatro butch o producciones de arte desarrolladas por sujetos con género diferente. Por ejemplo, como veremos en el capítulo 7 sobre la performance drag king, estrellas como Elvis Herselvis o Mo B. Dick<sup>59</sup> subvierten la masculinidad dominante haciendo parodias del macho superestrella y transformando las formas convencionales del sexismo y la misoginia en exitosas comedias. En su personaje de Mo B. Dick, por ejemplo, el drag king Maureen Fischer logra parodiar la masculinidad representando su aspecto más antinatural y más veces llevado al escenario: el sexismo. Al proclamar al público su heterosexualidad, su miedo a los «maricas» y su deseo por las «titis» en los clubs de drag kings, Mo B. Dick apesta a misoginia. Las manipulaciones que hace Mo B. de esta masculinidad teatral puesta en escena se fija no sólo en el aspecto preformativo de la masculinidad, sino también en los lugares donde lo no preformativo tiene implicaciones ideológicas. En otras palabras, al mostrar los acercamientos babosos del hombre hacia la mujer como algo teatral, el drag king impide cualquier construcción de la misoginia como algo que pertenezca al orden natural de las cosas.



Figura 3. *Stepping Out of the Closet*. Drag king Mo B. Dick, foto de Del Grace (Nueva York, 1997). Foto cortesía de la artista.

59. Los nombres de estos famosos drag kings constituyen juegos de palabras intraducibles: «Her-selvis»: ella-misma-Elvis, los Elvis de ella, etc.; «Mo B. Dick» suena a la ballena del libro de Melville Moby Dick, pero también en inglés *dick* significa polla. (N. del T.)



Figura 4. *You're Just Like My Father*. Cartel publicitario de Peggy Shaw (1995).

En otro tipo de teatro butch un poco diferente, una pieza de performance queer titulada *You're Just Like My Father*, de Peggy Shaw (1995), representa la masculinidad femenina como una puesta en escena militante y valiente sobre la reorganización de las dinámicas familiares por medio de la hija butch. Está claro, en este caso, que la masculinidad de Shaw es una parte y una parcela de su lesbianismo, más que una identidad drag o una imitación de la virilidad. Shaw se convierte en el marido (un sustituto de su madre), y en padres y hermanos (sustitutos de sus amantes), y ella construye su propia masculinidad rehaciendo y mejorando las masculinidades que observa a su alrededor. Shaw se mueve con destreza en varias direcciones, entre varios personajes: ella es el luchador, el cantante, el soldado, el sostén de la familia, el romeo, el patriarca. En cada uno de estos papeles deja claro que es una persona con cuerpo de mujer que está habitando cada papel, y que cada papel es una parte de su identidad de género. Además, para representar esta diversidad de identificaciones masculinas, Shaw no se esfuerza en convertirse en su padre o en apropiarse de su masculinidad; ella ya es «como» su padre y sus masculinidades existen en planos paralelos.

La difusión de las masculinidades femeninas no se ha limitado al espacio del teatro o del cine. En los trabajos fotográficos de artistas como Catherine Opie y Del Grace, podemos ver una transformación impresionante y potente del cuerpo de la mujer en un cuerpo masculino. Las ricas fotografías de retratos de miembros de las comunidades bolleras, transgénero y sadomasoquistas muestran una particular versión de la masculinidad femenina. En uno de sus proyectos iniciales, titulado *Being and Having*, Opie creó una serie de retratos enmarcados de caras con bigote o barba, con un fondo amarillo chillón. En cada imagen, la cámara se acerca a la cara de la modelo (incluso a veces corta la parte alta de la cabeza) y enfrenta al espectador directamente a una cara que, a pesar de la proximidad, sigue siendo extrañamente ilegible. Este primer plano articula lo que se percibe como una intimidad entre la modelo y la artista, una intimidad que además es inaccesible para el espectador. La persona que mira a la fotografía se coloca a la vez en una posición de voyeur, de imagen en espejo y de participante, pero en última instancia es el espectador quien se siente capturado entre miradas, entre ser y tener.

Muy a menudo la cámara se acerca tanto al rostro de la modelo que revela la artificiosidad del vello facial; en otros retratos, el vello facial parece real, lo que supone una trampa visual en la que el/la espectador/a intenta decidir si lo que está mirando es la cara de un hombre o de una mujer. Esto es una trampa, porque las imágenes de Opie a menudo van más allá del binarismo de género y cada retrato añade una nueva dimensión de género que no es asimilable dentro de los límites de «hombre» o «mujer». Sin embargo, en muchos de los comentarios sobre el trabajo de Opie una crítica sugerirá que su complejidad reside en las «operaciones que se producen casi inconscientemente cuando decidimos si estamos mirando a un hombre o a una mujer»<sup>60</sup>. Sin embargo, si consideramos el trabajo de Opie en un contexto más amplio de producciones de masculinidad femenina, la ambigüedad del género parece ir más allá de esta observación. En realidad, estos retratos no son ambiguos, son imágenes claras de masculinidad femenina en las cuales, como dice Opie, sus modelos travestis utilizan sus performances «tanto en el dormitorio como en los espacios públicos. Supongo que son exhibicionistas, y que su puesta en escena se ha convertido en un deporte para espectadores públicos»<sup>61</sup>.

---

60. David Pagel, «Catherine Opie», *Art Issues* (septiembre/octubre 1994): 45.

61. Anna Marie Smith, «The Feminine Gaze: Photographer Catherine Opie Documents a Lesbian Daddy/Boy Subculture», *The Advocate*, 19 de noviembre de 1991, 83. Ésta es una excelente reseña antigua del trabajo de Opie, aunque el título, «La mirada femenina», parece insistir en la feminidad de todas las cosas producidas por mujeres. Está claro que en el trabajo de Opie no hay nada de femenino.

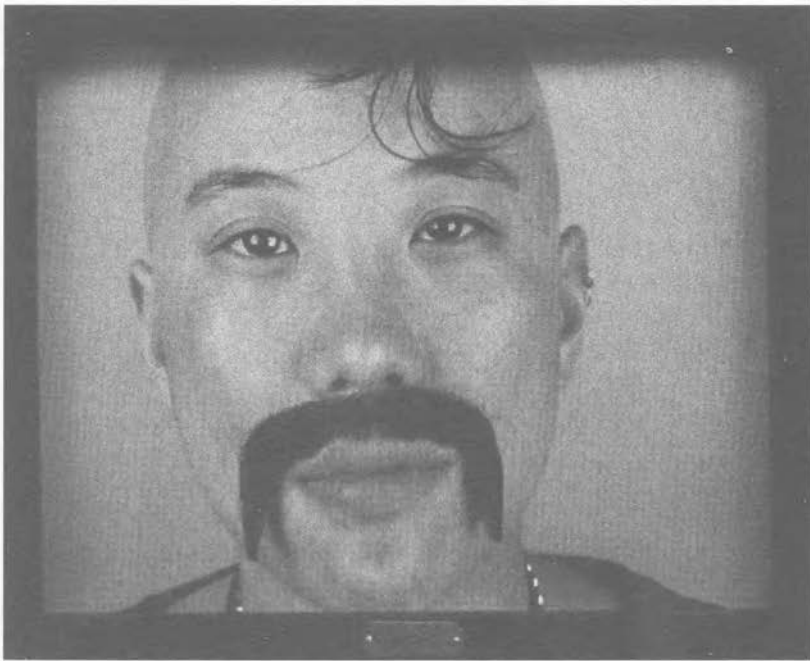


Figura 5. «Ingin», de la serie *Being and Having*, por Catherine Opie (1991).  
Foto cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York and Regen Projects.

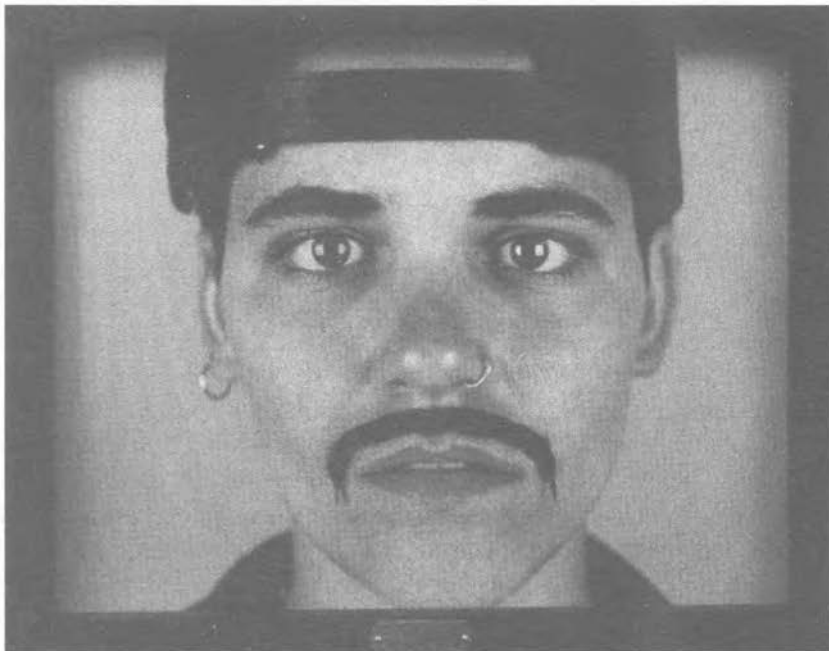


Figura 6. «Whitey», de la serie *Being and Having*, por Catherine Opie (1991).  
Foto cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York and Regen Projects.



Figura 7. *Mike and Sky*, por Catherine Opie (1993). Foto cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York and Regen Projects.

Las imágenes de Opie de bolleras con barba, piercings y tatuajes, y de hombres transgénero crean una estética de las masculinidades minoritarias muy potente visualmente. Aunque a menudo se compara el trabajo de Opie con el de Diane Arbus, porque ésta toma como sujetos de su trabajo a los llamados inadaptados y a los monstruos, Opie rechaza totalmente esta comparación. Opie afirma: «Intento presentar personas con muchísima dignidad. Quiero decir que ellas siempre van a ser miradas, pero yo intento que el retrato devuelva la mirada. Toda la relación se basa en esto. Quiero decir que esto no tiene nada que ver con Diane Arbus o cosas parecidas. Algunos de los retratos parecen muy tristes, creo que tienen esta mirada distante, pero nunca son patéticos»<sup>62</sup>. La insistencia de Opie en que sus retratos «devuelven la mirada» crea una interesante

---

62. Catherine Opie, «Catherine Opie with Russell Ferguson», entrevista de Russell Ferguson, *Index* (abril, 1996): 29.

dinámica de poder entre la fotógrafa y su modelo, y también entre la imagen y el espectador. El poder de la mirada en un retrato de Opie reside siempre —y literalmente— en la imagen: ese mirar perpetuo desafía el propio sentido de coherencia de género que tiene el espectador, e incluso el sentido del yo, y de hecho reproduce —con una diferencia— las miradas hostiles que probablemente recibe la modelo en la calle diariamente. Una reseña de la exposición de Opie de 1994, *Portraits*, comentaba que el aislamiento de cada sujeto dentro del estilizado marco de la fotografía, con su brillante color de fondo, lo transformaba en «signos abstractos» y dejaba al espectador libre de ser un voyeur<sup>63</sup>. Pero tal afirmación no tiene en cuenta el efecto de desorientación que producen estos retratos: los sujetos aparecen majestuosos en sus opulentos escenarios y su colorista despliegue de tatuajes y marcas corporales los consagra para gloria de la fotografía. La mirada del espectador se ve forzada a admirar y valorar, en lugar de objetivar simplemente como un voyeur. Los tatuajes, piercings y modificaciones corporales que marcan a la modelo de Opie se convierten en sus retratos en algo más que en significantes de cierto estatus de marginalidad. Tanto si nos encontramos frente a cuerpos de hombres transgénero alterados quirúrgica u hormonalmente, o frente a la piel con cicatrices y piercings de una bollera butch, estamos mirando cuerpos que muestran sus propias identificaciones en múltiples capas.

Las imágenes de Del Grace de cuerpos con género ambiguo son también retratos estilizados en la tradición de Mapplethorpe. Sin embargo, en las fotografías de Grace hay a menudo una actividad que define esa ambigüedad de género en relación a un conjunto de prácticas sexuales. Las fotos de Grace a menudo muestran dos o más cuerpos en acción, y vemos el género en estas fotografías como un conjunto complejo de negociaciones entre cuerpos, identidades y deseo. En «Triad» (1992), tres cuerpos de mujeres afeitadas y calvas están entrelazados en un abrazo a tres. La palidez de los cuerpos y la suavidad de su piel afeitada crea un efecto duro, de mármol, que transforma la piel en piedra, rechazando la tradicional suavidad de la feminidad. A menudo Grace da a sus sujetos un tratamiento casi mítico y, como en los retratos de Opie, siempre otorga a sus modelos dignidad, poder y belleza, incluso cuando los expone a la mirada. En sus fotografías de cuerpos butch, Grace utiliza la imaginaria erótica gay para construir un contexto de masculinidad femenina no autoconsciente. En *Jack's Back II* (1994), vemos a un marinero que nos muestra su espalda. El marinero viste unos pantalones de la armada y un gorro blanco, y tiene una mano metida en la cintura del pantalón. La parte de atrás de la cabeza muestra un pelo muy corto y los hombros son anchos y masculinos. Esta imagen podría estar tomada de Paul Cadmus o del *Querelle* de Fassbinder, o de cualquier otro ejemplo de la cultura homoerótica gay. Sin embargo, dentro de la obra de Grace, reconocemos que la espalda pertenece a Jackie, una her-

---

63. Michael Cohen, «Catherine Opie – Regen Projects», *Flash Art* (diciembre de 1994): 98.

mosa butch atlética y musculosa que Grace fotografía a menudo. En *Jackie II* vemos a Jackie, esta vez de frente, vistiendo pantalones de camuflaje y quitándose una camiseta del ejército. En esta imagen, el rostro de Jackie está parcialmente en sombra, pero su torso (la parte delantera de Jack) se ve, y los senos destacan lo justo para que se vea que Jackie es una «mujer», pero son pequeños, y lo suficientemente musculosos como para mantener su ambigüedad intacta.

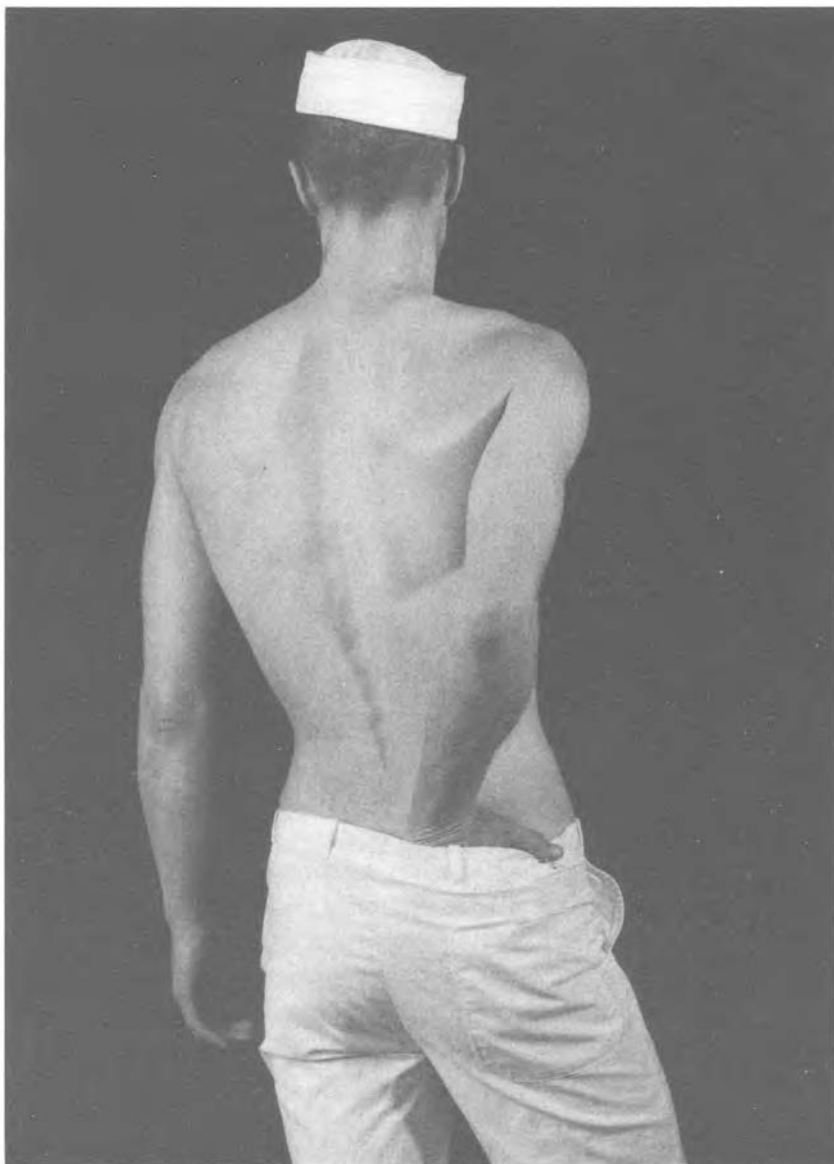


Figura 8. *Jack's Back II*, por Del Grace (1994). Foto cortesía de la artista.



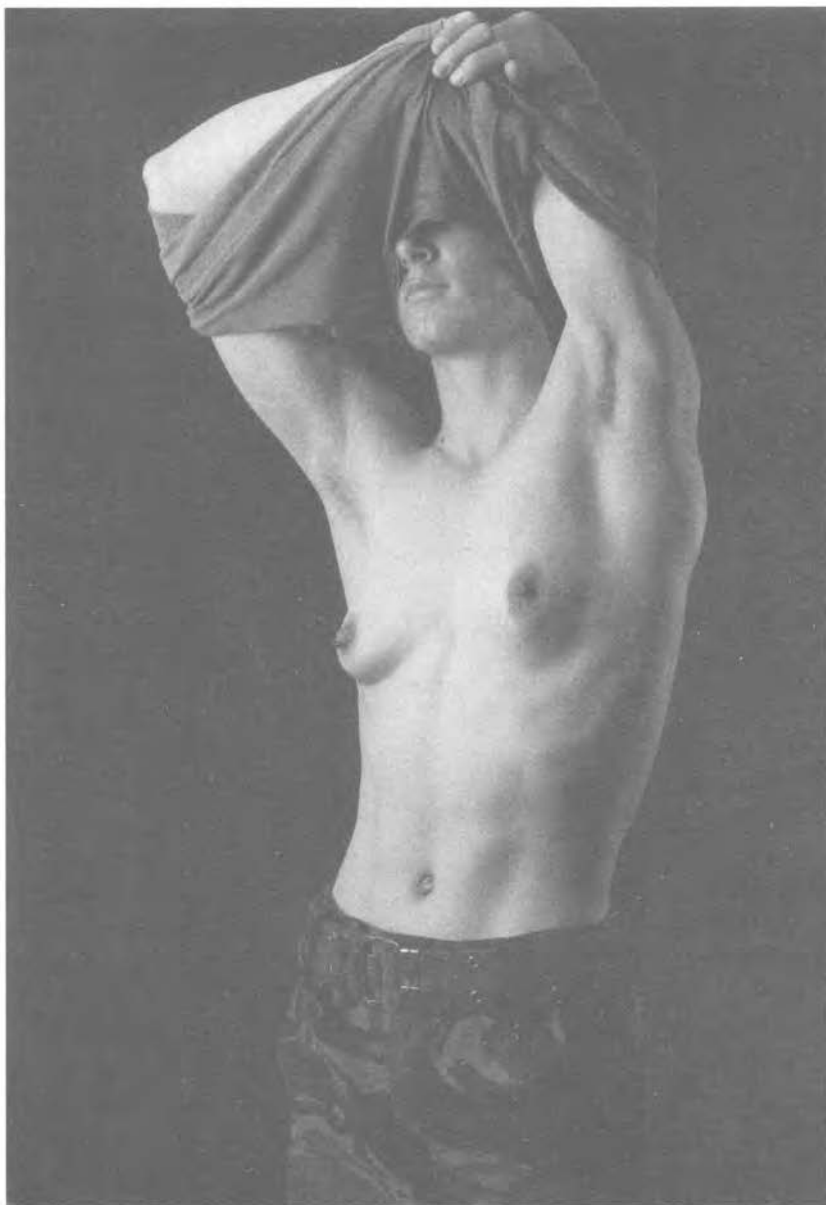


Figura 9. *Jackie II*, por Del Grace (1994). Foto cortesía de la artista.

Catherine Opie también utiliza fotografías de la espalda para hacer el género ilegible. En *Dyke* (1994), vemos un torso colocado ante un elaborado fondo. La palabra *bollera [dyke]* está tatuada en letras góticas justo debajo de la línea del cuello de una cabeza con el pelo muy corto. Por una parte, esta inscripción despeja cualquier ambigüedad de género, ya que convierte el cuerpo en lesbiano, pero, por otra parte, dadas las muchas imágenes multigéneros de bolleras que ha producido Opie, la palabra *bollera* da muy pocas pistas sobre cómo será la

parte frontal de este cuerpo. El «arte de la espalda» de Opie y de Grace suponen una negativa a apuntarse al juego fácil de la ambigüedad de géneros. Las artistas quieren, literalmente, que el género sea una superficie de inscripciones, palabras y dibujos, arte y deseo. En otra imagen de una espalda *Self-Portrait* (1993), Opie muestra su propia espalda con cortes grabados en su espalda. La imagen infantil de dos figuras hechas con palotes, con faldas, cogiéndose la mano bajo una nube de algodón y enfrente de una casita hecha también con palotes es muy poco sentimental en este caso: se ve claramente que el dibujo está hecho con sangre. El dibujo desgarrar la piel y está situado inquietantemente cerca de uno de los tatuajes que tiene Opie en el brazo. Esta foto de la espalda convierte a la propia espalda en una tela, y ello disipa cualquier curiosidad que el espectador pudiera tener sobre la parte frontal del cuerpo. Como dice Opie sobre este autorretrato: «Expresa cosas muy diversas. Una de ellas es que te doy la espalda»<sup>64</sup>. Mientras que muchas de las fotografías de Opie literalmente devuelven la mirada con miradas penetrantes, la foto de la espalda elude completamente la cuestión de la mirada. Cuando la mirada no está implicada (desde atrás), parece que se abre un espacio para la variación de género y para inscripciones diferentes del cuerpo sexuado.



Figura 10. *Dyke*, por Catherine Opie (1992). Foto cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York and Regen Projects.

64. Opie, «Catherine Opie with Russell Ferguson», 30.



Figura 11. *Self-Portrait*, por Catherine Opie (1993). Foto cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York and Regen Projects.

Los cortes de Opie, y los tatuajes y las cicatrices en los cuerpos de los modelos de Opie y Grace, apuntan en una dirección opuesta a la de otra popular imagen de la subversión de género. Cuando apareció el cuerpo pintado de Demi Moore en la portada de *Vanity Fair* en agosto de 1992, fue considerado como algo innovador y desafiante. Moore iba vestida con un traje de hombre pintado y, dentro de la revista había fotos de ella con ese traje pintado yaciendo junto al cuerpo de un hombre desnudo, su marido, Bruce Willis. La yuxtaposición del cuerpo pintado de Moore con el arte de género de Opie y de Grace nos recuerda lo rotundamente heterosexual y lo enormemente rígida que suele ser la cultura popular respecto a la variación de género. La imagen del cuerpo Moore con el traje es incapaz de sugerir ni siquiera una ligera representación de la masculinidad femenina, precisamente porque se preocupa demasiado en señalar que el cuerpo de Moore es el de una mujer. Mientras que los retratos de Opie y de Grace a menudo no hacen ningún esfuerzo para mostrar que se trata de una mujer, las imágenes de Moore representan a la mujer como aquello que confiere la feminidad incluso a la máscara más convencional de lo masculino (el traje). Por el contrario, la masculinidad femenina en el trabajo de Opie y Grace nos ofrece una panorámica de mundos donde las masculinidades alternativas crean un arte del género.

El trabajo de Del Grace sobre los drag kings y las trans-butches, y los retratos de Cathy Opie de transexuales masculinos ponen de manifiesto otra frontera de la variación del género: el cuerpo transexual. En el capítulo 5 analizo la frontera, a menudo permeable, entre mujeres butch y hombres transexuales, e intento rastrear las diversas masculinidades producidas por estos dos grupos. La frontera entre transexuales y butches se vuelve importante cuando intentamos esbozar las diferencias entre ser una butch y convertirse en hombre, y ser transexual y convertirse en hombre; lo que está en juego en este debate es el proyecto mismo de las masculinidades alternativas. Obviamente, no todas las transexualidades suponen un desafío (o quieren desafiar) a la masculinidad hegemónica, y no todas las masculinidades butch son subversivas. Sin embargo, la transexualidad y el transgenerismo sí nos proporcionan una oportunidad única para conocer performances explícitas de masculinidad no dominante<sup>65</sup>.

En esta introducción he intentado mostrar las implicaciones que entraña la supresión de la masculinidad femenina en diversos campos: en relación con los debates de los estudios culturales, la eliminación de las masculinidades femeninas permite que la masculinidad de los hombres permanezca intacta, como la que sostiene el género estable y las desviaciones de género. Considero que el chico, la mujer masculina y el sujeto masculino racializado contribuyen a una nueva cultura que está creciendo y que es indiferente a la masculinidad de los varones blancos. Además, la vigilancia de género en los servicios y las performances de género en espacios públicos generan nociones del propio género reconfiguradas radicalmente y cartografían nuevos géneros con una visión utópica de sexualidades y cuerpos radicalmente diferentes. Al apostar por la transitividad de género, por las formas autoconscientes de masculinidad femenina, por la indiferencia hacia las masculinidades dominantes de los hombres y por las taxonomías «inmediatas» no estoy sugiriendo que podamos crear por arte de magia un nuevo conjunto de géneros descriptivos y adecuados, que se impondrían sobre las categorías obsoletas de «hombre» y «mujer». Tampoco quiero decir que los cambios sean sencillos, ni que, por ejemplo, simplemente creando servicios públicos no segregados cambiemos la función de los géneros dominantes dentro de las culturas heteropatriarcales. Sin embargo, me parece que hay algunos espacios muy claros donde las diferencias de género no funcionan actualmente, y que el desglose del género como sistema significativo en estos escenarios puede ser explotado para fomentar la proliferación de regímenes de género alternativos en otros lugares. Desde los drag kings hasta los espías con artilugios, de los cuerpos butches a los cuerpos FTM, el género, la sexualidad y sus tecnologías ya son lo bastante raros. Se trata simplemente de mantenerlos así.

---

65. Transgenerismo es la palabra que se usa para la categoría general de identificación con el otro género. Muy a menudo el transgenerismo no encaja totalmente en la definición de transexualidad, y a veces se utiliza como un término paraguas para la variación de género.

Este libro está dividido en capítulos que no se organizan según una cronología de la masculinidad femenina, sino más bien según una lógica de vivencia corporal. Este capítulo de introducción ha girado en torno a las discusiones de las formas más obvias de masculinidad femenina (como el chicozaco y la butch) y en torno a consideraciones metodológicas. También ha intentado transmitir la necesidad urgente de elaborar una consideración global del tema de la masculinidad femenina. En el capítulo siguiente propongo que el proyecto de hacer una historiografía de la masculinidad femenina debe evolucionar utilizando las inconsistencias que dominan los debates contemporáneos sobre el género, para matizar las afirmaciones que vamos a hacer sobre las subjetividades marcadas por el género en otras épocas. Usando un método que yo llamo «presentismo<sup>66</sup> perverso», intento elaborar una estrategia para descifrar algunos ejemplos de masculinidad femenina del siglo XIX, y me centro en la «tríbada». Después, en el capítulo 3, me dirijo hacia la «invertida», para llevar mi metodología queer al siglo XX, y examino el contexto histórico que produjo *El pozo de la soledad*. Sugiero aquí que Radclyffe Hall no fue la única persona con esa masculinidad, y que no cayó en un «pozo de soledad» debido a su inversión de género. Analizo casos de Havelock Ellis y periódicos sobre las contemporáneas de Hall para mostrar que Hall estaba rodeada de comunidades de mujeres masculinas y de ejemplos de otras personas que personificaban y vivían sus masculinidades de formas muy diferentes. De acuerdo con esto, los modelos de la inversión deben diversificarse para tener en cuenta la diversidad de estas vidas.

En el capítulo 4 abordo una vivencia corporal más específica de la masculinidad femenina: la stone butch. Aunque la stone butch ha llegado a ser el mayor estereotipo de todas las personificaciones butches, yo creo que es la que menos se ha entendido. Al intentar aclarar las contradicciones entre género, sexo y deseo que caracterizan a la stone butch, intento evitar esa lectura de ella como un ejemplo del fracaso de una masculinidad femenina que fantasea su propia virilidad, y la reubico como alguien potente, concedora de sí misma, y como un sujeto sexual perfectamente posible. La stone butch se define, a menudo, como un estado transitorio en el camino a la transexualidad. En el capítulo 5 analizo las fronteras entre lo butch de la lesbiana y lo viril del transexual. ¿Qué margen se le deja a la butch en su vivencia corporal como mujer y cuáles de esas vivencias se prohíben en el caso del transexual masculino FTM? ¿Cómo ven sus diferencias las butches y los FTM? ¿Qué tipos de comunidades se construyen entre butches y FTM?

En el capítulo 6 escribo una historia diferente de lo butch: la historia de la masculinidad femenina en el cine. En este capítulo elaboro seis categorías de lo

---

66. El presentismo es un tipo de análisis histórico en el cual ideas y nociones de la época actual son introducidas anacrónicamente en la descripción y el análisis de una época pasada. Un ejemplo típico de presentismo es la afirmación «Alejandro Magno era gay», como si en su época la noción de «gay» y la identidad y los valores asociados a esta categoría actual hubieran existido (N. del T.).

butch en el cine y esbozo los requisitos y rasgos de cada categoría. Sostengo que el carácter butch no siempre es un signo de la homofobia de Hollywood, sino que puede significar una rica historia de la representación queer. Sin embargo, en los últimos años, los desarrollos más excitantes en las representaciones de las masculinidades queer no han tenido lugar en la pantalla, sino en clubs nocturnos, dentro de la incipiente cultura drag king. He pasado un año conociendo la forma y el contenido de la cultura drag king en Nueva York, Londres y San Francisco, y en el capítulo 7 describo los principales rasgos de los espectáculos, concursos, cabarets y performances de los drag kings. En el último capítulo «Toro salvaje (Bollera)», trato de recopilar las principales teorías sobre la masculinidad femenina elaboradas en el libro, y las interpreto a través de la imagen de la portada<sup>67</sup>, la hermosa pintura de la bollera toro salvaje. Este capítulo examina la riqueza que hay en la escena de un combate de boxeo a la hora de producir una normatividad masculina, y también para su análisis. Paso entonces del toro salvaje de Robert de Niro a lo salvaje de la bollera toro, y utilizo una voz narrativa personal para concluir mis análisis de la masculinidad femenina. El boxeador varón, de Rocky Balboa a Jake La Motta, representa para mí el espectáculo de una masculinidad de hombres apaleada, que siempre encuentra una forma de ganar. Al sustituir este púgil por la bollera toro salvaje, le doy a la masculinidad una nueva campeona, una contendiente legítima, preparada para luchar contra todos los que vengan y decidida a terminar ese duro trabajo.

---

67. Se refiere a la portada de la edición original del libro. Ver imagen 39, al final del libro.

# PRESENTISMO PERVERSO

## *La andrógina, la tribada, el marido mujer y otros géneros anteriores al siglo XX*

París, martes 26 de octubre de 1824.

De 3 a 5 di un paseo [con la señora Barlow] por los jardines de las Tulle-rías... Ella me dijo que en un primer momento sorprendí a la señora Galvani; ésta le dijo una o dos veces a los Mackenzies que creía que yo era un hombre, y los Macks también se lo habían preguntado. La propia señora Barlow pensó al principio que yo quería imitar los gestos de un caballero, pero ahora que me conoce mejor, no habla de ello.

*No Priest but Love: The Journals of Anne Lister (1992)*

### HACER LA MASCULINIDAD

En el capítulo 1 he trazado una panorámica más bien general del impacto potencial que una teoría de la masculinidad femenina podría tener en la forma convencional de entender la masculinidad, la virilidad y, hablando en un sentido más amplio, la clasificación de la conducta marcada por el género. En cierto sentido, estoy sugiriendo que la propia existencia de mujeres masculinas nos lleva a reconsiderar nuestros presupuestos más básicos sobre las funciones, las formas y las representaciones de la masculinidad, y nos hace preguntarnos por qué el vínculo entre los hombres y la masculinidad ha permanecido relativamente seguro a pesar de los continuos ataques a la naturalidad del género por parte de feministas, gays, lesbianas y géneros queers. Existe una opinión bastante extendida sobre la masculinidad femenina que afirma que la aparición de la mujer viril es un fenómeno relativamente reciente y que ésta es un producto de las ideologías feministas. Otra opinión la interpreta como el signo de una relajación en la rigidez del género y como la precursora de una mayor apertura para la identificación del género. Pocas interpretaciones populares sobre la masculinidad femenina conciben a la mujer masculina como alguien que estaba ya en la historia, como un personaje que ha desafiado los sistemas de género durante al menos dos siglos.

Como han señalado repetidas veces los historiadores queer, una limitación muy común en los modelos de las funciones sexuales y de género elaborados por gays, lesbianas y feministas es su tendencia a ser ahistóricos. Se ha comprobado que es muy difícil teorizar la desviación sexual y de género de manera histórica, y a menudo este campo se divide entre investigaciones históricas no teóricas y modelos teóricos ahistóricos. Los debates sobre la historia de la sexualidad y la historia de la desviación de género a menudo han reprodu-

cido esta división, convirtiendo las modalidades sexuales históricas en algo universal o en algo completamente ligado a su momento histórico. El desafío para una nueva historia queer ha sido, y sigue siendo, elaborar metodologías que sean sensibles al cambio histórico y que, a la vez, estén influidas por las problemáticas teóricas actuales. Por ello, en este capítulo aporto dos ejemplos de masculinidad femenina del siglo XIX y los utilizo para mostrar que las mujeres masculinas han desempeñado un papel importante en la construcción de la masculinidad moderna. Si los modelos de la masculinidad que utilizamos hoy en día para vincular la masculinidad a los hombres ya dependían de una producción previa de la masculinidad elaborada tanto por mujeres como por hombres, entonces debemos dar cuenta de cómo esta masculinidad femenina ha sido omitida y excluida deliberadamente de las teorías contemporáneas de la masculinidad. Además, en relación con estas masculinidades femeninas del pasado, la suposición de que simplemente representan tempranas formas de lesbianismo les priva de su especificidad histórica y anula las múltiples diferencias que había entre las modalidades de deseo por el mismo sexo en el pasado. Esta suposición coloca claramente a la masculinidad femenina en modelos de desviación sexual, en vez de tener en cuenta el sentido que tenía la masculinidad femenina del pasado en el contexto de la historia de las definiciones de género y de las relaciones de género. Al hacer una equivalencia entre masculinidad femenina y lesbianismo, o, dicho de otro modo, al interpretarla como una especie de proto-lesbianismo esperando una comunidad por venir, continuamos manteniendo la masculinidad femenina separada de la producción de la propia masculinidad moderna.

Este libro gira en torno a dos propuestas que son muy simples, pero que creo que aún no han sido analizadas en profundidad en los estudios académicos sobre la masculinidad (o del género, en su caso). La primera tesis es que las mujeres han hecho su propia y única contribución a lo que llamamos masculinidad moderna y que estas aportaciones suelen ser completamente ignoradas en los estudios de género. La segunda tesis es que lo que reconocemos como masculinidad femenina es, en realidad, una multiplicidad de masculinidades, es más, una proliferación de masculinidades, y cuanto más identificamos las variadas formas de masculinidad femenina, más se multiplican. No soy tan ingenua como para creer que este libro logrará catalogar definitivamente la totalidad de las masculinidades femeninas, pero sí ofrece modelos, taxonomías y clasificaciones que pueden ser aprobados o rechazados en el futuro. Soy muy consciente del daño histórico que han provocado las taxonomías en la historia de la sexualidad, pero creo que el principal problema de taxonomizar fue, en primer lugar, que lo hicieron los sexólogos y, en segundo lugar, que no hemos continuado produciendo taxonomías más adecuadas o coloristas o elaboradas o imaginativas o brillantes, «taxonomías inmediatas», como las califica elocuentemente Eve K. Sedgwick<sup>68</sup>.

---

68. Eve Kosofsky Sedgwick, en su obra *Epistemología del armario* (Barcelona: La Tempestad, 1998), pág. 36, define sus «taxonomías inmediatas» como «hacer y deshacer y rehacer y re-



George Chauncey también ha sugerido que, en vez de muchos, quizá tenemos más bien pocos modelos de comportamientos sexuales. En 1919, en un ensayo sobre un grupo de hombres sexualmente activos, pertenecientes a la *Newport Naval Training Station*, Chauncey muestra que las relaciones homosexuales se daban de diferentes maneras en este grupo social y que «de hecho, los mismos términos de ‘conducta homosexual’ e ‘identidad’, por su tendencia a mezclar fenómenos que otras culturas pueden haber considerado de forma separada, no parecen ser lo suficientemente precisos para definir la variedad de formas sociales de sexualidad que queremos analizar»<sup>69</sup>. El trabajo de Chauncey sostiene que las definiciones médicas de la conducta sexual que aparecieron a comienzos del siglo xx intentaban establecer un orden en lo que a menudo era para los investigadores médicos, una variedad desconcertante de actividades sexuales que se daban en las subculturas sexuales<sup>70</sup>. En las subculturas sexuales existían taxonomías y modelos de conducta sexual mucho más elaborados de lo que los investigadores nunca hubieran sido capaces de imaginar. Al igual que Chauncey, Lissa Duggan también minimiza la importancia del estamento médico a la hora de introducir identidades sexuales en la cultura, en un sentido amplio. Como Duggan muestra en su ensayo sobre la «carnicera sáfica» Alice Mitchell, de principios del siglo xx, vemos la emergencia de «subjetividades deseantes modernas» a partir de diferentes discursos entremezclados de historias personales, conciencia colectiva y conocimiento médico. Duggan nos hace ver las estructuras narrativas que operan en la noción de «identidad» y se plantea una pregunta pertinente: «¿Fueron los agresivos sexólogos quienes construyeron a la lesbiana hombruna o fue ella, de algún modo deliberadamente, quien se construyó a sí misma?»<sup>71</sup>.

Para abordar esta cuestión en serio, puede haber llegado el momento de volver a algunos de los casos sexológicos presentados por Havelock Ellis y otros, como hago en mi próximo capítulo, y volver a introducir en estos casos algo de la complejidad que se había perdido, debido a la rigidez de las definiciones binarias generadas por los sexólogos. Ellis, por ejemplo, entrevistó a un

---

deshacer cientos de viejas y nuevas imágenes categóricas con respecto a todas las clases de personas que se necesitan para formar un mundo».

69. George Chauncey, «Christian Brotherhood or Sexual Perversion? Homosexual Identities and the Construction of Sexual Boundaries in the World War I Era», en *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed. Martin Duberman, Martha Vicinus y George Chauncey Jr. (Nueva York: Penguin, 1989), 312.

70. En *Gay New York*, George Chancey Jr. desarrolla esta posición y explica: «El hombre invertido y el normal, el homosexual y el heterosexual, no fueron invenciones de la élite, sino que eran categorías discursivas populares antes de que se convirtieran en prácticas discursivas de la élite» (*Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940* [Nueva York: Basic Books, 1994]), 27.

71. Lisa Duggan, «The Trials of Alice Mitchell: Sensationalism, Sexology and the Lesbian Subject in the Turn-of-the-Century America», *Signs* 18, n° 4 (verano): 791-814.

amplio abanico de mujeres y acabó creando simplemente un modelo de inversión que las dividía en invertidas masculinas y femeninas. ¿No sería posible leer estos casos y crear una taxonomía más convincente? En el capítulo siguiente diversifico esos mismos casos y los coloco sobre un telón de fondo que recoge las ricas y variadas comunidades de invertidas de la Inglaterra de comienzos del siglo xx, las cuales desarrollaron sus propias identidades, sus categorías sexuales, su propia percepción y sus estéticas de género. En este capítulo, sin embargo, limito mi análisis a los pocos ejemplos de deseo entre mujeres en el siglo xix de que tenemos constancia, e intento mostrar lo que está en juego en las lecturas contemporáneas de estos ejemplos y lo que podríamos ganar si pensamos en términos de *tommies*<sup>72</sup>, tribadas, maridos mujer, fricatrices e invertidas, en vez de sólo «lesbianas».

Aunque este libro no pretende ser de ningún modo una «historia» completa de la masculinidad femenina, este capítulo presenta algunas reflexiones sobre masculinidades femeninas localizadas históricamente, porque el sentido y el significado de muchas formas de masculinidad femenina contemporánea parecen estar unidos de forma compleja a representaciones del pasado. En realidad, no creo que podamos entender el sentido de las masculinidades angloamericanas contemporáneas (de los hombres y de las mujeres) sin considerar la historia de la producción de la moderna masculinidad desde comienzos del siglo xix hasta al menos la década de 1920. En otras palabras, las decisivas negociaciones sobre el género que tuvieron lugar alrededor de esta época, entre el xix y el xx (que fueron producidas por desarrollos anteriores), produjeron formas particulares de feminidad y de masculinidad, las cuales mostraron claramente que la feminidad no estaba unida a las mujeres y que la masculinidad no estaba tampoco vinculada a los hombres. La transición de los matrimonios para procrear a los matrimonios románticos, el desarrollo del movimiento de los derechos de las mujeres, los juicios a Oscar Wilde, las revueltas sociales causadas por la Primera Guerra Mundial y el desarrollo de modelos sexológicos de definición sexual desempeñaron un papel clave para desatar por fin los nudos que ligaban el género al sexo y a la sexualidad de forma misteriosa y orgánica. Lo que queda por demostrar es cómo las mujeres han contribuido de forma decisiva e irreversible a los términos constitutivos de la masculinidad contemporánea, y cómo los hombres han participado de forma clave en la fundación de la feminidad contemporánea.

Muchas historias contemporáneas de la masculinidad se limitan a trazar las líneas de continuidad y de oposición entre los conceptos de virilidad<sup>73</sup> y

---

72. *Tommies* es como se llamaba en el siglo xviii a los soldados británicos; y en el argot de la época se utilizaba para designar a las mujeres que tenían relaciones afectivas con otras mujeres en la Inglaterra de finales del xviii y en el siglo xix. (N. del T.)

73. Traducimos los términos *manliness*, *manhood* y *maleness* por virilidad, en el sentido de «lo propio de los hombres», «de hombres» (del macho, del varón), lo que es ejercido por hombres (a diferencia de la «masculinidad», que para la autora no es algo exclusivo de los hombres). (N. del T.)

creación de la nación, o entre masculinidad y clase, o incluso entre sociabilidad del hombre y sexualidad. Pero ninguno parece animarse a investigar en qué medida la mujer masculina ha podido contribuir al desarrollo de estos modelos de masculinidad. Por poner sólo un ejemplo, en *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, George L. Mosse define la masculinidad, en su primera frase, como «la forma en que los hombres afirman lo que creen que es su virilidad»<sup>74</sup>. Mosse sí menciona brevemente el efecto que la masculinidad de la «nueva mujer» tiene en los ideales de la virilidad, pero sólo para afirmar que «las mujeres que abandonaron los roles tradicionales... percibían a los hombres como enemigos, y oponerse a ellos aumentaba su imagen viril» (12). De esta forma, la masculinidad femenina se define de forma clara como algo separado de la categoría general de masculinidad. Es más, es definida como la antítesis de la masculinidad normal, de modo que la definición de la masculinidad sigue estando articulada en términos de la expresión de lo que hacen los hombres. Por supuesto, tiene mucho más sentido explicar, como hago yo, que la forma que tuvo la cultura dominante de contener la amenaza que suponía la mujer masculina para la masculinidad hegemónica fue absorber la masculinidad femenina dentro de las estructuras dominantes. Esta explicación entiende que la virilidad se construye, en parte, por medio de un rechazo radical de la masculinidad femenina y, en parte, por medio de una reconstrucción simultánea de la masculinidad de los hombres, que imita esa masculinidad femenina que dice haber rechazado<sup>75</sup>.

Otro estudio sobre la virilidad, *Manliness and Civilization*, de Gail Bederman, sí es consciente de la posibilidad de que tanto los hombres como las mujeres hayan participado en la construcción de la masculinidad moderna. Aunque estas consideraciones son valiosas, en la medida en que sientan las bases para futuros estudios sobre las masculinidades femeninas en el paso de los siglos XIX al XX, Bederman no aporta un examen sustancial del efecto que tuvo la masculinidad femenina en los ideales de la masculinidad de los hombres. En esta convincente historia social, Bederman define el género como «un proceso ideológico, histórico» a través del cual los individuos pueden reclamar ciertos tipos de poder «basándose en sus particulares tipos de cuerpos»<sup>76</sup>. De acuerdo

---

74. George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 3.

75. Para dar sólo un ejemplo de la masculinidad del hombre emulando la masculinidad femenina, una reciente investigación de Laura Dohan muestra que la moda, para mujeres y para hombres, en la década de 1920 estaba influida por la visibilidad y la presencia de mujeres masculinas en París y en Londres. La moda de las mujeres se hizo muy «chico», y en las revistas cómicas se mostraba a hombres comparando su masculinidad con la virilidad mucho mayor que exhibían las mujeres (*Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2001).

76. Gail Bederman, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 7.

con esto, «la virilidad —o ‘masculinidad’, como se le llama hoy en día— es un proceso dinámico continuo» (7), y a través de este proceso los hombres pueden reclamar el acceso a la autoridad pública. Bederman muestra que los modelos de virilidad a finales del siglo XIX eran algo central en la consolidación del poder de la clase media blanca y que el ideal de masculinidad de la clase media dependía de conceptos como el autocontrol y la independencia. Sin embargo, con la llegada del nuevo siglo, los ideales de virilidad de la clase media blanca fueron modificados radicalmente por los hombres de las clases trabajadoras, los hombres negros, los hombres inmigrantes, e incluso por las mujeres feministas. Estos desafíos provenientes de todas partes llevaron a la clase media a un intento de «rehacer la virilidad»: «Comenzaros a formular nuevas ideologías sobre la virilidad, ideologías no sobre «ser un hombre» sino sobre la ‘masculinidad’» (16).

Aunque Bederman menciona el impacto que los modelos emergentes de homosexualidad masculina tuvieron en la virilidad de la clase media, no se centra en los posibles efectos de un discurso emergente sobre la inversión en las mujeres. Si bien parece muy probable que los nuevos modelos de masculinidad se opusieron a una «feminidad excesiva» en hombres y en mujeres (16), los nuevos modelos también rechazaron la masculinidad en las mujeres e intentaron vincular fuertemente la virilidad y la masculinidad con el cuerpo del hombre. El hecho de que aun hoy nos cueste mucho separar la masculinidad de los hombres sugiere que este intento de rehacer la virilidad como algo propio de —y limitado a— los cuerpos de los hombres fue uno de los aspectos más exitosos de ese proceso. Como nuestro en el siguiente capítulo, el asalto que hicieron las mujeres invertidas al santuario de la masculinidad de los hombres fue prolongado y tenaz.

## PRESENTISMO PERVERSO

Los estudios lésbicos, como explicaré con más detalle más adelante, por lo general han comprendido el deseo entre personas del mismo sexo, en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX, bien con el modelo de la amistad romántica, o bien en la línea de la identificación con el hombre. Sin embargo, ahora nos parece bastante probable que existieran muchos otros modelos, además de la propuesta de una amistad asexual o una dinámica sexual de butch-femme. De hecho, antes de la emergencia de lo que ahora entendemos como identidades «lesbianas», el deseo entre personas del mismo sexo funcionaba a través de innumerables canales. Si resulta obvio e indudable que probablemente existían muchos modelos de deseo entre personas del mismo sexo, entonces ¿por qué no nos hemos dedicado nosotras mismas a imaginar esta variedad? Creo que muchas historiadoras lesbianas contemporáneas no han sido capaces de distanciarse de las concepciones contemporáneas de la identidad lesbiana lo suficiente como para interpretar los caprichos del deseo entre personas del

mismo sexo. Por esta razón tenemos muchísimos análisis que afirman encontrar lesbianas o protolesbianas en muy diferentes periodos históricos, sin hacer una consideración adecuada de las modalidades sexuales y de género en cuestión<sup>77</sup>.

A finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX una mujer viril que deseaba activamente a otras mujeres podía calificarse como «hermafrodita», una «tríbada» o una «marido mujer»<sup>78</sup>, más que como «lesbiana», y ninguna de estas etiquetas añade nada, ni influye directamente en lo que ahora se entiende por orientación sexual lesbiana. La palabra «lesbiana» es el término que usamos para definir placenteras y complejas intersecciones de cuerpos, prácticas y roles que procesos históricos han reducido a la especificación precisa de una identidad. Michel Foucault ha denominado a este proceso la «implantación perversa» y ha descrito de qué forma las «sexualidades periféricas» fueron canalizadas hacia «una nueva especificación de los individuos»<sup>79</sup>. Aunque la historia de la sexualidad de Foucault parece mucho más pertinente para una historia de la sexualidad de los hombres que para una historia de los cuerpos deseantes de las mujeres, podemos muy bien tomar prestada su metodología para describir más en detalle las diversas formas que la masculinidad femenina adoptó desde 1800 hasta el presente. Según esta visión foucaultiana de la historia de la sexualidad, «lesbiana» constituye un término para calificar un deseo entre personas del mismo sexo, que se produjo entre mediados y finales del siglo XX dentro de un contexto muy politizado de auge del feminismo y de desarrollo de lo que Foucault llama un «discurso reverso» homosexual. Si esto es así, entonces «lesbiana» no puede ser la categoría transhistórica que define todas las actividades sexuales entre mujeres.

Algunas historiadoras aún tratan de mantener la categoría de «lesbiana» como forma de clasificación de un amplio abanico de prácticas sexuales entre mujeres anteriores al siglo XIX. Emma Donoghue, en *Passions between Women*, escribe: «Lesbiana no tiene las connotaciones específicas de términos como tríbada, hermafrodita, amiga romántica, sáfica y tommy, y por eso puede englobarlas a todas»<sup>80</sup>. Por supuesto, es verdad que ésta es la forma en que se ha utilizado a menudo «lesbiana», casi como un término paraguas para hacer referencia a todas las actividades sexuales llevadas a cabo entre mujeres; sin

---

77. Ver, por ejemplo, Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present* (Nueva York: William Morrow, 1981).

78. *Female husband*, término inglés del siglo XVIII para referirse a la mujer masculina. Se hizo muy popular a partir de la novela de Henry Fielding *The Female Husband* (1746), donde se narra un caso real de un juicio contra una mujer que, disfrazada de hombre, sedujo a otra mujer y la convenció para casarse con ella. (N. del T.)

79. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI, 1978), p. 56.

80. Emma Donoghue, *Passions between Women: British Lesbian Culture, 1668-1801* (Nueva York: Harper Collins, 1993), 7.

embargo, este uso del término «lesbiana» borra la especificidad del tribadismo, del hermafroditismo y del travestismo, y suele incluir el lesbianismo en la historia de la corriente llamada «mujeres identificadas con mujeres»<sup>81</sup>. Podemos intentar aplicar el término *tommys*, por ejemplo, a algunas historias de la mujer masculina (es decir, no identificada con la mujer)<sup>82</sup>. Reconocemos la palabra *tommy* en el uso actual de la palabra *tomboy*<sup>83</sup> y, en general, por su función para dar masculinidad a algo, como en la expresión *tom cat*<sup>84</sup>. *Tom* connota aspecto de chico en las mujeres, y una forma llamativa de masculinidad no convencional. Donoghue señala: «A mediados del siglo XIX ‘tom’ significaba ‘una mujer masculina de ciudad’ o una prostituta; en la década de 1880 se refería a una mujer ‘a quien sólo le interesa socializar con las personas de su propio sexo’ (5). De hecho, la conexión entre la prostituta y la mujer masculina es bastante frecuente en el siglo XIX, y podemos interpretar esta sinonimia como un indicador de la tendencia que había a categorizar a las mujeres en función de su disponibilidad para el matrimonio. Tanto la prostituta como la mujer masculina —y posiblemente predadora— exhiben deseos extramaritales y tienen tendencias sexuales agresivas. Rastrear el uso del término popular *tommy*, en realidad, nos da acceso a una historia particular de la masculinidad femenina y de su relación con lo que aparece a finales del XIX como «lesbianismo» o mujer invertida. A finales del siglo XVIII *tom* designa una conducta sexual dudosa y una forma particular de inmoralidad asociada con las mujeres no unidas a los hombres en matrimonio (prostitutas). A finales del siglo XIX, la masculinidad de la mujer extramarital se ha convertido en sinónimo de lesbiana o invertida. Esbozar la historia del *tommy* como una narración donde se mezcla la masculinidad femenina y la prostitución de las mujeres nos permite ver que una historia de la sexualidad de las mujeres masculinas, en muchos momentos, diverge enormemente de lo que llaman historia lesbiana.

Este capítulo propone una metodología para el estudio del deseo entre personas del mismo sexo en el siglo XIX y a comienzos del XX. En realidad no estoy intentando exponer los detalles de la historia del deseo sexual entre mujeres anterior al siglo XX, sino más bien mostrar una metodología histórica por

---

81. Este movimiento fue iniciado en 1970 por un grupo de lesbianas radicales (Radicalesbians) que interrumpieron un congreso feminista en Nueva York para denunciar el silenciamiento que el feminismo hacía de las lesbianas en sus políticas y discursos. El panfleto que repartieron en ese congreso se titulaba «The Woman-identified Woman». Se puede leer el manifiesto completo en <http://scriptorium.lib.duke.edu/wlm/womid/>. (N. del T.)

82. Randolph Trumbach, «London’s Sapphist: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture», en *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, ed. Gilbert Herdt (Nueva York: Zone, 1994), 112. Trumbach afirma que en el siglo XVIII *tommy* era una palabra de argot para «sáfica» y que las dos palabras se usaban del mismo modo que «sodomita» y «bujarrón» (*molly*) eran usados para hombres (112).

83. Chicazo, marimacho. (N. del T.)

84. Gato macho, en lenguaje popular. (N. del T.)

medio de una lectura atenta de dos casos bien conocidos de masculinidades femeninas del siglo XIX y por medio del desglose de diversas masculinidades femeninas del siglo XIX con sus categorías específicas de vivencia corporal. Reconozco que existen muchas representaciones de mujeres masculinas en el siglo XIX, pero yo analizo en detalle sólo dos: bajo el título «La tríbada», expongo un caso judicial de 1811 sobre dos maestras que intentaron demandar a una mujer que las acusaba de tribadismo. Bajo el título «El marido mujer», analizo los diarios personales de una señora de Halifax, Anne Lister. En estos diarios Lister habla con gran detalle de su propia masculinidad. También estudio brevemente la figura de la andrógina. Estoy segura de que, si se descubrieran otros casos judiciales y otras cartas y diarios, aportarían mucha información sobre mujeres identificadas con el género opuesto, desde las mujeres que se hacían pasar por hombres hasta mujeres que se vestían de soldados y de marineros. Todo ello merecería un análisis específico<sup>85</sup>. Lo que me propongo hacer en este capítulo no es entrar en los detalles de los datos históricos, o proporcionar nuevos datos para futuros investigadores, sino limitarme al proyecto mucho más modesto de construir un marco dentro del cual podamos estudiar mujeres identificadas con el sexo contrario, anteriores al siglo XX, sin interpretarlas siempre como lesbianas que carecían de un discurso de liberación o identitario. El otro objetivo de este capítulo es, por tanto, insistir en la variación histórica y destacar los obstáculos que encuentra esa tesis inflexible según la cual toda forma de masculinidad femenina significaba prelesbianismo.

Pretendo defender un modelo de presentismo perverso para el análisis histórico, en otras palabras, un modelo que evite la trampa de proyectar concepciones actuales hacia atrás en el tiempo, pero, a su vez, un modelo que nos permita aplicar reflexiones del presente a enigmas del pasado. En *Vigilar y castigar*, Foucault reivindica una «historia del presente» y propone escribir una historia de la prisión como una historia del presente, y no como «una historia del pasado en los términos del presente»<sup>86</sup>. La historia del presente significa, para Foucault, un rechazo de los modelos convencionales de la historia. Estos modelos, que él denomina presentistas, se basan en un discurso de progreso, según el cual todos los cambios sociales contribuyen a un mayor bienestar y desembocan en un presente casi utópico, donde las cosas son siempre mejores que nunca. Por otra parte, la historiografía de Foucault es capaz, como señala Mitchell Dean, «de realizar un análisis de aquellos objetos que se consideran componentes necesarios de nuestra realidad»<sup>87</sup>. Al denominar a mi pro-

---

85. Existen libros dedicados específicamente a las historias de estas mujeres. Ver, por ejemplo, Dianne Dugaw, *Warrior Women and Popular Balladry, 1650-1850* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

86. Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, (Madrid: Siglo XXI, 1978), p. 37.

87. Mitchell Dean, *Critical and Effective Histories: Foucault's Methods and Historical Sociology* (Nueva York: Routledge, 1994).

pio modelo de historiografía presentismo perverso, usando la expresión de Sedgwick, estoy cuestionando la primera noción que creemos ya conocer, y después vuelvo a la pregunta de qué creemos que hemos encontrado cuando nos basamos en datos históricos del llamado deseo lesbiano. En *Epistemología del armario*, Eve Sedgwick propone como axioma 5, en su introducción axiomática, la idea de que «la búsqueda histórica de un gran cambio de paradigma puede oscurecer las condiciones actuales de la identidad sexual»<sup>88</sup>. Y amplifica este axioma proponiendo que la historia de la sexualidad de Foucault, tal y como ha sido utilizada por investigadores como David Halperin, coloca antiguos modelos de identidad sexual en oposición a los modelos que «conocemos hoy en día». Este movimiento produce el efecto de estabilizar lo que creemos que conocemos hoy en día y propone una historia de la homosexualidad como un «discurso de sustitución» (46), donde los modelos antiguos son totalmente reemplazados por nuevos modelos, sin superposiciones y sin contradicciones. De acuerdo con esto, un modelo de inversión de cambio de siglo es totalmente sustituido por un modelo moderno de intransitividad de género, y aquellos que siguen experimentando su homosexualidad como inversión son considerados algo marginal, incluso dentro de una comunidad homosexual. La alternativa de Sedgwick al discurso de la sustitución es una desnaturalización del presente, «para que esa presunta ‘homosexualidad tal y como la conocemos hoy en día’ sea menos destructiva» (46).

Basándome en el axioma de Sedgwick, propongo un presentismo perverso no sólo como desnaturalización del presente, sino también como una aplicación de lo que no conocemos actualmente a aquello que no podemos conocer sobre el pasado. No pretendo una aplicación general de este método de presentismo perverso, y lo utilizo aquí sólo porque creo que una intuición de hoy en día sobre la construcción de la masculinidad modifica la forma que tenemos de pensar sobre los datos del pasado referentes a las masculinidades femeninas. Entonces, ¿qué es exactamente lo que no sabemos sobre la masculinidad que podamos (y debamos) aplicar a lo que no podemos saber sobre el pasado? Si, tal y como sugiero en este libro, existen múltiples formas de masculinidad femenina en nuestra cultura actual (y sólo algunas de ellas están vinculadas indudablemente al lesbianismo), ¿no puede ocurrir que históricamente la masculinidad femenina aparezca también bajo una gran variedad de formas? Dicho de otro modo, lo que no conocemos con certeza hoy en día sobre la relación entre masculinidad y lesbianismo tampoco podemos conocerlo con certeza sobre las relaciones históricas entre el deseo de personas del mismo sexo y las masculinidades femeninas.

Algunas críticas rechazan totalmente el modelo de constructivismo sexual foucaultiano, que propone tomar la invención de la sexualidad a finales del siglo XIX como el punto de partida del comienzo de la identidad lesbiana, lo

---

88. Sedgwick, *Epistemología del armario*, p. 60. Esta frase es, en realidad, el título del axioma 5.



que limita la búsqueda del deseo «lesbiano» a los últimos cien años. Terry Castle, por citar una de ellas, considera que ese modelo es antintuitivo. Castle argumenta que la presencia de datos anteriores al siglo XX sobre vidas de personas con relaciones con el mismo sexo significa claramente que había relaciones de deseo entre mujeres, y relaciones completamente sexuales. Estos datos prueban, según ella, que las lesbianas existían mucho antes de que fueran inventadas como tales. De hecho, Castle afirma en *The Apparitional Lesbian* que la teoría queer ha convertido a «la lesbiana» en un significante mucho más inestable e incoherente de lo que realmente es: «Creo que vivimos en un mundo donde la palabra lesbiana aún tiene sentido y que es posible utilizar esa palabra frecuentemente, incluso poéticamente, y que es entendida»<sup>89</sup>. No creo que Castle encuentre a muchas personas que estén en contra de una propuesta tan razonable como ésta; en realidad, la palabra «lesbiana» *boy en día* tiene un enorme poder de definición y de resonancia. Sin embargo, no era así a comienzos del siglo XIX, y lo que se pone en cuestión son esas versiones tempranas del deseo lesbiano. Como veremos, muchas mujeres del siglo XIX que podemos creer que se reconocían como lesbianas no se habrían reconocido como lesbianas ni como sáficas, ni como ninguno de los términos populares que pudiera haber en su época para definir el deseo entre mujeres. La razón por la que «lesbiana» nos suena como un término y como una categoría sexual es porque hemos llegado a ver el deseo sexual entre mujeres biológicas como un conjunto coherente de términos, pero, tal y como algunas teóricas —como Judith Butler— han argumentado sólidamente, «sigue estando poco claro lo que este signo significa»<sup>90</sup>. El presentismo perverso debe distinguirse cuidadosamente de aquellos modelos de presentismo atacados por críticas como la de Castle, que en realidad sólo quieren encontrar lo que creen que ya saben.

La masculinidad femenina en el siglo XIX funciona con un sistema diferente de sexualidades y de géneros. Randolph Trumbach sugiere que deberíamos pensar en términos de dos géneros y de tres cuerpos en el siglo XVIII, y escribe: «Sin embargo, la mujer que deseaba a otra mujer y acompañaba esta conducta con características abiertamente masculinas a menudo era considerada en el siglo XVIII lo que ahora llamamos una hermafrodita física» («London's Sapphist», 117). La mujer hermafrodita se consideraba un monstruo de la naturaleza, con un clítoris grande que deseaba penetrar a otras mujeres seducidas por su ambigüedad. Al final del siglo XIX, esta explicación biológica de la agresión sexual de la mujer parece menos convincente, especialmente a la luz de la creciente visibilidad del travestismo entre las mujeres no hermafroditas. Aunque la investigación de Trumbach sobre las safistas de Londres es útil e

---

89. Terry Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (Nueva York: Columbia University Press, 1993), 14.

90. J. Butler, «Imitación e insubordinación de género», en *Revista de Occidente*, n° 235, diciembre 2000, p. 90.

importante para identificar la aparición de diferentes modelos de desviación de género en las mujeres, tiende a menospreciar la relación entre terceros géneros y actividad sexual. Por ejemplo, sugiere que algunas mujeres travestis de finales del siglo XVIII podrían haber utilizado dildos y algunas podrían haberse casado, pero «también es probable que muchas mujeres que se vestían y pasaban por hombres durante bastante tiempo no buscaran tener relaciones sexuales con mujeres; esto es probablemente cierto incluso en aquellas que se casaron con mujeres» (114). Es importante refutar esta idea con el argumento de que es mucho más fácil creer que las mujeres que vestían de mujer y se casaban con mujeres habrían tenido relaciones sexuales totalmente satisfactorias con sus esposas, y que no se gana nada o casi nada insistiendo en que estas relaciones probablemente no tenían un carácter sexual. Pasar por hombre y casarse con una mujer son formas muy extendidas de disimulo social, y debemos dar crédito a las mujeres que participaban de esas representaciones; podemos suponer que tendrían poderosas razones para vestirse de hombre y que los resultados serían muy satisfactorios.

Los debates entre historiadoras lesbianas sobre las raíces de las identidades lesbianas modernas también suelen centrarse en la ausencia o la presencia de actividad y deseo sexual entre aquellas mujeres que estaban implicadas en relaciones con personas de su mismo sexo, lo que a menudo se llamaba las amigas románticas, en los siglos XVIII y XIX. También estas historias tratan de valorar la importancia y el lugar histórico del llamado juego de roles lesbiano. Por ejemplo, Martha Vicinus afirma que «probablemente se ha invertido demasiada energía discutiendo sobre una preocupación muy americana: si la amistad romántica o las relaciones butch-femme son características del lesbianismo»<sup>91</sup>. Vicinus critica a las historiadoras del amor romántico, como Blanche Wiesen Cook y Lillian Faderman, por ignorar las variaciones de género entre mujeres y por asumir la naturaleza asexual de muchas relaciones entre mujeres, pero también reprocha a algunas historiadoras butch-femme su dependencia de las evidencias empíricas de actividad sexual, que quizá nunca aparecerán: «¿Cómo podemos saber con certeza lo que alguien nacido hace cien o doscientos años hacía en la cama? Y, tal y como ha señalado Cook, ¿es tan importante?» (472).

Podríamos responder a la desconfianza de Vicinus sobre la cuestión de la actividad sexual explicando que algunas mujeres dejaron datos sobre lo que hicieron sexualmente hace uno o dos siglos. Las prácticas sexuales de otras mujeres fueron registradas en libros de derecho, cuando ciertas mujeres fueron acusadas de conducta sexual impropia. Además, en respuesta a la provocadora pregunta de Vicinus de si realmente es importante saber lo que las mujeres hacían entre ellas en el plano sexual, yo creo que sí importa, aunque sólo sea porque el lesbianismo se ha asociado tradicionalmente a lo asexual, lo escon-

---

91. Martha Vicinus, «‘They Wonder to Which Sex I Belong’: The Historical Roots of the Modern Lesbian Identity», *Feminist Studies* 18, n° 3 (otoño 1992): 471.

dido, lo «fantasmal» y lo invisible. Hay muchas pruebas que contradicen esta tendencia a considerar el lesbianismo como algo que está siempre en proceso de desaparición. Por ejemplo, cuando tenemos en cuenta la historia de la mujer masculina en vez de la «lesbiana», vemos que aquélla está marcada por una especie de hipervisibilidad, en vez de tener una cualidad espectral. Los detalles sexuales son importantes para la historia que estoy intentando elaborar, porque el lesbianismo es, después de todo, una identidad «sexual». Una vez que hemos establecido que el tipo de deseos y actos sexuales que el término «lesbiana» dice representar son múltiples y variados, la categoría misma se ve sometida a una fuerte presión. Los instintos sexuales y los deseos de una mujer que se viste de hombre y es un «marido mujer» no son, en absoluto, iguales que los instintos sexuales y los deseos de la mujer que intenta seducir, y los actos sexuales y los deseos compartidos por las amigas románticas puede que sean muy diferentes de los actos sexuales y los deseos de las mujeres masculinas y sus amantes casadas. Si esto es así, ¿qué ganamos con organizar las categorías de identidad en torno a la noción de «deseo por personas del mismo sexo»? Tal y como muestro en capítulos posteriores, las identidades sexuales, allí donde aparecen como identidades, suelen ser demasiado específicas y a menudo se refieren a un rango muy limitado de placeres, y no a un amplio abanico de placeres que se puedan resumir en un término como «lesbiana». Alguien podría decir, en respuesta a mi tesis, que «lesbiana» describe un conjunto de relaciones sociales entre mujeres, algo más que un conjunto de prácticas sexuales. Aunque esto es cierto, muchas intelectuales feministas se han dedicado a distinguir entre relaciones sociales y sexuales entre mujeres, para señalar la especificidad de las dinámicas lesbianas y separarlas de cierta noción universalizadora de comunidad de mujeres. Además, dado que muchas mujeres que podemos situar bajo la categoría de «masculinidad femenina» se identifican sólo de forma parcial o problemática con la categoría «mujer», las relaciones entre mujeres y las relaciones entre personas del mismo sexo son términos muy limitados para describir las relaciones físicas entre las mujeres masculinas y sus amantes.

La discusión enormemente útil e influyente de Martha Vicinus sobre las variaciones de género en las mujeres en el siglo XIX aporta un desglose previo de las diferentes formas que puede adoptar esta variación. Sin embargo, Vicinus no logra separar la categoría de lesbiana de la de mujer masculina. Describe como «andróginas» a varias mujeres a las que constantemente tomaban por hombres, y tiende a mantener la categoría general de lesbiana en su descripción de relaciones entre mujeres conocidas en la historia<sup>92</sup>. Aunque mis argumentos

---

92. En «They Wonder to Which Sex I Belong» Vicinus comienza con una discusión sobre la confusión de género que produjo la pintora Rosa Bonheur. Vicinus cita un pasaje en el que Bonheur recuerda que la tomaron por un hombre cuando llevaba el blusón y los pantalones de pintor. Vicinus comenta: «La divertida descripción que hace Bonheur del impacto que su apariencia andrógina tuvo en el público general ilustra los grandes problemas a los que se tienen que enfrentar los historiadores al reconstruir la historia de las lesbianas» (467). Una mujer que

sobre las formas tempranas de masculinidad femenina son claramente deudoras de las investigaciones y los trabajos pioneros de Vicinus y de otras personas, deseo ampliar las implicaciones de la historia radical de Vicinus: la andrógina, de acuerdo con esto, representa una forma diferente de variante de género que la de la mujer masculina, y, aunque la andrógina pueda haber padecido cierto tipo de oprobio social, éste probablemente no se produjo como respuesta a la confusión de género. La andrógina representa cierta versión de la mezcla de géneros, pero esta rara vez llega a la ambigüedad total. Cuando una mujer es confundida continuamente con un hombre creo que podemos decir que lo que marca su presentación de género no es la androginia, sino la masculinidad. Dicho de otro modo, propongo que consideremos las diferentes categorías de variación sexual en las mujeres como algo separado y distinto de la categoría moderna de lesbiana y que intentemos tener en cuenta las prácticas sexuales específicas asociadas a cada categoría, y las relaciones sociales particulares que puede haber mantenido cada categoría en su momento.

Por último, probablemente hay muchos ejemplos de mujeres masculinas en la historia que no tenían interés en mantener relaciones sexuales con personas de su mismo sexo. Aunque no entra en el objetivo de este libro recogerlos, probablemente queda por contar toda una historia de las vidas de mujeres heterosexuales masculinas, una historia que además habrá quedado enterrada por esa tendencia a incluir a todas las masculinidades femeninas en la identidad lesbiana. Al separar la noción moderna del lesbianismo de la historia de la masculinidad femenina, estoy intentando hacer dos cosas diferentes: primero, me gustaría recoger una muy específica corriente de variación de género sin asumir que corresponda claramente a formulaciones contemporáneas de la coincidencia de variación de sexo y de género; segundo, quiero dejar que surjan historias múltiples de sujetos no normativos. De acuerdo con esto, hay muchos ejemplos de masculinidad en las mujeres que se entremezclan con heterosexualidades complejas y que vienen de fuentes muy diversas. Por ejemplo, algunas mujeres rurales pueden ser consideradas masculinas según los criterios urbanos y su masculinidad quizá sólo tenga que ver con el hecho de que hacen más trabajos manuales que otras mujeres, o que viven en comunidades con criterios de género muy diferentes. La mujer masculina rural de hoy en día, que vive una vida heterosexual y cuya masculinidad es tanto un producto de su trabajo como de su deseo, puede relacionarse, en cierto modo, con las vaqueras del pasado, mujeres recias que trabajaban con caballos y ganado y competían en rodeos. Los trabajos sobre la historia de las vaqueras americanas sugieren

---

es tomada por un hombre no es «andrógina»; creo que es crucial reconocer a Bonheur como masculina, no andrógina, sobre todo porque Bonheur está claramente asumiendo su masculinidad. Además, la fácil unión que se hace aquí de «andrógina» y «desbiana» supone colocar a ambos términos como significantes no problemáticos de fenómenos que presuntamente ya conocemos y reconocemos.

que algunas de las vaqueras que competían en rodeos en América a comienzos del siglo xx pueden haber sido lesbianas, pero muchas otras no, y estas últimas no veían ninguna contradicción en el hecho de ser heterosexuales y, según ciertos criterios, masculinas. Podían justificar su conducta poco convencional remitiéndose a la naturaleza y a la salud. En un libro sobre vaqueras, citan las palabras de una dura jinete:

Una vaquera preferiría tomar veneno a llevar tacones de aguja, una faja ajustada o un sujetador apretado. No es que las vaqueras no queramos atraer la mirada de los ojos de los hombres, pero ya conocemos a los vaqueros. Les gustan delgadas, finas, con gracia, pero quieren que eso sea natural. Las mujeres con espaldas curvas y vientres fofos, con pocos músculos en sus brazos por la falta de ejercicio y de uso, que temen parir porque no han mantenidos sus cuerpos naturales, se preguntan por qué sus vidas no son ricas, plenas, vitales, y nunca piensan que la causa de todo la tiene la violación de las leyes de la salud natural<sup>93</sup>.

Este testimonio de la naturalidad de la mujer fuerte equipara feminidad y artificialidad, y reivindica los cuerpos naturales y saludables en oposición a los cuerpos que, aunque muy femeninos, están atrofiados y deformados. Este texto incluso sugiere que una mujer fuerte puede cumplir mejor con sus deberes maritales, porque el parto es menos lesivo para un cuerpo natural.

Dado que la feminidad moderna ha dependido de todo tipo de medidas antinaturales y prácticas poco saludables, muchas mujeres a lo largo del tiempo han rechazado la feminidad convencional y han preferido tener el cuerpo sano. Por esta razón, la mujer atleta se convierte, casi inevitablemente, en el objeto de una intensa vigilancia y observación de género. Un cuerpo de mujer claramente atlético, al poner de manifiesto un decidido rechazo de la inactividad femenina, es inmediatamente asociado al lesbianismo. Aunque también es cierto que el hombre no atlético es víctima de la sospecha homófoba, hay que destacar que las demandas de una feminidad heterosexual adecuada exigen la renuncia a un cuerpo sano. Por esta razón, muchas mujeres, no sólo invertidas y lesbianas, a lo largo del tiempo han cultivado estéticas de cuerpo masculino con el fin de poder trabajar, actuar, competir o simplemente sobrevivir. La mujer heterosexual masculina no debe ser vista como una lesbiana reprimida; puede ser, simplemente, una mujer que rechaza las rigideces de la feminidad.

Las mujeres masculinas cuyas relaciones parecen las típicas del otro sexo —el marimacho, la andrógina, la mujer que se viste de hombre— merecen todas ellas su historia específica. Cuando adoptamos el método del presentismo perverso, es decir, cuando utilizamos enfoques de ahora para dar sentido a las

---

93. Alice Greenough, revista *Physical Culture* (1937), citado por Candace Savage, *Cowgirls* (Londres: Bloomsbury Publishing, 1996), 67.

complejidades de otras épocas, podemos ver que había múltiples modalidades de variación de género en ambas sociedades, la del XIX y la actual. Los modelos contemporáneos de variación de género suelen presuponer cierta continuidad entre lesbianismo o transexualidad e identificación con el otro género, pero, cuando no había identidades sexuales, la variación de género debe de haber significado algo diferente. Al estudiar la historia del *tommy*, podemos encontrarnos con que la variación de género se mide por medio del estado civil de la mujer; al estudiar la historia del hermafroditismo, podemos llegar a la conclusión de que la variación de género se mide con el cuerpo. A continuación analizaré dos casos muy diferentes de variación de género que producen muy diferentes modelos de perversión y de inconformismo sexual.

## LA TRÍBADA

La actividad sexual del tribadismo ha recibido mucha menos atención de la que se merece. «Tribada» es una palabra de origen griego que significa mujer que frota, y se refiere a la fricción placentera de frotar un clítoris sobre el muslo de otra persona, o sobre el hueso púbico, la cadera, la nalga o cualquier otra superficie carnosa. En los siglos XVIII y XIX alguien considerada tribada también era sospechosa de tener un clítoris muy grande y probablemente hermafrodita, y algunos antiguos sexólogos suponían que la tribada hermafrodita buscaba penetrar con su clítoris a otra mujer. Dado que se parecía al coito por sus movimientos o por su simulación del sexo con penetración, el tribadismo a menudo se relacionaba con la masculinidad femenina y con formas especialmente perniciosas (¿porque tenían éxito?) de perversión sexual.

Muchos historiadores de la sexualidad usan la categoría de hermafrodita como un síntoma de un tercer sexo, porque en los siglos XVII y XVIII la noción de tercer sexo apareció no sólo como explicación biológica de lo que se llamaba conducta con el mismo sexo, sino como consecuencia de la masturbación. Los anatomistas de los siglos XVII y XVIII parecían estar mucho más interesados en la categoría del hermafrodita mujer a hombre que en la del hermafrodita hombre a mujer, porque se suponía que la naturaleza tendía a la perfección, y la forma de la mujer siempre se consideraba como una versión imperfecta del varón. Hasta el siglo XVIII, como han mostrado los trabajos de Thomas Laqueur, el pensamiento sobre el cuerpo estaba dominado por el modelo de «un solo sexo», en el que la mujer era entendida como un hombre invertido; en otras palabras, los genitales masculinos y femeninos se consideraban análogos, pero en las mujeres los genitales estaban dentro (la vagina como un pene plegado en el interior) y en los hombres fuera<sup>94</sup>. A finales del siglo XVIII el modelo de un solo sexo dio paso al modelo de los dos sexos. Así, dentro del

---

94. Thomas Laqueur, *La construcción del sexo* (Madrid: Cátedra, 1994).

modelo de un solo sexo, una hermafrodita es una mujer que se convierte en hombre (a veces, un hombre que se convierte en mujer) cuando su útero se ha deslizado hacia abajo. En el modelo de dos sexos, es una mujer que tiene genitales masculinos escondidos dentro, o que tiene un clítoris monstruoso que le sirve de pene. Aunque resulta tentador ver en esta figura monstruosa del hermafrodita el centro de los deseos hacia el mismo sexo —y su encarnación—, creo que tenemos que cuestionar seriamente la noción de «mismo sexo» en este caso, porque su formulación asume que el/la hermafrodita se consideraba del mismo sexo que una mujer. En realidad, el/la hermafrodita se veía como algo aparte, como si fuera otro sexo. El uso de la categoría de hermafrodita, en general, indica un intento de localizar en el cuerpo el deseo monstruoso de una no-mujer.

Valerie Traub, en un ensayo maravilloso sobre la historia del clítoris y el tribadismo, señala que el «descubrimiento» del clítoris ocurrió en 1559 cuando dos anatomistas italianos, Renaldo Columbo y Gabrielle Falloppia, le dieron el nombre al órgano y le asignaron una función<sup>95</sup>. Traub explica que el clítoris se convirtió de inmediato en una fuente de gran preocupación porque representaba otro pene en el cuerpo de la mujer; si la vagina se consideraba un pene invertido, el clítoris tenía que ser un pene externo. Inmediatamente, el clítoris fue vinculado al sexo no reproductivo y surgió la preocupación de que hubiera mujeres con clítoris capaces de penetrar. Debido a esta preocupación, el clítoris, su función y su tamaño se relacionaron de inmediato al deseo entre personas del mismo sexo. Traub comenta, en una nota a pie de página, que tribadismo es una palabra griega y que en el mundo antiguo no había ninguna terminología para referirse a los actos eróticos del sexo entre mujeres:

Lesbos estaba asociada inicialmente con la felación y Safo, con la prostitución, más que con el deseo «lesbiano»; fue sólo tras el siglo II después de Cristo cuando «Lesbos» se asoció a la expresión del deseo de Safo por las mujeres. En realidad, no existía una terminología específica en la antigüedad para designar los actos eróticos entre mujeres. Más bien lo que los antiguos sí comentaban en ocasiones eran los actos de penetración (con un dildo o con el clítoris) que algunas mujeres podían realizar con mujeres o con hombres<sup>96</sup>.

La capacidad de una mujer para adoptar el rol de la penetración y su masculinidad es lo que produjo la aparición de la palabra griega «tribada», que, según Traub, finalmente quedó asociada en la antigüedad con la actividad sexual entre mujeres.

---

95. Valerie Traub, «The Psychomorphology of the Clitoris», *GLQ* 2, (1996): 81-113.

96. *Ibid.*, n.º. 9, 104.

Traub destaca que la tríbada no es una lesbiana, y añade esta nota de cautela: «Creo que subsumir el deseo erótico y las prácticas dentro de categorías modernas desbarata la investigación y lleva a la *construcción* de la división entre homosexualidad y heterosexualidad, y a la función reguladora de la identidad» («Psychomorphology of the Clitoris», 99). Sin embargo, la tríbada es una parte de la historia de la masculinización de ciertas prácticas sexuales de las mujeres y ejemplifica los problemas que hay para determinar sus significados. Yo añadiría que debemos, también, considerar el tribadismo como una importante práctica entre las mujeres masculinas modernas; para estas mujeres, el tribadismo puede conservar el sentido de un acto sexual masculino, sin la creencia de que está motivado por la posesión de un clítoris gigante. Además, es importante remarcar que la tríbada participa de los discursos del placer de la mujer, pero a la vez viola la categoría misma de mujer. En otras palabras, debe situarse en relación a la historia de las personas de sexo femenino que no pueden incluirse en la categoría de mujer. Por último, el tribadismo era y es una práctica sexual, no una identidad sexual. Si recorremos el uso del término desde el pasado hasta el presente, encontramos que el tribadismo es una de esas actividades sexuales que rara vez se discuten y que se practican a menudo, y el silencio que lo rodea en la actualidad es tan sorprendente como el discurso que generó en siglos anteriores. Freud no tiene nada que decir sobre el tema del tribadismo y apenas unos pocos libros contemporáneos sobre sexo lesbiano lo mencionan.

El tribadismo, con o sin dildo, con o sin penetración digital simultánea de una amante, en realidad constituye una práctica sexual propia de mujeres<sup>97</sup>. Por ello, es curioso que el tribadismo no suela asociarse de forma directa con el lesbianismo. En las películas lesbianas contemporáneas y dentro del imaginario de la pornografía hetero, el sexo lesbiano se suele resumir, principalmente en el sexo oral recíproco, como la principal modalidad de intercambio sexual. Dentro del tribadismo, hay diversas modalidades para asignar un rol de género al acto sexual, y muchas de ellas giran en torno a quién está arriba y quién está abajo; a menudo el tribadismo también viene acompañado de la penetración de una de las amantes con un dedo o un dildo, de modo que lo mutuo o lo recíproco no suele ser lo principal, aunque el objetivo es, sin duda, la satisfacción de ambas amantes por diferentes medios.

En la entrada «tribadismo» del *Oxford English Dictionary*, encontramos un uso del término en 1811, en las actas del juicio del famoso caso de *La señora Marianne Woods y la señora Jane Pirie contra la señora Cumming Gordon*. Este juicio fue popularizado por la obra de teatro de Lillian Hellman *The Children's Hour* y por la extensa recreación que hizo del juicio Lillian Faderman en su libro

---

97. Obviamente, una mujer puede frotarse tribádicamente en un cuerpo de hombre, pero no tenemos pruebas de que la amenaza sexual que representaba la tríbada se ampliara a la agresión sexual que representaba la dominación de una mujer por su compañero varón.



*Scotch Verdict*<sup>98</sup>. Los casos de Woods y Pirie fueron juzgados en Escocia, y son interesantes para nuestros objetivos no sólo por su descripción de diversas modalidades de masculinidad femenina y por su relación con el tribadismo, sino también por los desacuerdos que generaron, entonces y ahora, sobre en qué consiste la actividad sexual entre mujeres y qué convierte en «lesbiana» esa actividad. El caso Woods y Pirie se basaba en una acusación de una estudiante de la *Woods and Pirie School for Girls*, cuya respuesta fue una demanda por difamación presentada por Woods y Pirie contra la abuela de la chica, la señora Cumming Gordon. A lo largo del juicio, sus antiguas estudiantes presentaron numerosos cargos de sexo explícito contra las dos mujeres. El caso es importante como documento, porque proporciona mucha información detallada sobre lo que la gente sabía —o decía saber— (o decía no saber) sobre la sexualidad entre personas del mismo sexo<sup>99</sup>. El libro de Faderman *Scotch Verdict*, por otra parte, también es importante por la forma en que reproduce algunas de las nociones originales sobre la pureza de la expresión erótica de la mujer y porque constantemente aplica nociones contemporáneas del deseo lesbiano en un texto donde la identidad lesbiana como tal es inimaginable.

En el caso *Woods y Pirie contra Cumming Gordon*, una estudiante, Jane Cumming, acusa a Marianne Woods y a Jane Pirie de comportamiento obsceno, y Cumming y otras alumnas testifican sobre la abundante actividad sexual que han presenciado entre las dos mujeres. El caso fue a juicio cuando Woods y Pirie acusaron a la abuela de Jane Cumming de difamación por difundir rumores sobre comportamientos obscenos en la escuela. La *Woods and Pirie School for Girls* tuvo que cerrar a causa de estos rumores. Es poco habitual encontrar un caso judicial en el siglo XIX con testimonios tan explícitos, porque no existían prohibiciones legales contra el sexo entre mujeres. La indiferencia mostrada por la ley hacia las mujeres implica que existan muy pocos datos oficiales sobre erotismo entre mujeres. Todos los casos que existen suelen implicar a mujeres que se han hecho pasar por hombres. Las particularidades de este caso judicial son enormemente complicadas, porque la chica que hizo la acusación era angloindia y, tanto en las transcripciones del juicio como en la recreación que hizo de ellas Lillian Faderman, la chica es constantemente orientalizada, y es descrita como una persona sospechosa debido a sus conocimientos sobre el sexo. Tanto Faderman como los jueces atribuyen a Jane Cumming sus conocimientos sobre sexo a su infancia en la India. La imbricación entre diferencia sexual y perversión sexual que aparece en diferentes momentos del juicio es muy relevante precisamente porque lo que está en juego aquí son definiciones de lesbianismo que están en conflicto. Como comenta Lisa Moore en su análisis del caso: «La posibilidad de que cuerpos de mujeres inglesas o fantasías

---

98. Lillian Faderman, *Scotch Verdict* (Nueva York: Columbia University Press, 1993).

99. Para acceder al texto original del caso, ver *Miss Marianne Woods and Miss Jane Pirie against Dame Helen Cumming Gordon* (Nueva York: Arno Press, 1975).

eróticas de mujeres inglesas fueran capaces de mantener un contacto sexual fue distorsionada en el juicio con el recurso al mito racista del cuerpo desviado, sexualizado, de la mujer oriental»<sup>100</sup>.

Las dos mujeres son descritas principalmente como tribadas que simulan la relación sexual colocándose la una encima de la otra (por lo general, la señora Woods encima de la señora Pirie, pero a menudo cambiaban) y el tribunal presuntamente imagina que una de las mujeres penetra a la otra. Debido a su puesto de maestras, cada una de las dos mujeres podía compartir la cama con una o varias de las alumnas que estaban a su cuidado. Jane Cumming testificó que, por la noche, una de las maestras visitaba la cama de la otra, y que a las chicas les molestaban los movimientos de la cama, la fuerte respiración y otros sonidos sospechosos y extrañas conversaciones. Una noche, según Cumming, cuando la señora Woods «estaba encima de la señora Jane Pirie y empezó a moverse», escuchó un sonido de chupeteo que sonaba como cuando «pones el dedo dentro del cuello de una botella mojada» (Faderman, *Scotch Verdict*, 147). Otras noches dijo haber escuchado susurros y actividades sospechosas, y que la señora Pirie le decía a la señora Woods: «Estás en el lugar equivocado». La señora Woods contestó: «Ya lo sé». La señora Pirie dijo: «Entonces ¿por qué lo haces», y la señora Woods contestó: «Por diversión» (147).

En el curso del juicio, varios jueces cuestionaron la validez del testimonio de Jane Cumming sugiriendo que las prácticas sexuales que Cumming describía eran físicamente imposibles, porque —según los jueces— las mujeres no pueden darse entre sí placer orgásmico y menos aún de ese modo tribádico. Les creaba mucho malestar la posibilidad de que dos mujeres mantuvieran relaciones sexuales y les resultaran «divertidas» y satisfactorias. Los jueces entendieron que Woods y Pirie habían sido acusadas de tribadismo, pero, como no se mencionaba ningún dildo, suponían que la penetración sólo era posible si una o ambas mujeres tenían un clítoris anormalmente grande o si una de las mujeres era en realidad un hombre. Los jueces se tranquilizaban unos a otros afirmando que eso era algo inaudito en Inglaterra. Por tanto, sólo se podía dar una explicación a la afirmación de Cumming: Cumming se había inventado la historia y la había basado en un conocimiento ilícito que obtuvo cuando creció en la India. Lord Meadowbank supuso que Jane Cumming debía de haber recibido aquella información de sus «criadas hindúes»<sup>101</sup>. Durante todo el juicio, los jueces y los fiscales acusaron a Jane Cumming de importar un conocimiento sexual de la India y de mancillar la pureza de las mujeres inglesas con sus acusaciones. Insistieron en que las mujeres inglesas practicaban amistades románticas asexuales y que no sabían nada de dildos o de clítoris grandes.

---

100. Lisa Moore, «Something More Tender Still than Friendship: Romantic Friendship in Early Nineteenth-Century England», *Feminist Studies* 18, n° 3 (otoño 1992): 516-17.

101. «Lord Meadowbank's Notes on the Testimony of Miss Jane Cumming, March 27, 1811», en Faderman, *Scotch Verdict*, 153.

El descubrimiento de estos sentimientos racistas en el corazón del derecho inglés del siglo XIX no es nada nuevo. Lo que es más notable es que Lillian Faderman utiliza el mismo tipo de retórica orientalista para desacreditar las acusaciones de Cumming. Faderman se refiere a Jane Cumming como una persona perniciosa y sospechosa; se refiere a «esta malvada chica india» cuando expone los cargos contra las maestras, y parece que piensa que Cumming envilece una amistad inocente y amable. En relación a la descripción más bien convincente de Jane Cumming sobre los sonidos y los movimientos que escucha por la noche en la cama, Faderman dice lo siguiente:

Pero hay otra parte de la descripción de Jane Cumming que es absurda: si una mujer está encima de otra, moviéndose hacia delante y hacia atrás, o de arriba abajo sobre sus genitales, ¿qué es lo que haría ese ruido? No habría sitio para deslizar una mano en medio. De algún modo la chica india debe de haber visto a un hombre y a una mujer copulando, y debe de haber oído que también dos mujeres pueden copular, y en su completa ignorancia asume (quizá sin entender lo que es la penetración, quizá teniendo nociones fantásticas sobre erecciones de mujeres apasionadas) que eso fue lo que ocurrió (*Scotch Verdict*, 155).

Dejando aparte, por el momento, las propias presuposiciones de Faderman sobre la actividad tribádica —o sea, su certeza de que el movimiento impide la posibilidad de una penetración simultánea con el dedo—, podemos ver cómo Faderman repite las mismas manipulaciones sobre raza y sexualidad que hicieron los jueces originales del caso. En su urgencia por proteger a las amigas románticas de acusaciones lascivas, también ella atribuye el conocimiento sobre el sexo a «la chica india» (como llama a Cumming) y sugiere que las jóvenes indias están inevitablemente expuestas a la actividad sexual en la India.

Es crucial aquí destacar las múltiples ironías de este caso y de sus interpretaciones. El caso parece girar en torno a los desacuerdos existentes sobre lo que dos mujeres pueden hacer juntas sexualmente: el testimonio de Jane Cumming explica de forma convincente que se trata de dos mujeres que participan del tribadismo y de la penetración digital. Lillian Faderman está dividida entre refutar la negativa de los jueces a asumir la posibilidad del sexo lesbiano y refutar la naturaleza del sexo que Jane Cumming describe. Lo importante para Faderman es un modelo de sexo lesbiano que no se parece en absoluto al sexo patriarcal. Los jueces, por otra parte, tienen que decidir qué es peor: la corrupción de inocentes por parte de lesbianas o la corrupción de la pura mujer inglesa por parte de unas niñas. Faderman protege su creencia en un lesbianismo puro acusando a la «malvada» niña india de tener fantasías sexuales, y los jueces se sienten seguros de la inocencia de las mujeres inglesas atribuyendo toda actividad sexual perversa a las imaginaciones de una extranjera. Está claro que trasladar la actividad sexual de un momento histórico a otro es una empresa muy arriesgada que asume el texto de Faderman, y el peligro y

el riesgo que el caso implica sólo pueden evitarse recurriendo a un discurso racista o colonial.

La teoría de los clítoris hermafroditas y de las agresiones sexuales de las mujeres masculinas era claramente una idea que amenazaba a los jueces y abogados ingleses. Su suposición de que el sexo entre mujeres debe implicar la existencia de órganos penetradores cumple las expectativas patriarcales sobre el sexo entre mujeres, pero la negativa de los jueces a creer que las mujeres inglesas puedan participar en estas actividades protege su concepción de las mujeres inglesas de la posibilidad de una conducta sexual activa. Obviamente, la noción de amistad romántica era algo mucho más tranquilizador, una noción que ha sido usada una y otra vez para ocultar la existencia de mujeres agresivamente sexuales en el siglo XIX. Cien años más tarde Havelock Ellis también descartó la posibilidad del hermafroditismo inglés proyectando tal actividad en mujeres no europeas. Dado que Freud apenas menciona el tribadismo, podemos afirmar que la conexión entre tribadismo y erotismo entre mujeres se silencia cuando la sexología se aleja de las explicaciones fisiológicas de la conducta sexual y se centra en explicaciones psicosexuales. De hecho, con el surgimiento del psicoanálisis, el tribadismo desapareció silenciosamente.

## EL MARIDO MUJER

Abordo aquí un ejemplo particular de la masculinidad femenina del siglo XIX para demostrar la importancia de resistirse a aplicar la etiqueta de lesbiana a estas historias tan antiguas de deseo entre personas del mismo sexo, y para ver qué es lo que aparece en el análisis de una mujer masculina cuando examinamos su vida sin las cómodas y equívocas lentes de las identidades lesbianas contemporáneas. Esta representación de una actividad sexual en el siglo XIX entre mujeres aparece en los extraordinarios diarios de una refinada señora inglesa, Anne Lister. Los diarios nos dan otra pista sobre la diversidad de la actividad sexual entre mujeres y vinculan de forma clara ciertas formas de actividad sexual a la masculinidad femenina. En ciertos momentos, el diario narra episodios de sexo explícito que no son fácilmente asimilables a las nociones modernas de práctica sexual lesbiana, y que parecen tener poco que ver con ese tipo de sexualidades autónomas de las mujeres que algunas investigadoras proyectan en las amigas románticas.

Los diarios de Lister han sido utilizados por algunas investigadoras para elaborar una prehistoria del deseo lesbiano. En «They Wonder to Which Sex I Belong» Vicinus describe a Lister como «una lesbiana hombruna consciente de sí misma» (481); Lisa Moore se refiere a los escritos de Lister como algo provechoso, como algo que aporta «las condiciones de producción del carácter de la mujer homosexual»<sup>102</sup>; y en un excelente ensayo histórico sobre todos los

---

102. Moore, «Something More Tender Still than Friendship», 512.

escritos de Lister, Anna Clarke sugiere que, «aunque ella no utilizaba la palabra lesbiana... Anne Lister ilumina no sólo la historia lesbiana sino también cuestiones sobre representación y capacidad en un campo más amplio, como es la historia de la sexualidad»<sup>103</sup>. Lo que tienen en común estos diferentes análisis de los diarios de Lister es la categorización —no problematizada— de Lister y de su deseo como lesbianas. Volveré a este controvertido punto de definición histórica después de examinar más en detalle los propios diarios.

Recientemente la historiadora Helena Whitbread publicó los diarios de Anne Lister desde 1819 a 1826 bajo el título *I Know My Own Heart y No Priest but Love*<sup>104</sup>. En los diarios, esta mujer de Halifax narra pormenorizadamente sus diversas actividades sexuales y, cuando examinamos con detalle el contenido sexual de las relaciones de Anne Lister con sus diferentes amantes, podemos empezar a completar una historia del deseo sexual entre mujeres en el siglo XIX que está estructurado no tanto por la amistad romántica y el rechazo común del patriarcado, sino principalmente por roles desiguales en lo tocante al deseo, al sexo y al género, por relaciones de clase ritualizadas y por un rechazo casi total de la igualdad sexual.

Anne Lister (1791-1840) era la hija del capitán Jeremy Lister y Rebecca Battle, y entre aproximadamente 1815 y 1840 vivió con su tío y su tía, ambos solteros, en Shibden Hall, en Halifax, Inglaterra. Como todos sus hermanos habían muerto jóvenes, Anne se convirtió en la única heredera del patrimonio de Shibden, que finalmente heredó. Los diarios fueron escritos en un elaborado código, en un alfabeto inventado por Anne. Helena Whitbread estudió laboriosamente las 6.600 páginas de textos y decodificó el documento completo. El código, por supuesto, es una metáfora sugerente y extraordinaria que tiene como objetivo registrar y presentar historias sexuales. Y es sugerente por los diferentes camuflajes, donde diversas identidades sexuales se ocultan entre sí. Los diarios de Anne Lister aportan una rica información sobre la vida social inglesa a comienzos del siglo XIX y sobre las relaciones entre mujeres en esa época.

Los diarios contienen material «sáfico» reconocible, pero aun así la propia Anne no se identifica como tal y pone mucho esfuerzo en distinguir entre sus propios instintos «naturales» y los «artificios sáficos». Le comenta a una de las mujeres con las que está flirteando que su preferencia por las mujeres «era del todo natural. Si no hubiera sido algo genuino, la cosa hubiera sido muy diferente». Y continúa «Fíjate en el tema de la mirada sáfica. Yo dije que había algo artificial en ello. Era muy diferente de la mía, y yo no encontraría en eso ningún placer. Me gustaba tener a quienes amaba lo más cerca posible de mí, etc. Le

---

103. Anna Clarke, «Anne Lister's Construction of Lesbian Desire», *Journal of the History of Sexuality* 7, n° 11 (1996): 23.

104. Whitbread, *No Priest but Love y I Know My Own Heart: The Diaries of Anne Lister* (Nueva York: New York University Press, 1992).

pregunté si lo entendía. Me contestó que no. Le dije que yo sabía por sus ojos que sí lo entendía, y ella no lo negó, así que sé que entiende todo sobre el uso de un -----» (*No Priest but Love*, 49). Este pasaje es bastante elíptico en términos de descripción sexual y sólo podemos especular que Anne está distinguiendo entre su propio deseo y la «mirada sáfica». «Me gustaba tener a quienes amaba lo más cerca posible de mí» podría referirse al uso de un dildo pero sin duda se refiere a su preferencia por el tribadismo sobre otras formas de actividad sexual, oral o de otro tipo. Como veremos en otros pasajes, ella es más explícita sobre lo que hace y sobre cómo entiende el sexo entre mujeres.

Anne nunca se casó, pero siempre tuvo alguna mujer de compañera, de un tipo o de otro. Aunque el término «marido mujer» se utiliza a menudo para describir el travestismo explícito de las mujeres y la imitación de un hombre, aquí lo utilizo para describir a mujeres que se hacían pasar por hombres con el fin de casarse con mujeres que habían sido abandonadas o repudiadas por sus maridos varones. En la famosa obra de teatro de Henry Fielding *The Female Husband* (1746), se pone en escena la historia de Mary Hamilton, alias George, una mujer que se hacía pasar por un hombre y que — así disfrazada— se casó con otra mujer, y fue arrestada por este hecho en 1746. Por supuesto, Fielding utiliza esta trama para ridiculizar a la mujer masculina y para tratar de negar su poder. Pero, tal y como Terry Castle explica, Fielding no demoniza completamente al marido mujer; también presta atención al desorden social especial que ésta representa: «Fielding siente a la vez repulsión y atracción hacia esta heroína, e intenta distanciarse de la moralidad de ésta, pero a la vez, inconscientemente, se acerca a ella»<sup>105</sup>. Esta actitud de Fielding quizás expresa la posición social del marido mujer: fue una especie de héroe popular que vivió desafiando la ocultación y el disimulo, y fue una figura rebelde que usurpó el poder del hombre. Aunque Anne Lister no fue una mujer travesti *per se*, su masculinidad funcionó precisamente porque se instaló de un modo constante en las grietas que se producen inevitablemente al hacer una separación, basada en el género, de espacios para hombres y para mujeres, y sus seducciones sexuales se produjeron precisamente en los espacios que habían dejado hombres que no deseaban o no eran capaces de satisfacer a sus mujeres. Un señor del lugar dice de Anne Lister que «él pronto se sentirá tan a gusto en su casa» como Anne lo está con su mujer y sus hijas (*No Priest but Love*, 127). Anne es confundida constantemente con un hombre, o es tratada como tal durante su vida cotidiana, pero ella no percibe su ambigüedad de género ni como algo imitativo ni como una deficiencia. De hecho, en respuesta a una carta de una admiradora, ella escribe: «Resulta que no tengo pene. Yo nunca podría haber sido célibe». En el caso de Anne, la falta de pene —podríamos llamarlo el artilugio privilegiado de la masculinidad de los hombres— le permite tener «placer sin peligro», un

---

105. Terry Castle, «Matters Not Fit to Be Mentioned: Fielding's *The Female Husband*», *ELH* 49 (1991): 612.

acceso casi ilimitado a las mujeres que desea y disfrutar del sexo sin casarse. En otras palabras, no tiene que preocuparse por el peligro social que entraña dejar embarazadas a sus amantes. Es significativo el hecho de que cuando ella y su amante Marianne padecieron una enfermedad venérea, ésta procedía del marido de Marianne, Charles.

Desde 1812 hasta 1828 aproximadamente, Anne estuvo comprometida emocional y físicamente con Marianne Percy Lawton, una joven mujer a la que conoció en York y a quien continuó viendo incluso después de que Marianne se casara con Charles Lawton en 1815. Durante el matrimonio, ambas mujeres se enviaron cartas de amor y durmieron juntas siempre que les fue posible. En una escena significativa, las dos mujeres se reunieron tras una larga separación, durante la cual Anne había estado ligando en París con varias mujeres y Marianne había estado atrapada en un matrimonio sin amor y probablemente sin sexo. Anne hace el amor con Marianne y se da cuenta, tras penetrarla con el dedo, de que éste tiene sangre; esto le lleva a sospechar que Charles «nunca ha roto el himen» (*No Priest but Love*, 125). Marianne confirma que probablemente aún es virgen, porque «Charles... nunca ha sido capaz de hacerlo» (125). Esto supone un desafío para Anne que no puede rechazar y, a la semana siguiente, narra cómo introduce en ella su dedo corazón, «no empujando fuerte, simplemente empujando arriba y abajo». Cuando ya no sale más sangre, afirma: «Creo que lo he hecho mejor de lo que hubiera pensado, y ya no es virgen, ante lo cual las dos nos sentíamos muy satisfechas. El hecho de que yo haya hecho esto por ella nos ha encantado a las dos. Esto demuestra que Charles no tuvo mucho poder y que ella nunca ha pertenecido a nadie más que a mí» (126).

El desfloramiento de Marianne por Anne, o Fred, como Marianne la llama, confirma el poco significado sexual que tenía el matrimonio para Marianne, y para Anne supone su acceso a una virilidad separada de la sexualidad del pene. Esta escena extraordinaria es sólo uno de los muchos momentos del diario en los que Anne y Marianne muestran la superioridad que tiene su relación sexual, por encima de cualquier relación con un hombre. Lejos de imitar la heterosexualidad, en realidad, esta escena describe la ausencia de un modelo funcional de heterosexualidad a imitar, o de masculinidad propia de hombres. Es también uno de los pocos momentos en que Anne y Marianne celebran la potente masculinidad de Anne. A menudo ésta describe las miradas que le lanza la gente en la calle, porque creen que podría ser un hombre (y eso a pesar de que ella siempre viste ropa de mujer), y en una ocasión Marianne se siente avergonzada por la masculinidad de su amante: cuando van de vacaciones a Scarborough, un balneario junto al mar, son rechazadas socialmente a causa de la masculinidad de Anne, y Anne escribe que Marianne desearía que Anne tuviera «una figura femenina». Sin embargo, en otro momento, Marianne confiesa que si Anne fuera más femenina, no la desearía sexualmente.

La propia Anne no siente ningún deseo de cambiar su masculinidad. Lo que sí desearía —en esta parte del diario— es poder acceder a un estatus social y económico suficiente como para poder ignorar el desprecio social. De hecho,

cuando hereda el patrimonio de su tío su posición social la protege del tipo de críticas que solía sufrir cuando era una mujer masculina sin esos ingresos. El estatus social obviamente da movilidad y una moderada libertad respecto al estigma de la masculinidad femenina. La incomodidad de Anne en esta escena explica por qué tantas mujeres masculinas de clases trabajadoras han tenido que esconderse y hacerse pasar por hombres. Anne, en cierto sentido, puede vivir al margen de las contradicciones de la masculinidad femenina porque es de clase alta. Como comenta Anne Clarke: «La apariencia andrógina de Anne —ella es obviamente una mujer con faldas, aunque ande como un hombre— amenazaba a sus contemporáneos porque no se vestía totalmente con la ropa del otro sexo, pero aun así se tomaba las libertades de los hombres» (46). Estas «libertades de los hombres», sigue explicando Clarke, no consistía solamente en la libertad de andar de cierta manera; se trataba de libertades económicas asociadas con el poder aristocrático de los terratenientes. Sin embargo, si nos basamos en las descripciones que hace la propia Lister de sus humillaciones públicas, está claro que ella se encuentra con los límites de su poder de clase en cuanto va más allá de la apariencia «andrógina». El desprecio que sufre no se debe a que haya en su apariencia una mezcla entre feminidad y masculinidad; es la consecuencia directa del reconocimiento público de su masculinidad.

Aunque durante este periodo Lister estaba comprometida con Marianne Lawton, también se relacionó con una mujer que conoció en París, llamada Barlow, y en medio de estas dos relaciones Anne habla de otra relación con una mujer mayor, Isabelle Norcliffe. La relación de Anne con Isabelle y su relación posterior con otra mujer masculina llamada Pickford indican la existencia de un código de género *entre* mujeres. Anne muestra un interés sexual poco duradero por otras mujeres masculinas, y tampoco se vincula a estas mujeres como si fueran espíritus afines. En un diálogo con la Srta. Pickford, Anne niega su deseo hacia las mujeres: «Mis maneras pueden confundirla —le dice a Pickford—, pero yo en realidad no voy más allá del límite mismo de la amistad» (*I Know My Own Heart*, 273). Isabelle, también una mujer masculina, persigue a Anne tenazmente durante cerca de una década. Anne la rechaza repetidas veces y finalmente resume su desinterés por Isabelle diciendo que «dos Jacks<sup>106</sup> no irían bien juntos» (127).

En realidad, Anne flirtea invariablemente con mujeres femeninas que están o han estado casadas, y se implica en largas y prolongadas seducciones. Cuando está en París, de 1824 a 1826, se embarca en una larga relación con la Sra. Barlow, una viuda de la que Anne se encapricha. Esta relación es una de las típicas hazañas de Anne. La seducción empieza cuando Anne pone a la Sra. Barlow en su regazo y trata de tocarla entre las enaguas. Cuando están en público, Anne la acaricia e intenta excitarla. Anne dice en su diario: «La besé en un pequeño y

---

106. Jack es un nombre propio de varón muy corriente en inglés, como José o Manuel. (N. del T.)



oscuro pasillo cuando salimos del comedor. Ella ahora me deja que la bese en silencio y se sienta con sus pies cerca de los míos... Si tuviera un pene duro y corto seguramente podría romper el hielo en alguna de estas ocasiones, antes de que me vaya» (*No Priest but Love*, 42). Anne relata en varias ocasiones su fantasía de tener un pene, pero, por lo general, parece percibir el pene como algo útil para el sexo en lugares públicos, más que como algo necesario para completar su actividad sexual. Finalmente, consigue llevar a la cama a la Sra. Barlow, para satisfacción de ambas. Su actividad sexual parece consistir en que Anne toca los *queer*<sup>107</sup> de la Sra. Barlow (ella llama así, *queer*, a los genitales femeninos) y se frota tribádicamente sobre ella.

Anne le da bastante información a la Sra. Barlow sobre cómo funciona ella sexualmente. Un día, la Sra. Barlow le comenta que parece estar sexualmente preparada para cualquier cosa, a lo que Anne responde: «No, yo hago lo que quiero, pero nunca permito que ellas lo hagan» (*No Priest but Love*, 85). Según lo que escribe después, esta conversación muestra la visión de Anne sobre los roles sexuales. Ella hace lo que quiere a las mujeres, pero no permite que éstas le hagan a ella lo mismo. Y añada que eso parece agradar a la Sra. Barlow. Otro dato de que, para Anne, existen roles sexuales claros se aprecia un día, cuando Anne y la Sra. Barlow están saliendo de la cama:

Al salir de la cama, ella tocó de repente mis *queer*, y yo salté hacia atrás. «Ah —dijo ella—, eso es porque eres una *pucelle* (virgen). Tengo que arreglar eso. Puedo aliviarte. Debo hacértelo, como me lo haces tú a mí.» Eso no me gustó y le dije que me sorprendía. Ella me preguntó si estaba enfadada. No, sólo sorprendida. Sin embargo, sentí que no me sería fácil hacerle comprender mis sentimientos sobre ese asunto, así que abandoné el tema por completo. Marianne no me hubiera hablado de ese modo. Eso es hacerme demasiado mujer. Marianne me irá mejor. No puedo hacer mucho por la Sra. Barlow, excepto con mi dedo. Me siento más segura de que las cosas irán bien con Marianne, que se contenta con tenerme cerca de ella. (*No Priest but Love*, 85).

Éste es un pasaje muy destacable, por lo directo que es y por los términos en que Anne describe los roles sexuales. Está claro que, para Anne, el hecho de que ella y la Sra. Barlow sean ambas mujeres no significa que la actividad sexual entre ellas deba ser totalmente recíproca. Anne toca los *queer* de la Sra. Barlow, pero no espera que la Sra. Barlow la toque a ella. Anne manipula con su dedo a la Sra. Barlow, pero preferiría tribadismo de cuerpo entero, *queer* con *queer*,

---

107. Es imposible traducir esta expresión, dado que *queer* normalmente se usa sólo como adjetivo en inglés (raro, extraño) o como verbo (desbaratar, malograr, torcer, poner en peligro). Sólo se usa como sustantivo para insultar: maricón o bollera. El sentido aquí sería algo así como «esa cosita rara», para referirse a los genitales femeninos, pero incluso en inglés resulta extraño. (N. del T.)

como ella dice en otra parte. Este énfasis en los roles y en el tribadismo y, en otros pasajes, en la penetración quizá sugiere que Anne entiende que su propia sexualidad es diferente de la «mirada sáfica». Clarke comenta sobre este intercambio que «es interesante que la Sra. Barlow espera poder tocar a Anne, quizá porque ha experimentado o desea hacer el amor de forma más recíproca» (44). En los diarios hay pocas evidencias de que exista este deseo o esta experiencia por parte de la Sra. Barlow, y lo que implica esta escena, al menos para Anne, es que la Sra. Barlow es inocente y poco experimentada en estos intercambios extremadamente marcados por roles de género.

En los diarios, hay muchos más pasajes en los que Anne narra sus deseos con roles de género, sus fantasías de tener un pene, su deseo de ser el «marido» de Marianne y su «sensibilidad hacia todo lo que le recuerda sus enaguas» (*No Priest but Love*, 173). Expone en detalle la gran satisfacción orgásmica (ella llama a los orgasmos «besos») que ella y Marianne se dan mutuamente cada noche que pasan juntas y, en general, reivindica y afirma su propia masculinidad como algo que atrae poderosamente a las mujeres y como un potente indicador de sus propios deseos: «Dormí muy poco la pasada noche —nos dice—. Hablamos casi todo el tiempo, hasta cerca de las cuatro de la mañana. Estuve con Marianne cuatro veces, la última justo antes de levantarnos. Ella tuvo ocho besos, yo conté diez» (163).

Investigadoras como Terry Castle han utilizado los diarios de Anne para criticar a las constructivistas, quienes, tal y como ella lo ve, perpetúan el «mito de no-había-lesbianas-antes-de-1900»<sup>108</sup>. Castle mezcla aquí una discusión sobre la invención de la homosexualidad por parte de los sexólogos a finales del siglo XIX y la discusión que plantean algunas historiadoras lesbianas sobre la idea convencional de la amistad romántica asexual entre mujeres en los siglos XVIII y XIX. Aunque muy pocos críticos apoyarían la absurda idea de que las mujeres no tenían relaciones sexuales con otras mujeres antes de 1900, Castle utiliza a Lister simplemente como una prueba de actividad sexual lesbiana. Cuando Castle menciona la pronunciada masculinidad de Lister, es sólo para afirmar que «en una sociedad que constantemente persigue u oculta las imágenes de las mujeres que desean a las mujeres, la mujer con tendencias homosexuales se sentirá atraída inevitablemente por lo siguiente mejor que encuentre: las imágenes de hombres que desean a mujeres» (104). Al percibir la identificación masculina como un mero sustituto del auténtico deseo de la mujer por otras mujeres, Castle elimina la posibilidad de que la masculinidad pueda existir independientemente de los hombres y a través de los cuerpos de mujeres biológicas. También ignora las constantes referencias de Anne a la potencia de su propia masculinidad, que compara con la impotencia de la masculinidad de los hombres, lo que se aprecia en los matrimonios de las clases medias y aristocráticas. Anna Clarke sostiene que Anne articula sus propios deseos en la

---

108. Castle, *The Apparitional Lesbian*, 9.

maquinaria del deseo masculino, debido a la ausencia de un modelo funcional de lesbianismo. «Por tanto, para Lister, imaginar que tiene un falo era un medio de representar su deseo por una mujer (y por el privilegio de los hombres) en una cultura que apenas le facilitaba otro modo de representar un deseo lesbiano *sexual*(44).» Aunque Clarke presta una atención mucho más cuidadosa a las especificidades de la localización histórica, ella, como Castle, asume que el deseo lesbiano existe como tal, independientemente de sujetos deseantes que se identifican como tales, que están simplemente esperando entrar en el discurso y encontrar una representación adecuada. En la medida en que tal modelo de representación está ausente, el deseo lesbiano debe disfrazarse de otra cosa. Sin embargo, en la cultura lesbiana contemporánea sigue habiendo muchas mujeres cuyo deseo se vehicula a través de la masculinidad, de la fantasía fálica y de prácticas sexuales que, de forma fantasiosa, transforman sus cuerpos de mujer en cuerpos de hombres penetradores<sup>109</sup>. Las prácticas tribádicas de Lister, las restricciones que impone al acceso sexual de sus amantes a su cuerpo y su autoidentificación con la masculinidad deben interpretarse como lo que son: signos de una masculinidad femenina activa y funcional pero preidentitaria, articulada con una cultura del matrimonio altamente ritualizada y que lucha contra los prejuicios culturales que existen sobre las expresiones de la masculinidad femenina.

Obviamente queda aún mucho más trabajo por hacer sobre las increíbles revelaciones del diario de Anne Lister. De igual modo, los casos judiciales de mujeres juzgadas por hacerse pasar por hombres o por actividad sexual indecorosa deberían analizarse como historias que confirman la existencia de sexualidades diferentes. Aunque los sexólogos de finales del xix intentarían, más tarde, clasificar toda actividad lesbiana como inversión, está claro que a comienzos del siglo xix florecieron actividades sexuales entre mujeres en espacios donde la mujer masculina alcanzó el privilegio sexual de los hombres y creó no «un mundo de mujeres de amor y de ritual»<sup>110</sup> sino un territorio sexual excitante, dominado por el marido mujer y por la tribada.

---

109. Ver el capítulo 4 sobre la *stone butch* para un ejemplo de este tipo de sexualidad.

110. Esta es la descripción que hace Carol Smith-Rosenberg de la amistad romántica entre mujeres en el siglo xix. Ver Carol Smith-Rosenberg, «The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth Century America», *Signs* 1, n° 1 (otoño 1975): 1-29.

## UNA ESCRITORA DE INADAPTADOS *John Radclyffe Hall y el discurso de la inversión*

Y quizás al ser yo misma una «inadaptada» (pues, como ya sabes, querida, he nacido invertida) puede ser que yo sea una escritora de «inadaptados» de un modo u otro; creo que los comprendo, sí, sé que comprendo sus alegrías y penas, y todos los inadaptados de este mundo están solos, conscientes de que son diferentes de la gente normal.

JOHN RADCLYFFE HALL, carta a Evguenia Souline, 24 de octubre de 1934,  
*Your John: The Love Letters of Radclyffe Hall* (1997).

### LA INVERTIDA

A principios del siglo XIX, como ha explicado Michel Foucault, el discurso sobre la sexualidad se convirtió en un discurso médico, y los actos sexuales fueron transformados, por medio de complejas prácticas discursivas, en nociones estables de identidad<sup>111</sup>. Como vimos en el caso de Anne Lister, su comprensión de sí misma como masculina parece apuntar a la formación de una identidad y nos permite pensar en la emergencia de una noción de identidad sexual como un largo proceso, más que como resultado de un intenso periodo de investigación médica y de reformas sociales. Ya entre 1910 y 1920, las comunidades de invertidas y sus «esposas» se han desarrollado hasta hacerse visibles y elaborar subculturas, y con la publicación en 1928 de la novela de inversión de Radclyffe Hall *El pozo de la soledad* el tópico de la inversión se convirtió en algo muy difundido. La compleja comprensión que tiene Hall de su propia subjetividad sexual ha llegado hasta los lectores modernos por medio de sus novelas, sus cartas y las historias de su vida escritas por su compañera Una Troubridge y por muchas otras brillantes literatas. La reciente publicación de las cartas de Hall aporta nuevas luces sobre los mecanismos psíquicos de la inversión y las relaciones románticas entre las invertidas y sus amantes. También es importante tener en cuenta, como lo hago en este capítulo, las muy diferentes formas y prácticas que se asociaban a la masculinidad femenina durante la era de la inversión. Al contextualizar la vida de Radclyffe Hall —o John, como ella insistía en que se la llamara—, centraré mi atención en los múltiples y contradictorios modelos de masculinidad femenina elaborados no sólo por John sino también por sus muchas amigas invertidas y por sus contemporáneas.

---

111. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI, 1978).

Cuando la idea de las identidades sexuales llegó a dominar el pensamiento de la gente sobre el sexo y el género, no fue la idea de un deseo lesbiano autónomo entre mujeres o la noción de hermafroditismo explícito lo que aportó las bases para estas nociones de identidad; fue la inversión de género. «Inversión» fue el término médico utilizado en finales del siglo XIX y a comienzos del XX para explicar el fenómeno de la homosexualidad tal y como pudo haberlo experimentado Anne Lister. La inversión femenina y la masculinidad que la acompañaba fueron estudiadas ampliamente, primero por Richard Von Krafft-Ebing y después, en mucho mayor detalle, por Havelock Ellis.

En *Las psicopatías sexuales* (1886), Krafft-Ebing identificó cuatro tipos de lesbianas: mujeres que respondían a la atención de mujeres invertidas masculinas, pero que no eran masculinas ellas mismas; mujeres que se vestían de hombre; invertidas completamente desarrolladas que parecían masculinas y adoptaban un rol masculino; y homosexuales degenerativas que eran prácticamente hombres. Parece que a Krafft-Ebing no se le ocurrió considerar que pudieran existir desplazamientos entre estos estados. Pensaba que cada uno estaba fijado a un lugar y guardaba relación con un sentido estable de masculinidad femenina<sup>112</sup>. En «Sexual Inversión in Woman» (1895), Havelock Ellis se basa en la taxonomía de Krafft-Ebing sobre las invertidas masculinas y femeninas, y aunque mantiene la estructura taxonómica jerarquizada, Ellis destaca la diferencia existente entre invertidas masculinas y femeninas. La invertida femenina es una desviada social —más que sexual— que ha sido rechazada por los hombres, lo cual la ha colocado en los brazos de la invertida masculina. Son las «mujeres raras», o, como él lo describe, «son un grupo de mujeres a quienes el hombre medio no haría ningún caso»<sup>113</sup>. La invertida masculina es la invertida congénita, que ha nacido con una masculinidad femenina esencial.

En un intento de simplificar la prolija taxonomía de *Las psicopatías sexuales* en tipos masculinos y femeninos, Ellis traicionó la motivación implícita del estudio sexológico. Es cierto que al menos parte de la motivación de estudiar las llamadas anomalías sexuales era sostener la naturalidad de esos deseos y así lograr una cierta tolerancia sexual. Sin embargo, estaba operando un imperativo cultural más amplio, que era el deseo de reducir la sexualidad a sistemas binarios de diferencia de género. Por supuesto, lo que Ellis y otros sexólogos comenzaron fue acabado por Freud y la maquinaria del psicoanálisis, con el establecimiento de un sistema de desarrollo psíquico que se basaba completamente en un género binario y en una identidad sexual binaria. Algunos críticos han intentado reinterpretar la complejidad sexual por medio del psicoanálisis desarrollando los historiales de casos de Freud sobre perversiones minoritarias, como el fetichismo. Sin embargo, el sistema psicoanalítico, en última

---

112. Richard von Krafft-Ebing, *Las psicopatías sexuales* (Barcelona: Sagitario, 1970).

113. Havelock Ellis, «La inversión sexual en las mujeres», en *Psicología de los sexos* (Barcelona: Iberia, 1965).

instancia, no logra tener una comprensión realmente rica de la masculinidad femenina, sobre todo porque la conducta sexual y de género de las mujeres está siempre entendida como algo derivado de la identidad masculina<sup>114</sup>. Teniendo en cuenta mi premisa para este libro, es decir, que la masculinidad femenina es un género específico con su propia historia cultural y no un simple derivado de la masculinidad de los hombres, los enfoques psicoanalíticos, que asumen que la masculinidad femenina imita a la masculinidad de los hombres, no son especialmente útiles. Además, tal y como nuestro aquí, los críticos que utilizan los métodos psicoanalíticos para descifrar textos sobre masculinidad femenina empiezan y terminan con la feminidad esencial del cuerpo de la mujer.

Para mis objetivos, más productivo que el psicoanálisis es volver a los textos sexológicos. Creo que los estudios sexológicos de Ellis, en particular, no sólo son responsables de estereotipar las conductas lesbianas según un modelo heterosexual, sino que además fracasan a la hora de dar cuenta de toda la complejidad que tiene el amplio abanico de conductas sexuales perversas de las mujeres. Estos estudios pasan por alto una diversidad que puede haber supuesto enormes diferencias entre las mujeres de las subculturas sexuales en cuestión y descuidan sutiles diferencias que existen entre varios tipos de masculinidad femenina; en general, los estudios sexológicos no fueron capaces de identificar los muy diferentes niveles de sexualidad y de género que existían en las relaciones íntimas entre mujeres. Usando aquí mi modelo de presentismo perverso, deberíamos darnos cuenta de que, cuando se observa desde fuera, incluso una comunidad lesbiana contemporánea no puede describirse adecuadamente si el observador no conoce la jerga propia de esa cultura, sus jerarquías, códigos de género o prácticas sexuales. El que llega de fuera y simplemente se pone ahí delante no tiene acceso a las estructuras de interacción social, sexual e informal que organizan toda subcultura sexual. Aunque se han realizado trabajos que intentan restaurar la riqueza histórica de varias comunidades lesbianas en el siglo xx, el daño ya ha sido hecho y tiende a ser irreversible; ello se traduce en el importante efecto de negar e ignorar diferencias entre y dentro de comunidades de mujeres que se sienten atraídas por mujeres. Lo que planteo aquí es que la noción de inversión debe ampliarse enormemente para llegar a reconocer los múltiples modelos de masculinidad que estaban en circulación a comienzos del siglo xx.

«La inversión sexual en las mujeres» es el principal estudio de Ellis sobre la homosexualidad femenina. Este estudio, sin duda, tiene un enfoque muy abierto y evita demonizar a las invertidas, aunque retenga elementos como la disfunción. «La inversión sexual» aporta una extraña mezcla de razones socia-

---

114. Merece la pena recordar que la teoría de Freud sobre la homosexualidad femenina nunca basó su legitimidad en explicaciones sexológicas anteriores. Su explicación de que la mujer homosexual funciona según un complejo materno no ha logrado tener influencia en la comprensión general del lesbianismo, y su noción de «envidia de pene» es, en realidad, otra forma de decir «inversión femenina».

les y biológicas sobre la homosexualidad. Por una parte, Ellis mantiene que el lesbianismo es muy frecuente en los entornos homosociales de mujeres, como los conventos y las escuelas; por otra parte, considera que cierta carga de masculinidad es responsable de la inversión. Su comprensión de la homosexualidad femenina se basa, al menos en parte, en la creencia de que es la aspiración social lo que alimenta el deseo de las invertidas de ser masculinas. En otras palabras, Ellis presupone que, en un mundo dominado por hombres, todo el mundo, al menos simbólicamente, quiere ser un hombre. De acuerdo con esto, Ellis señala a muchas lesbianas de la historia (como Catalina la Grande) que han sido monarcas y líderes.

Esther Newton critica la misoginia, o al menos el «antifeminismo» del texto de Ellis por su «reticencia a ver deseo sexual activo en las mujeres»<sup>115</sup>. Pero también podríamos señalar la misoginia que existe en la asunción implícita de que la masculinidad siempre y en todas partes supone superioridad, incluso cuando se la encuentra en las mujeres. Ellis escribe: «Existen referencias de mujeres distinguidas en todas las épocas y en todos los campos de actividad que a menudo han mostrado algunos rasgos masculinos» (196). Sin embargo, vemos que existen claros límites a esta noción de superioridad masculina, y esos límites son las relaciones de clase. En las invertidas de clases altas o reales, según Ellis, su masculinidad corresponde a altos niveles de intelecto y distinción. Sin embargo, en las mujeres de clases medias y bajas, el instinto masculino puede conducir fácilmente al crimen<sup>116</sup>.

Aunque estos ejemplos sugieren que Ellis parece estar considerando la masculinidad femenina como una construcción social, también busca signos corporales de disposiciones congénitas hacia la inversión. Sin embargo, al final se ve forzado a admitir que la «impresión de aspecto de hombre o de chico» que dan algunas invertidas parece no tener ninguna «característica anatómica asociada» (251). Según esto, una barba en una mujer no es ningún indicador de inversión, pero, al mismo tiempo, Ellis afirma que cierto tipo de exceso de vello (hipertrichosis) y una distribución masculina del vello pueden asociarse con la inversión. De igual modo, considera que las invertidas no son necesariamente más grandes que las mujeres «normales», pero «los músculos suelen ser firmes por todas partes» (255). Por último, Ellis busca anormalidades genitales en las mujeres invertidas: «En lo que se refiere a los órganos sexuales, hasta

---

115. Esther Newton, «The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman», *Signs* 9, n° 4, (1984): 567.

116. Como ejemplo de esta criminalidad Ellis considera dos casos. El primero fue el caso de Alice Mitchell en Memphis y el segundo fue el caso de las «Hermanas vástagos» o «das quintoons» (personas con 1/32 de sangre negra; N. del T.), como él las llama, dos actrices que vivían un amor romántico. En cada uno de esos casos, una de las mujeres mató a la otra por celos. Para un excelente análisis de los casos de las «asesinas sáficas» ver Lisa Duggan, «The Trials of Alice Mitchell», y su libro *Sapphic Slashers: Sex, Violence and American Modernity*, (Durham: Duke UP, 2000).

donde llegan mis observaciones parece posible hablar de forma más concluyente de mujeres invertidas que de hombres invertidos. En los tres casos de los que tengo información precisa... existe cierto retraso en el desarrollo, e infantilismo» (256). En otras palabras, contradiciendo la opinión predominante en los siglos XVIII y XIX sobre las trébedas con grandes clítoris, las invertidas suelen tener pequeños clítoris y características secundarias subdesarrolladas. Ello vincula la homosexualidad femenina con la inmadurez y con un estado de mujer prematura, y coincide, por tanto, con la visión de Freud de la homosexualidad femenina como una detención en el desarrollo de la mujer. Tal y como señala Newton, el debate de Ellis sobre la mujer invertida deja completamente fuera de la discusión los signos anatómicos de la inversión: «Como muchos ejemplos que no encajan en el paradigma preferido —señala Newton—, queda descartado» (568).

Como las diferencias anatómicas entre las mujeres invertidas y las «normales» no son relevantes cuando se intenta hacer visible la inversión, para identificar a la invertida Ellis se basa en historias de identificaciones masculinas o en fracasos de la feminidad. Los historiales de los casos que aporta Ellis son de hecho muy parecidos a la historia de la infancia de Radclyffe Hall en *El pozo de la soledad* y sugieren que existe una historia compartida entre mujeres masculinas identificadas con chicos en la infancia, disforia adolescente y una adaptación adulta con algunas relaciones exitosas. Pero, aunque muchas de las historias comparten algunos rasgos, también difieren de forma significativa, y estas diferencias no son tenidas en cuenta en el modelo de la inversión femenina y masculina.

En «Historia XXXIV», la Sra. S., de 38 años, es una mujer de negocios americana de ciudad que parece ser sexualmente activa con mujeres, «a las que ama como un hombre ama a una mujer» (Ellis, «Sexual inversion», 223). La Sra. S. es descrita como «más bien retraída, con una apariencia digna, amable», y ella ve su sexualidad como «un regalo de amor» que ella, con generosidad, «intenta no dar del todo... a una sola persona» (223). La Sr. S. «no se interesa por los hombres». El siguiente caso presenta a la Sra. B., una artista a la que le gustaría casarse, aunque ya ha tenido una experiencia matrimonial que fracasó. La Sra. B. parece ser algo más femenina y «se siente atraída por mujeres de diferente tipo, aunque se da cuenta de que hay algunas mujeres que sólo atraen a los hombres» (223). Esta frase tan críptica sólo puede significar que a la Sra. B. le atraen mujeres que no atraen a los hombres, es decir, mujeres masculinas. Sin embargo, una relación que menciona incluye a una mujer femenina y pasiva. La Sra. B. es descrita como una mujer que «por lo general no atrae a los hombres» (224). En otro caso, la Sra. H. se siente identificada con los hombres desde la niñez, «y en sus juegos siempre asume el papel del hombre» (224). Tiene claras tendencias sadomasoquistas, en las que ella a menudo asume el papel de «pasiva», y siente un evidente «amor de dominación» (225). La atraen mujeres voluptuosas que la dominan y tiene un interés social en los hombres, pero siente «repugnancia» hacia el matrimonio. En concreto, expresa un deseo por



«mujeres femeninas» y le gusta adoptar un «papel protector» con ellas. La Sra. M. también era un chico, y descubrió su deseo hacia las mujeres cuando tenía ocho o nueve años. La Sra. M. tiene deseos muy concretos y describe su interés en una combinación de belleza y tristeza en una amante: «Su sentido de la belleza se desarrolló pronto, pero siempre hubo un sentimiento de melancolía asociado a ésta» (227). Ellis cree que la Sra. M. intenta ocultar su masculinidad, pero la descubre ante él cuando éste utiliza un test un poco particular para la identificación de género: «Con los brazos extendidos hacia delante, las palmas de las manos hacia arriba y los bordes de las manos tocándose, no es capaz de juntar la parte interior de los antebrazos, como pueden hacer la mayoría de las mujeres; esto muestra que el ángulo femenino del brazo se ha perdido» (229).

En estos cuatro casos encontramos una llamativa variedad de expresiones de sexualidad y de masculinidades femeninas. Algunas mujeres, como la Sra. S., son invertidas con aspecto de caballero, y su masculinidad es una combinación de gestos y de identificaciones con los hombres. Cuando la Sra. S. dice que ama a las mujeres como «un hombre ama a las mujeres», no deberíamos entender que está diciendo que copia a los hombres, sino que sus deseos no son femeninos o no emanan de un sentido de cuerpo femenino. Otras mujeres, como la Sra. B., son menos distinguibles en su masculinidad que la caballerosa Sra. S. y la masoquista y hombruna Sra. H. Y mujeres como la Sra. H. articulan deseos que emergen por medio de impulsos contradictorios: es decir, proteger a su amada pero también ser dominada por ella. La Sra. M. es la invertida melancólica cuya masculinidad no es de hombre sino más bien de chico joven, pero su cuerpo la descubre. La Sra. M., además, hace un alegato en favor de la tolerancia sexual y dice que las invertidas «tienen perfecto derecho a vivir en libertad y ser felices... Debemos tener en cuenta que es el alma lo que necesita satisfacción, no sólo los sentidos» (Ellis, «Sexual Inversion», 229).

Hay un caso que parece una copia de la historia de Stephen Gordon en *El pozo de la soledad*. La Sra. V. pasa sus primeros años de vida como «un misterio para ella misma», pero consciente de que era diferente. Finalmente, cuando se hace adulta, descubre un libro sobre la inversión sexual que le muestra que no es «una anomalía que deba verse con repulsión» (229). La Sra. V. enseña en una escuela de mujeres; parece joven para su edad, anda como un hombre y tiene la voz grave. Le han dicho muchas veces que hace las cosas «como un hombre» (229), y silba y fuma. Cuando era niña, la Sra. V. insistía en que la gente la llamara John, se subía a los árboles e intentaba imitar a su padre en todo. Entre sus incursiones como adulta en la sexualidad sabemos que la Sra. V. durmió con una prostituta, intentó seducir a una amiga y se enamoró de dos mujeres. Ella describe su placer sexual en términos de tribadismo, tocando los genitales de su compañera. La Sra. V. concluye con lo siguiente: «Siento no ser un hombre, porque entonces podría haber tenido un hogar e hijos» (235).

En un último caso muy extenso, el de la Sra. D., Ellis la deja expresarse con sus propias palabras en vez de reproducir su historia. Ellis afirma que ella es más como un chico que como un hombre, y que tiene un «desarrollo

femenino», pero ella dice: «Nunca pude pensar en mí misma como una chica, y siempre tenía problemas por esta razón» (235). La Sra. D. narra una complicada versión de disforia de género, y confiesa que «cuando tenía 5 o 6 años comencé a decirme a mí misma que, dijeran lo que dijeran los demás, aunque yo no fuera un chico, tampoco era una chica, de ningún modo» (235). Más adelante se refiere a «mi actitud de no-chica» (239). La Sra. D. también entiende la intensificación de la masculinidad cuando aparece en un cuerpo de mujer: «Creo que yo era más claramente 'chico' que los chicos normales» (235). La Sra. D. describe una infancia llena de actividades de chico, hasta que sus padres la envían a un internado. Aquí siente algo por una profesora, pero la relación no llega a convertirse en algo romántico. Ya de adulta, según cuenta la Sra. D., vive en un mundo de fantasía: «Estaba siempre soñando... Siempre era el príncipe, o el pirata rescatando a la bella joven en apuros, o matando a los malos» (239). Esta identificación heroica masculina se ve reforzada por el sentido de injusticia política que tiene la Sra. D. sobre un mundo que fabrica a las mujeres como «locas»: «Sentía cada vez más claramente que los hombres deben ser envidiados y las mujeres compadecidas» (239). Se preocupa por los problemas de las mujeres, pero también empieza a pensar en el sexo; entre los dieciocho y los veinticuatro años la Sra. D. vive lo que ella considera una pubertad tardía, y su despertar sexual le hace pensar que ella debe de representar un «tercer sexo» y que para vivir su vida sin problemas simplemente debe evitar los encuentros sexuales. Decide que debe interesarse menos por la razón por la que siente de esa manera sobre el sexo y el género, y debe preocuparse más por encontrar un «modo de vida» (241). Piensa que con dinero y oportunidades «me vestiré con ropa de hombre y me iré a vivir a otro país» (241).

Finalmente la Sra. D. sale con mujeres y, cuando tiene relaciones sexuales, hace hincapié en que «yo nunca quería que ellas me besaran ni la mitad de lo que yo quería besarlas a ellas», y en ocasiones comenta que siente «ligeras erecciones» cuando está excitada (Ellis, «Sexual Inversion», 243). La Sra. D. afirma que «siempre me imaginaba a mí misma como un hombre amando a una mujer» en estos encuentros, pero, al mismo tiempo, no expresa el deseo de ser un hombre (243). Afirma que se siente incómoda cuando tiene que adoptar el papel de mujer normal, «como un actor que nunca deja su papel» (243). Insiste en que no quiere ser una «mujer normal» y (al igual que Anne Lister) presume de su poder para atraer a las mujeres. Cuando está con mujeres —afirma la Sra. D.— éstas se muestran tímidas y con ganas de flirtear, pero no se identifica con ellas de ninguna manera, y añade: «Siempre siento que no soy una de ellas» (244). La historia de la Sra. D. es una notable combinación de autoconocimiento, autosuficiencia y auto-invencción. Su sentimiento de sí misma como un «tercer sexo» e incluso como «homosexual» llega a su vida tarde, por libros y otras referencias médicas, pero, incluso sin estos términos, la Sra. D. consigue encontrar un modo de vivir la vida que quiere. Obviamente ella siente que la riqueza y el estatus social la hubieran ayudado enormemente a satisfacer su masculinidad y a encontrar amantes, pero tiene el valor de arre-

glárselas con lo que tiene y, por lo que parece, no tuvo escasez de amantes. Nunca afirma haber deseado ser un hombre, aunque parece pensar que quizá tiene un espíritu de hombre en un cuerpo de mujer. Lo más interesante es que no le preocupa saber por qué desea a las mujeres y se siente masculina; sólo quiere encontrar la manera de hacer realidad sus deseos. Obviamente, la pregunta de qué es lo que causa la homosexualidad era una pregunta que se planteaban los doctores, no las invertidas. La invertida más bien pregunta: ¿Cómo puedo ser homosexual y satisfacer mis deseos sin que me fuercen a parecer una mujer, a casarme y a tener hijos?

La inversión como teoría de la homosexualidad incluyó la variación de género y la preferencia sexual en un solo paquete más económico, e intentó explicar toda desviación sexual sobre la creencia firme y casi intuitiva en un sistema binario de estratificación social, donde la estabilidad de los términos «hombre» y «mujer» depende de la estabilidad del binarismo homosexualidad-heterosexualidad. Cuando unos cincuenta años después las lesbianas feministas rechazaron la inversión como una explicación para la sexualidad entre personas del mismo sexo, también rechazaron la masculinidad femenina como la categoría primordial de identificación lesbiana, poniendo en su lugar la mujer identificada con la mujer, que es muy a menudo un género andrógino. Para reconstruir la historia de la masculinidad femenina debemos aceptar que puede que invertida no sea sinónimo de «lesbiana», sino que el concepto de inversión produjo y describió una categoría de mujer biológica que se sentía incómoda con su anatomía. En este capítulo he vuelto a estudiar la literatura sobre la inversión para mostrar que la categoría médica de la invertida aglutinó muy diferentes tipos de mujeres masculinas, con diferencias que podemos leer retroactivamente con nuestra comprensión de la variedad sexual y de la desviación de género, si examinamos diferentes tipos de masculinidad femenina desde la década de 1920. La descripción más elaborada de masculinidad femenina de comienzos del siglo xx es, por supuesto, de John Radclyffe Hall.

## OFICIALES Y CABALLEROS

En una extraña y casi fantástica historia titulada *Miss Ogilvy Finds Herself*, escrita en 1926 y publicada en 1934, John Radclyffe Hall cuenta la historia de una «mujer invertida sexualmente» que sirvió en el ejército durante la Primera Guerra Mundial y que fue expulsada cuando la guerra terminó. Tanto esta historia como la de *El pozo de la soledad* exploran la supuesta existencia melancólica de mujeres que se sentían hombres. Alrededor de la propia Hall había docenas de mujeres masculinas, muchas viviendo con nombres de hombre, algunas vestidas con ropa de hombre y haciéndose pasar por hombres, algunas alternando disfraces de hombre y de mujer, algunas sirviendo en el ejército, algunas en la *Women's Auxiliary Police Force*, algunas viviendo con otras mujeres masculinas, algunas formando hogares con sus «esposas» más femeninas, algunas incluso

viviendo en extraños tríos. Muchas de estas mujeres eran aristócratas, o de clase media, o habían heredado fortunas; muchas eran artistas. En el pasado, sus historias habían sido interpretadas dentro y fuera de la historia de la inversión sexual, y sus especificidades se han perdido en lo que podríamos llamar la parsimonia de la ciencia. Dicho de otro modo, los expertos médicos intentaban forzar las múltiples expresiones de la desviación sexual y del género para hacerlas encajar en un estrecho marco de categorías, e intentaban explicar una gran colección de fisiologías por medio de un sistema binario de diferencia sexual, que estaban totalmente comprometidos a preservar y defender. Un análisis más cuidadoso de las vidas de unas pocas invertidas devuelve a los datos históricos algo de la complejidad de las identificaciones sexuales de comienzos del siglo xx. Aunque no es nada riguroso estudiar sólo las vidas de las invertidas ricas y aristocráticas, es aún más difícil establecer los patrones de identificación de las mujeres de clases bajas. Dado que conocemos muchas historias de mujeres que se hacían pasar por hombres y que se infiltraban en el ejército y en otros espacios dominados por hombres, podemos suponer que las mujeres de las clases trabajadoras tomaron otros caminos hacia la masculinidad<sup>117</sup>.

*Miss Ogilvy Finds Herself* trata sobre el suicidio de una mujer que exclama «¡Dios mío!, si yo fuera un hombre», y que se siente «profundamente defraudada» por no haber podido vivir la experiencia de ser hombre<sup>118</sup>. Hall reconoce en su introducción que la Sra. Ogilvy es diferente, pero está relacionada con Stephen Gordon, de *El pozo de la soledad*. Como Stephen, la Sra. Ogilvy tiene un «cuerpo alto, desgarbado» y como Stephen, ha sido una «niña rarita» (5-6). Stephen y la Sra. Ogilvy se dedican en su infancia a levantar pesas y al deporte, sólo para descubrir después que sus cuerpos musculosos no son algo positivo, sino algo de lo que deben avergonzarse; la Sra. Ogilvy se da cuenta de que desarrollar los músculos «parece no llevar a ninguna parte, si eres una mujer» (7). Pero entonces comienza la guerra, y en sus novelas Hall hace que tanto Stephen como la Sra. Ogilvy participen de forma heroica en el ejército; a la Sra. Ogilvy la guerra le permite olvidar «la mala pasada que la naturaleza parece haberle jugado» (12). Cuando la guerra termina, la Sra. Ogilvy trata de echar raíces de nuevo, pero percibe que su masculinidad —algo que podía disfrutar cuando conducía una ambulancia militar inglesa— se vuelve de nuevo algo absurdo. La Sra. Ogilvy es incapaz de adaptarse a la vida civil y, finalmente, en unas vacaciones, se refugia en una fantasía de virilidad primordial y acaba muriendo en una cueva.

---

117. Para más información sobre las mujeres de clases trabajadoras con géneros diferentes durante este periodo ver el San Francisco Lesbian and Gay History Project, «‘She Even Chewed Tobacco’: A Pictorial History of Passing Women in America», en *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed. Martin Duberman, Martha Vinicius y George Chauncey Jr. (Nueva York: Penguin, 1989), 183-94. Ver también Jonathan Katz, *Gay American History: Lesbians and Gay Men in the USA: A Documentary Anthology* (Nueva York: Cromwell, 1973).

118. Radclyffe Hall, *Miss Ogilvy Finds Herself* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1934), 11.

*Miss Ogilvy Finds Herself* fue una preparación de *El pozo de la soledad* y también una especie de tributo a una muy buena amiga de Hall, Toupie Lowther. Hall y su novia, Una Troubridge, conocieron a Toupie en 1920, y Hall estaba bastante impresionada por la carrera militar de Toupie y su valiente comportamiento. Toupie Lowther era una mujer aristocrática abiertamente masculina, que se había hecho famosa durante la guerra, cuando conducía una ambulancia de mujeres. El biógrafo de Hall, Michael Baker, narra una historia «probablemente apócrifa» sobre Toupie Lowther, según la cual fue arrestada «en la frontera franco-italiana por ir vestida como un hombre». Cuando volvía a su casa, Lowther fue arrestada de nuevo «por hacerse pasar por una mujer» (125). En una carta donde cuenta la historia de la formación de la *Hackett-Lowther Ambulante Unit*, Lowther escribió: «Mi objetivo era formar una sección de ambulancias exactamente con las mismas normas y sujeta a las mismas condiciones que las secciones aliadas de los hombres». Tal y como cuenta Lowther, la oposición a esta unidad vino bajo la forma de «una opinión sentimental por parte de los franceses, a saber: la idea de que las mujeres no deberían correr el riesgo de ser bombardeadas o recibir el fuego de los misiles, o sufrir las privaciones a que se veían sometidos los conductores de ambulancia que estaban en primera línea de fuego»<sup>119</sup>. Lowther consiguió superar la oposición inicial a su plan y se le confiaron veinte coches y entre veinticinco y treinta mujeres conductoras. La ayudaban a encontrar conductoras la Sra. Desmond Hackett y la Sra. Frances Denisthorpe. En cuanto la unidad llegó a Francia, se le negó el acceso a la línea del frente. En ese momento, Lowther fue a ver al comandante Domenc, el oficial francés al mando. Tiempo después hará una narración bastante humorística sobre este incidente y sobre la trascendental reunión que mantuvo con cincuenta oficiales franceses varones: «Estaban todos sentados en varias mesas, mirándome, y estoy segura de que me veían como un extraordinario y audaz monstruo que, empujado por algún loco impulso, había osado enfrentarse a ‘le grand chef’ en su propia guarida»<sup>120</sup>. Domenc le pregunta: «¿Debo enviarte a una posible muerte?». Lowther le da una rápida respuesta: «Soy de la opinión de que unas pocas mujeres menos en el mundo no es algo importante». La propuesta de Lowther finalmente fue escuchada y «11 días más tarde nos encaminamos hacia Compiègne incorporadas al segundo cuerpo del tercer ejército (el del general Humbert)».

Tras la guerra, Lowther, a diferencia de la Sra. Ogilvy, no desapareció en el olvido ni sufrió una muerte ignominiosa; en realidad, recibió la Croix de Guerre por su servicio y disfrutó de una considerable notoriedad como héroe de guerra<sup>121</sup>. Un artículo de un periódico de 1919 la describe como «una de las

---

119. Toupie Lowther en sus cartas con Miss Conway en 1920 sobre «The Hackett-Lowther Unit 1918-1919», Women in War Special Collection, Londres, Imperial War Museum.

120. Correspondencia de Toupie Lowther, Imperial War Museum.

121. Michael Baker, *Our Three Selves: The Life of Radclyffe Hall* (Nueva York: William Morrow, 1985), 125-126. Baker aporta algunos detalles interesantes sobre Lowther, pero también se

primeras mujeres en Inglaterra que han conducido una moto» y la valora como «una deportista que es capaz de dominar todo aquello que requiere habilidad y cerebro»<sup>122</sup>. Lowther fue también una tenista de primera fila y campeona de esgrima. Según los diarios de Una Troubridge, John y Toupie iban a comprar coches juntas y pasaban mucho tiempo juntas arreglando sus vehículos. Una y John acabaron llamando a Toupie «Hermano» y se referían a ella usando pronombres en masculino. Obviamente la Primera Guerra Mundial ofreció a algunas mujeres masculinas la oportunidad de vivir un tipo de vida activa, que en tiempo de paz sólo habrían podido fantasear. Aunque la unidad de ambulancias de Lowther se veía constantemente obstaculizada por las nociones convencionales sobre las actividades femeninas, lograron entrar en combate, y muchas de estas mujeres fueron aplaudidas por primera vez en su vida por comportarse más como hombres que como mujeres. Las crónicas de los periódicos que celebraban las heroicidades de Lowther la alababan precisamente por realizar aquellas actividades que un tiempo antes, en ese mismo siglo, se consideraban opuestas a lo que era ser una mujer de verdad. Además, la celebración pública de Lowther sugiere que la mujer masculina, al menos brevemente en la posguerra, no se redujo siempre a ser una inadaptada o una figura abyecta y solitaria.

Toupie y la Sra. Ogilvy, las mujeres de las encuestas de Havelock Ellis e incluso Stephen Gordon parecen estar mucho más cerca de lo que hoy en día llamamos identidad transexual que del lesbianismo. De hecho, la historia de la homosexualidad y de la transexualidad era una historia compartida a comienzos del siglo xx, y sólo se separó en la década de 1940, cuando los tratamientos quirúrgicos y hormonales estuvieron disponibles (a partir de sus demandas) para algunos sujetos que se identificaban con el sexo opuesto. En su historia de la transexualidad, Bernice Hausman analiza en detalle los casos de inversión de Havelock Ellis y concluye que podemos separar estas historias en las que se mezclan de forma intrincada homosexualidad y transexualidad fijándonos en la diferencia entre «expresar un deseo de ser del otro sexo» y «pedir que le hagan del otro sexo»<sup>123</sup>. En su historia de la sexología en el siglo xx, George Chauncey comenta precisamente la transición que condujo a la construcción de la transexualidad, es decir, el movimiento desde un modelo de inversión sexual a un modelo de homosexualidad, de rol de género a elección de objeto.

---

empeña en describirla como «profundamente insegura», «pegajosa hasta aburrir y crónicamente absorbida en sí misma» (126). Aunque mi análisis sobre Hall y su círculo es deudor de la investigación de Baker, encuentro sospechosas algunas de sus observaciones sobre las mujeres masculinas que estaban con Hall y Troubridge.

122. «Englishwomen with the French Army», *London Times*, 5 de agosto de 1919. Este artículo se hallaba incluido en un archivo sobre el cuerpo de ambulancias de Toupie Lowther que se encuentra en el London Imperial War Museum, en la colección especial sobre las mujeres en la guerra.

123. Bernice Hausman, *Changing Sex: Transsexualism, Technology and the Idea of Gender* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1995), 117.

Chauncey muestra que el interés médico en la inversión femenina a comienzos del siglo xx se produce en una época en que la supremacía del varón masculino ha sido desafiada políticamente por el surgimiento del movimiento de derechos de las mujeres, en el ámbito doméstico por una gran población de mujeres no casadas y en el lugar de trabajo por los cambios en las nociones de género asociadas al trabajo: «Considero que el crecimiento repentino de la literatura médica sobre la inversión sexual formaba parte de la reacción ideológica general que tuvo la comunidad médica contra el cuestionamiento que estaban haciendo las mujeres al sistema de sexo/género durante este periodo»<sup>124</sup>.

Aunque el ensayo de Chauncey supone una útil descripción del contexto social que produce y consolida ciertos modelos de comportamiento sexual, no relaciona directamente la invención de la transexualidad con la separación entre la inversión de género y el deseo por las personas del mismo sexo. Hausman fecha la emergencia de una identidad transexual en la década de 1940, porque, según ella, no existe la transexualidad sin las tecnologías médicas que comienzan a desarrollarse en esta época para la reasignación de sexo. Pero este modelo es, quizá, demasiado rígido, porque ya existían claras fantasías transexuales e identificaciones con el otro sexo en algunas de las contemporáneas de Hall. Incluso si comparamos los personajes ficticios de Hall, la Sra. Ogilvy y Stephen Gordon, está claro que la Sra. Ogilvy desea de forma evidente ser un hombre, mientras que a Stephen le gustan la masculinidad y la compañía de mujeres. De igual modo, hay claras diferencias e incluso rivalidad entre las mujeres masculinas, las cuales notan diferencias entre ellas que quizás otras personas no pueden detectar. Hall, por ejemplo, parece envidiar a Lowther por su heroísmo y sus aptitudes para la mecánica. Hall también tiene una relación de rivalidad con otras amigas masculinas: ella y su amiga Mickie Jacobs, por ejemplo, mantuvieron una larga relación de competitividad. En 1937 Hall escribió a su amante Souline y le contó una anécdota sobre una visita de una de las amantes de Mickie. Aparentemente la mujer estaba bastante enamorada de Mickie, y Hall comenta: «Realmente parece que Mikkie tiene un enorme Sex Appel [*sic*], Mikkie. ¡Dientes falsos, una espalda y una delantera enormes, un acento de currante, y el resto...! Gracias a Dios que te odió nada más verte, si no podría haber sido una rival temible!»<sup>125</sup>. Está claro que las diferencias entre las invertidas, así como sus semejanzas, contribuyeron a reforzar la sexualidad como identidad. Estas diferencias también suponen diferentes trayectorias en la experiencia de la

---

124. George Chauncey Jr., «From Sexual Inversion to Homosexuality: The Changing Medical Conceptualization of Female 'Deviance'», en *Passion and Power: Sexuality in History*, Kathy Peiss y Christina Simmons con Robert Padgug (Filadelfia: Temple University Press, 1989), 104.

125. Glasgow, *Your John*, 165. Lo que John no menciona aquí es que Mickie odiaba a Souline a causa del furioso antisemitismo de ésta.

masculinidad femenina. Puede que algunas mujeres desearan seriamente cambiar de sexo; pero debemos asumir que otras estaban interesadas no tanto en la noción de cambio de sexo como en la tolerancia sexual de las mujeres masculinas.

Tal y como vimos en el caso de Anne Lister, las identidades no surgen repentinamente de una especie de sopa primordial en el momento apropiado. En realidad, una categoría o una identidad sexual tarda muchos años en generarse, y depende de muchos factores culturales muy variados. Por supuesto, en la segunda década del siglo xx, Europa estaba muy afectada por la Primera Guerra Mundial y, como en otros periodos de crisis nacional, esta guerra permitió a muchas mujeres (como Toupie Lowther) experimentar sus fantasías de ser hombres dentro de las rígidas estructuras de la vida militar. Para Hausman, el cambio de sexo es una terrible experiencia médica y quirúrgica, pero en la década de 1920 muchas mujeres estaban viviendo sus vidas si no como hombres, al menos como seres completamente masculinos. Muchas mujeres, efectivamente, cambiaron de sexo en la medida en que pasaban por hombres, tenían esposas como si fueran hombres y, vivían su vida como hombres. No sería adecuado denominar a estas mujeres lesbianas y, en realidad, hacerlo supone ignorar la especificidad de sus vidas. Por supuesto, tampoco es adecuado calificarlas simplemente como pretransexuales: eran mujeres que querían ser hombres, antes de que existiera la posibilidad del cambio de sexo. Muchas satisfacían sus deseos de identificación masculina por medio de diversos grados de travestismo y por varios grados de presentación pública abiertamente masculina. Es difícil saber cuáles de estas mujeres hubieran deseado cambiar de sexo si esta opción hubiera existido, al igual que es difícil saber hoy en día qué jóvenes masculinas se identificarán como lesbianas o butches y cuáles serán transexuales.

La identificación masculina con impunidad social requiere dinero y un estatus social. Al ser personas con independencia económica, con un estatus social de clase alta y con dinero para viajar, Una Troubridge y John Radclyffe Hall vivieron la buena vida. Es más, vivieron en una amplia comunidad de otras parejas y de otras «invertidas», que estaban intentando encontrar su lugar y borrar sus huellas. En *Our Three Selves*, Michael Baker menciona la comunidad de Una y John, y aporta detalles de un texto del diario de Una sobre las otras mujeres masculinas, como Toupie Lowther, y sobre las amantes que circulaban en la vida de John y Una. John y Una conocieron a la artista masculina Romaine Brooks y a la diva de salón Natalie Barney; fueron amigas de la travesti Vita Sackville-West y de otras «desviadas sexuales» menos conocidas. Entre sus amigas personales estaba un extraño *ménage à trois* compuesto por Edy Craig (la hija de la actriz Ellen Terry), la escritora Christopher St. John (Christabel Marshall) y la pintora Clare Atwood, a la que se conocía por Tony. Chris y Tony vestían ropa de hombre y, obviamente, usaban nombres de hombre. También conocieron a la policía Mary Allen y a Margaret Damer Dawson,



dos mujeres masculinas que rara vez aparecían en público sin sus viriles uniformes de policía<sup>126</sup>.

Algunas aristócratas invertidas, o podríamos decir «caballeros invertidas» se contentaban con vivir sus vidas vestidas de hombre y usando nombres masculinos, sin abandonar completamente otros rasgos de su feminidad. Radclyffe Hall, como ya he señalado, se hacía llamar John y pasaba mucho tiempo vestida con ropas de hombre, pero tampoco intentó hacerse pasar por un hombre, y a menudo llevaba faldas. Michael Baker comenta crípticamente: «Irónicamente, John nunca intentó hacerse pasar por un hombre. Aunque nunca llevaba bolso, y llevaba unos bolsillos especiales cosidos a su falda, fijó sus límites en cuanto a vestir pantalones en público. Hacer esto, en su libro, hubiera supuesto una especie de engaño. Por tanto, al menos de cintura para abajo, no intentó ocultar su verdadero sexo. Pero esto no hizo que dejara de desear ser un hombre»<sup>127</sup>. El comentario de Baker no es muy fiable, porque, aunque su biografía es minuciosa y está basada en investigaciones de cartas y diarios de Una Troubridge en particular, a menudo hace arriesgadas afirmaciones sobre el deseo de Hall sin citar fuentes de cómo ha conseguido saber algo tan concreto. En este pasaje no sabemos qué significa que Hall quiera ser un hombre, y nos gustaría saber más sobre sus opiniones sobre «ocultar» el género.

Las investigadoras mantienen profundas diferencias sobre el sentido de la masculinidad de Hall. Newton, obviamente, interpreta la masculinidad de Hall como una parte de su personalidad sexual y como una expresión de un yo verdadero. Terry Castle, en un libro sobre la relación entre Noel Coward y Radclyffe Hall (relación bastante oscura, por otra parte), interpreta la masculinidad de Hall como, al menos en parte, una imitación del aspecto de Coward. «¿Era quizá Hall –que se hizo famosa en los años 1920 por cultivar cuidadosamente la misma imagen masculina 'lograda y sensata'- una de las muchas imitadoras de Coward?»<sup>128</sup>. Castle no está sugiriendo que Hall simplemente copiara el estilo de Coward, sino que está reclamando la importancia de «vibrantes relaciones de personas que cambiaban de género» dentro de la historia de los homosexuales (12). Castle las llama «espíritus afines» y estudia a Coward y a Hall por medio de las mutuas relaciones de su trabajo y de su biografía. Aunque se trata de un proyecto admirable en muchos aspectos, en lo que concierne a la cuestión de la masculinidad de Hall e incluso a la feminidad de Coward, Castle vincula la masculinidad femenina con la imitación de los hombres queer, y la feminidad masculina con la imitación de las mujeres queer, y esto hace que parezca que las vivencias de cambio de género sean meras copias.

---

126. Emily Hamer, *Britannia's Glory: A History of Twentieth-Century Lesbians* (Londres: Cassell, 1996), 31.

127. Baker, *Our Three Selves*, 170.

128. Terry Castle, *Noel Coward and Radclyffe Hall: Kindred Spirits* (Nueva York: Columbia University Press, 1996), 31.

Otra investigadora también se muestra incrédula sobre el tema de la masculinidad de Hall. Joanne Glasgow ha publicado una edición anotada de algunas de las obsesivas cartas de amor que Hall envió a Evguenia Souline, en la última década de la vida de Hall. El libro, *Your John*, supone un complemento extraordinario a la historia de la vida de Hall y a la historia de la inversión en general. Glasgow escribe una introducción a las cartas y, además de establecer la historia de la relación de Hall con Souline, intenta identificar los pensamientos de Hall sobre la inversión. Según Glasgow, está claro que Stephen Gordon no es un protagonista autobiográfico, ni es «la última palabra de John sobre la naturaleza de la inversión»<sup>129</sup>. Glasgow interpreta que, según la visión que da John sobre la inversión en sus cartas, ésta reside en «la profunda diferencia de sus deseos eróticos», más que en una expresión invertida de la masculinidad.

Tal y como revelan las cartas, es precisamente esta diferencia en los deseos eróticos lo que define a la invertida según John, no la «virilidad», ni tampoco la ropa, o el estilo personal, los gestos o las actividades. Ella creía que la orientación sexual no estaba determinada por cómo se actúa, sino más bien por los propios deseos: una teoría de la inversión basada en las relaciones de objeto. Por ello, creía que mucha gente era probablemente bisexual, como Souline. La invertida congénita, como ella, era alguien que nunca ha sentido ninguna atracción erótica por alguien del sexo 'opuesto'. (10)

Este resumen de la noción de inversión de John es útil, pero algo confuso. Aunque John sí pudo haber pensado que la inversión congénita se expresaba en el deseo por mantener relaciones con personas del mismo sexo, también es verdad que dejó bien claro que esta vivencia se canalizaba por medio de una masculinidad esencial. Lo que definía la inversión, para John era tanto la masculinidad como el deseo hacia mujeres más femeninas. Además, las aspiraciones masculinas de John están claramente reflejadas en las cartas.

En muchas partes de estas cartas a Souline, John se compara a sí misma con un hombre o con un marido y expresa varias veces el deseo de ser el padre de los hijos de Souline y de casarse con ella. En 1934, John escribe a Souline: «Si hubiera sido un hombre te hubiera dado un hijo; me da rabia no poder hacerlo» (97). Más adelante se describe a sí misma como «celosa como un chico de instituto» (107). En 1935, En una nota cómica a Souline, John le dice a su amante: «Creo que es bueno para una mujer saber cocinar, aunque no tenga necesidad de hacerlo». Para dejar claro que «una mujer» en este contexto no se refiere a ella sino a Souline, John añade: «No te rías. Yo misma me estoy riendo un poco, porque, cuando escribo esto, siento que estoy pensando como un hombre victoriano de los antiguos: 'El lugar de la mujer es cuidar a los

---

129. Glasgow, introducción a *Your John*, 9.

niños y la cocina'. No, ¡pero siento algo hogareño, cuando te imagino friendo huevos y beicon!» (135).

Glasgow también rechaza la idea de que John quería ser un hombre. Ella apunta que en el contexto de las relaciones triangulares entre John, Una y Souline, muchos investigadores «han interpretado que John era el 'marido' en este triángulo» (12). En concreto, el biógrafo de Hall, Baker, afirma que John desempeñaba el papel de marido infiel con mujer y amantes. Glasgow responde: «Creo que Baker simplemente se equivoca, primero porque cree que Hall quería e intentaba «ser» un hombre, lo cual, como vemos por sus cartas, es algo claramente absurdo. John era una lesbiana, que no es lo mismo en absoluto» (12). Puede que Glasgow tenga razón al afirmar que John no quería ser un hombre en un sentido simple, y también tiene razón al resistirse a interpretar este complejo triángulo amoroso según el modelo del matrimonio patriarcal; sin embargo, es cierto que hay algo de marido en John y algo muy viril —y no tan mítico— sobre su masculinidad. Creo que Glasgow quiere evitar que se haga una lectura literal de las cartas de John, que podrían entenderse como la rendición melancólica de una heterosexualidad fracasada. Pero, en vez de negar toda masculinidad a John, creo que las cartas deben ser leídas como expresiones de una compleja masculinidad femenina, que no copia ni al hombre homosexual ni al hombre heterosexual, sino que crea su propia expresión de género.

En lo que respecta a su deseo hacia la virilidad, Michael Baker sugiere que John, progresivamente, se volvió más y más masculina en su ropa y en su aspecto a lo largo de la década de 1920 y que cuando dejó de tener la regla en agosto de 1922, ella y Una vieron la menopausia simbólicamente como «un avance de John hacia lo viril» y entonces sintieron que eran realmente «marido y mujer»<sup>130</sup>. Obviamente, para John, la virilidad era más una identidad privada que un yo público, y era algo que celebraba y cultivaba junto con Una. Como veremos en *El pozo de la soledad*, John vinculaba su masculinidad o virilidad no sólo a la ropa de hombre sino a una estética sartorial que se oponía activamente a la noción de un «sexo verdadero» que identificaba género y ropa. Tal y como señala Baker, a ella y a Una les gustaba la ropa, y a menudo iban a comprarse la ropa en Nathan's, una tienda de trajes de teatro. Pero la ropa, el traje de teatro y el «disfraz» no eran las mismas cosas para John, y parece que no utilizaba la ropa para disfrazarse. Disfrazarse, para ella, tenía que ver con hacerse pasar por un hombre.

En realidad, curiosamente, parece que John despreciaba a las mujeres que se hacían pasar por hombres. En 1929 escribió a su agente literaria, Audrey

---

130. Baker, *Our Three Selves*, 151. Baker afirma haber encontrado todo esto en los diarios de Una, que pertenecen a una colección privada propiedad de Nacelle Rossi-Lemeni en Fregene, Italia. Baker también consultó la Colección Lovat Dickson, en el Archivo Nacional de Ottawa.

Heath, criticando a una persona que había sido juzgada por hacerse pasar por un hombre y por casarse con una mujer por medio de engaños. Esta persona que se hacía pasar por un hombre era conocida como el coronel Barker, y fue sentenciado/a a nueve meses en una cárcel de mujeres<sup>131</sup>. La historia del coronel Barker es curiosa y fascinante. Nacida como Lilian Irma Valerie Barker en 1895, Barker fue criada como una chica, pero se convirtió en un verdadero chicazo. Su padre se sentía decepcionado por su hijo, así que enseñó a su hija chicazo esgrima, boxeo y cricket<sup>132</sup>. Durante la guerra, Barker se incorporó a «una gran unidad de caballería del ejército canadiense», y aunque no intentó pasar por un hombre, todos «me trataban como un hombre y como uno de ellos»<sup>133</sup>. Durante la guerra, Barker estuvo casada por breve tiempo y sin éxito con Harold Arkell Smith, pero pronto lo dejó: «Poco a poco mi vida con mi marido se hacía intolerable y me fui. Me alisté a la *Women's Auxiliary Air Force* y me hice conductora»<sup>134</sup>. Más adelante Barker se comprometió con otro hombre, e incluso llegó a tener dos hijos con él. Finalmente también lo dejó y huyó para refugiarse con su amiga Freda. En ese momento Barker decidió empezar su vida como hombre. La razón que ella da en su historia autobiográfica *Empire News and Sunday Chronicle* es totalmente pragmática: Barker explica que, como hombre, podrá «protegerse de todas las torturas, desgracias y dificultades del pasado, y lograr mi propia salvación»<sup>135</sup>. Pero dado que Barker continúa viviendo su vida como un hombre, se casa y no se arrepiente de su «cruce», debemos asumir que existen motivaciones menos prácticas y más psicológicas tras esta transición. De hecho, en el último capítulo de la autobiografía de *Empire News*, Barker comenta: «He vivido tanto tiempo como un hombre, que he llegado a pensar como uno, a comportarme como uno, y a ser aceptado como uno. ¡En mi vida actual, ya no sabría ponerme un traje de mujer!»<sup>136</sup>.

En 1923 Barker se casa con su amiga Freda Haward, alegando que él/ella era en realidad un hombre que había sido herido en la guerra. Explica que los hijos son el resultado de un matrimonio anterior y le dice a Freda que, aunque ha intentado vivir como una mujer, ahora está decidido/a a reanudar su vida

---

131. Julie Wheelwright, *Amazons and Military Maids: Women Who Dressed as Men in Pursuit of Life, Liberty and Happiness* (Londres: Pandora, 1989), 1-6. Wheelwright hace una referencia rápida de este caso, pero Laura Doan está preparando un análisis más profundo basado en su investigación sobre los periódicos de Londres que cubrían el juicio.

132. Valerie Arkell Smith, «I Posed as a Man for 30 Years», *Empire News and Sunday Chronicle*, 19 de febrero de 1956, 2. Este artículo es el primero de una serie de reportajes que duraron tres meses sobre lo que Smith confiesa que fue su «sorprendente mascarada».

133. Ibid.

134. Valerie Arkell Smith, «A Bride but My Love Ended», *Empire News and Sunday Chronicle*, 26 de febrero de 1956, 2.

135. Valerie Arkell Smith, «Why I Became a 'Man'», *Empire News and Sunday Chronicle*, 4 de marzo de 1956, 2.

136. Smith, «I Posed as a Man», 2.

como un hombre. Barker comenta en sus memorias: «Al releer esto ahora, me maravilla que una historia tan fantástica pueda siquiera haber sido aceptada. Pero Freda creyó cada palabra de ella, y desde el momento en que se lo dije, me aceptó sin preguntas como un ‘hombre’»<sup>137</sup>. Barker vivió entonces como Sir Victor Barker y se casó con Freda con ese nombre. Unos años más tarde, se convirtió en el coronel Barker y dejó a Freda. El coronel Barker sirvió en la *British Expeditionary Force* en Francia y recibió varias medallas militares. Se descubrió que era una mujer cuando fue arrestado/a por bancarota y fue examinado por un médico en la cárcel. Fue acusada de perjurio y el caso fue ampliamente difundido en 1929, sólo un año después de que John Radclyffe Hall hubiera sido juzgada por cargos de obscenidad tras la publicación de *El pozo de la soledad*. John le comenta a su agente sobre el juicio de Barker:

Me gustaría verla [al coronel Barker] hundida y destrozada... Una loca pervertida de lo más indeseable, con sus medallas de guerra falsas, heridas, etc; ¡y encima se casa con una mujer y la deja! Su descubrimiento, en este momento, es realmente muy desafortunado y es un mal ejemplo para muchas personas, sobre todo para lo que añoro últimamente, algún tipo de matrimonio para la invertida.<sup>138</sup>

En este interesante comentario, John parece ofenderse porque Barker se hace pasar por un oficial militar y porque personifica a un hombre. ¿Y cómo entender esa distinción tan obvia que hace Hall entre ella misma como invertida y «la loca perversa» del coronel Barker? En un capítulo sobre la moda masculina para mujeres en la década de 1920, Laura Doan se refiere a esta carta y supone que Hall está haciendo una distinción entre instinto sexual innato y adquirido. Doan escribe: «Mientras que Hall no puede evitar y no tiene opción sobre su inversión sexual, Barker —si nos atenemos a sus palabras durante el proceso y en la prensa— utiliza la ropa masculina para mejorar económicamente y para criar a su hijo. Dado el control total que Barker tiene sobre su situación especial, Hall la define como una pervertida en vez de como una invertida»<sup>139</sup>. Si Doan tiene razón sobre la distinción que hace Hall entre invertida y pervertida, se trata de una posición en la que Hall está en desacuerdo con Ellis y con Krafft-Ebing, para quienes la inversión es una subcategoría de la perversión o el resultado de una perversión del instinto sexual. Michael Baker

---

137. Smith, «Why I Became a ‘Man’», 2.

138. Radclyffe Hall a Audrey Heath, 19 de marzo de 1929, Ottawa. Citado en Baker, *Our Three Selves*.

139. Laura Doan, «Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920’s», en *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture* (Nueva York: Columbia University Press, 2001).

teoriza que la distinción de Hall entre ella misma y Barker reside en la noción de «hacerse pasar por otro»: «La diferencia esencial para John era el engaño» (*Our Three Selves*, 245). En su libro sobre las mujeres que se hacían pasar por hombres, *Amazon and Military Maids*, Julie Wheelwright también comenta la naturaleza sorprendente de la indignación de John:

Tanto la novelista como el falso ‘coronel’ estaban interesadas en obtener los privilegios sociales de los hombres, pero emplearon métodos radicalmente opuestos: Valerie Arkell-Smith continuó disfrazada de hombre y manteniendo relaciones lesbianas tras su liberación de la cárcel, mientras que Radclyffe Hall nunca pretendió ser otra cosa que ‘una mujer con una psique masculina’.<sup>140</sup>

Wheelwright parece coincidir aquí con Baker y Doan, y todas ellas concluyen que la diferencia entre John y Barker tiene que ver con el engaño, la inautenticidad y la forma en que Arkell hace uso del disfraz de hombre para acceder a «los privilegios sociales de los hombres» y, como señala Wheelwright, a mantener «relaciones lesbianas». Por ello, Wheelwright se pregunta asombrada por qué «la palabra lesbiana nunca fue utilizada durante el caso del coronel» (3). Yo diría que el coronel Barker no puede colocarse en la historia de las lesbianas del siglo XX, y de hecho la coincidencia del juicio a John y del juicio al coronel Barker es un buen argumento para que consideremos un sistema de identidad sexual calibrado de forma más elaborada.

John se veía claramente a sí misma muy lejos de Barker, e incluso consideraba la publicidad que rodeaba el juicio de Barker como un serio inconveniente para sus campañas a favor de la tolerancia sexual. Sin duda podemos considerar el malestar que siente John hacia Barker como una especie de esnobismo; está claro que John pensaba que era de mala educación, que «eso no se hace», hacerse pasar por un oficial y por un hombre, y después, sin mayores miramientos, abandonar a la mujer que había engañado. Pero había cierto significado aquí que John reconocía y que quizá no está tan claro hoy en día, y es que había todo un mundo que separaba a las mujeres invertidas de las mujeres que se hacían pasar por hombres, y que ambos mundos no compartían una causa común. Por otro lado, creo que no tiene sentido entender a Barker como alguien que simplemente se hace pasar por hombre para evitar las limitaciones que la sociedad impone a las mujeres. Barker mantuvo su rol de género elegido durante casi treinta años y no lo abandonó después, cuando este rol ya no servía a sus propósitos.

Podemos interpretar como una especie de posición asimilacionista el rechazo de John a Barker, porque John parece sentir que la publicidad generada por el caso de Barker afectará negativamente a otras sexualidades minoritarias. En

---

140. Wheelwright, *Amazons and Military Maids*, 3.

general, John fue una persona conservadora, que no vinculaba la vergüenza de la intolerancia sexual a otras formas de intolerancia política. Por ejemplo, no fue nada feminista y fue algo antisemita, y en los inicios de la Segunda Guerra Mundial fue simpatizante de la causa fascista. Irónicamente, el coronel Barker también encontró su manera de apoyar a los políticos fascistas. En 1927 se unió al National Fascisti y participó en sus clubes deportivos (sobre todo de boxeo) y en las manifestaciones políticas de los domingos para interrumpir las reuniones de los comunistas en Hyde Park<sup>141</sup>. Es escalofriante recordar el atractivo del fascismo y del antisemitismo para muchas mujeres aristócratas que se vestían de hombre en esta época<sup>142</sup>. Wheelwright señala que la rebelión de género no necesariamente se traduce «en un análisis social más amplio de la opresión» y que a menudo una mujer identificada con el sexo opuesto puede muy bien asumir «aspectos extremos de la masculinidad» (11). Esto parece bastante cierto en el caso del coronel Barker, aunque el flirteo de Barker con el fascismo parece haber sido, como su flirteo con lo militar en general, una expresión de su deseo de realizar un servicio activo en compañía de otros hombres. Cuando recuerda que le pidieron que se uniera a los fascistas, Smith escribe: «¿Y por qué no?» me dije. Este rol me ayudará en mi simulación de ser un hombre. Además, me han dicho que como secretario tendré comida y alojamiento gratis en H.Q., aunque no me paguen<sup>143</sup>. En el caso de Radclyffe Hall, su antisemitismo y sus sentimientos fascistas fueron casi, con toda seguridad, resultado de sus relaciones de clase y de su horror ante la perspectiva del socialismo y del comunismo. En cierto modo, la libertad de Hall para expresar su desviación de género estaba permitida por su nivel de clase social y cualquier cambio en la jerarquía social podría eliminar fácilmente esas ventajas y esa libertad de movimiento de las que dependía completamente. Obviamente, Barker nunca dependió de una rica herencia, de modo que tuvo que buscar por otros medios su libertad de movimiento. En un momento dado, esta movilidad se la daba el Partido Fascista inglés; en otros momentos, hacia el final de su vida, se redujo a un espectáculo menor en el carnaval de Blackpool.

Cuando fue expuesta ante todo el mundo como una mujer en el juicio de 1929, el coronel Barker anunció: «Hoy que todo el mundo sabe mi secreto me siento más hombre que mujer»<sup>144</sup>. En otras ocasiones defendió su sentimiento de ser más un hombre que una mujer, e incluso el haber llegado a ser un hom-

---

141. Ibid. 10-11. Wheelwright cita artículos de dos periódicos: «Woman's Strange Life as a Man», *Daily Express*, 6 de marzo de 1929, y «How the Colonel's Secret Was Revealed», *Daily Sketch*, 6 de marzo de 1929.

142. Encontramos otro ejemplo en la vida del autor antisemita travestido Gyp. Ver Willa Z. Silverman, *The Notorious Life of Gyp: Right-Wing Anarchist in Fin-de-Siecle France* (Nueva York: Oxford University Press, 1995).

143. Valerie Arkell Smith, «Exposed», *Empire News and Sunday Chronicle*, 25 de marzo de 1956, 11.

144. *The Sunday Dispatch*, 31 de marzo de 1929.

bre al representarlo por tanto tiempo. Como apunté antes, se daban diferentes grados de aspiración a ser hombre en aquellas mujeres que eran denominadas invertidas masculinas por la sociedad de aquella época. El sentimiento de Barker de ser un hombre está articulado en términos más enfáticos que en el caso de Hall, y la propia Hall nota esta diferencia y la llama «perversión». Pero Barker, en el capítulo de la confesión de 1956 en *Empire News and Sunday Chronicle*, rechaza el cargo de perversión: «¿Qué es eso de una especie de perversión?», pregunta de forma retórica, y responde «nada de eso»<sup>145</sup>. También niega que tenga algún tipo de «complejo» o «fobia», y tranquiliza a sus lectores afirmando que «no he sufrido ninguna operación quirúrgica para pasar de ser mujer a hombre». En 1956, el discurso sobre la transexualidad ya era conocido para el lector medio y Barker tiene que distinguir cuidadosamente entre su vida masculina y la decisión de cambiarse de sexo. Aunque su vida pueda leerse ahora como la vida de un transexual no operado, tenemos que entender las complicaciones derivadas de vivir en la cúspide de la definición sexual. Cuando Arkell-Smith se convierte en el coronel Barker en 1923 no existía la definición de transexual; cuando narra su vida unos treinta años más tarde, el discurso de la transexualidad casi ha absorbido la categoría de la mujer que se hace pasar por hombre. Casi, pero no del todo. De hecho, cuando estaba leyendo sobre la historia de Barker en las ediciones de 1956 de *Empire News and Sunday Chronicle*, otro titular me llamó la atención: «La ‘Señora’ que ahora es un ‘Señor’»<sup>146</sup>. Esta pequeña historia habla de un profesor de ciencias, Donald Oliver Bury, que había cambiado su certificado de nacimiento de mujer a hombre y que vivía como un hombre. Cuando la descubrieron, Bury comentó que el cambio en el certificado de nacimiento «es simplemente una corrección legal, no un cambio de sexo». El artículo explicaba el sentido de esta frase.

La reivindicación de una identidad de hombre o las explicaciones de su cambio de género dadas por el coronel Barker y por otras personas no deben ser menospreciadas; deberían entenderse no simplemente como transexuales, sino al menos como el inicio de la emergencia de una identidad transexual<sup>147</sup>. En última instancia no queremos reivindicar a Stephen Gordon o a John Radclyffe Hall como un modelo de héroe transgénero prototípico, pero es cierto que figuras como el coronel Barker parece que vivieron vidas muy distintas a las vidas de otras mujeres invertidas de la época. Aunque mujeres como Toupie Lowther también sirvieron como soldados, llevaban pantalones y vestían exclusivamente ropa de hombre, no todas intentaron casarse con mujeres como si fueran hombres, y solían vivir con otras invertidas, o al menos con

---

145. Smith, «I Posed as a Man», 2.

146. Smith, «I Shocked a Court», *Empire News and Sunday Chronicle*, 1 de abril de 1956, 1.

147. Para conocer más sobre la historia de los transexuales mujer-a-hombre en el siglo xx y sus distintos discursos ver Jay Prosser, *Second Skins: Body Narratives of Transsexuals* (Nueva York: Columbia University Press, 1998).



mujeres que sabían que ellas eran biológicamente mujeres. Al igual que las mujeres que se hacían pasar por hombres en los siglos XVIII y XIX deben ser consideradas como categorías diferentes de mujeres, como Anne Lister, las mujeres que se hacían pasar por hombres en siglo XX deben distinguirse de las comunidades de parejas del mismo sexo que comenzaron a pedir un reconocimiento político y social como lesbianas.

### UNA ESCRITORA DE INADAPTADOS: *EL POZO DE LA SOLEDAD* (1928)

*El pozo de la soledad*, de Radclyffe Hall, es la mejor crónica que tenemos sobre la inversión masculina en las mujeres, y merece la pena analizar esta novela para encontrar los términos en los que John basó su campaña en favor de la tolerancia sexual. Como veremos aquí, los rasgos constitutivos de la inversión en esta novela tienen que ver con la inversión o con una identidad masculina expresada a través de un yo de mujer y que es percibida por la sociedad en su conjunto como algo antinatural y erróneo. La distinción que he estado analizando entre hacerse pasar por hombre y vestir ropa masculina resulta crucial en esta novela para definir a la invertida funcional. El hecho de que *El pozo de la soledad* se parezca mucho al modelo de Havelock Ellis de la inversión femenina no debe sorprendernos, porque John había leído a Ellis y estaba bastante influida y convencida por su pensamiento. Pero, antes de atribuir un enorme poder de definición al discurso médico, debemos recordar y tener muy en cuenta la fuerte discrepancia que había entre la vida real de John y su novela. Su vida, como han señalado los críticos, estuvo lejos de la soledad y del aislamiento, y ella y Una conocieron a muchas otras mujeres masculinas, así como a muchas otras parejas del mismo sexo. Frecuentaban los bares de lesbianas, que no eran como esos sitios horribles que describe en la novela, sino que eran un espacio básico y vivo para una comunidad más bien floreciente. Podemos usar la novela no para definir la inversión y detectar sus formas subjetivas, sino más bien para enfatizar la construcción incipiente de una identidad lesbiana moderna a partir de un rol socialmente funcional, que ya es visible, de la mujer masculina. Según ganaba fuerza la noción de lesbianismo, la mujer masculina se convirtió en una figura paradójica dentro de las comunidades de lesbianas. En estas comunidades, era la representante de la *butch*, pero, a la larga, era rechazada como un anacronismo que recordaba el discurso de la inversión, que también era rechazado. De hecho, hoy en día, muchas comunidades de lesbianas contemporáneas señalan su modernidad rechazando el estereotipo de la lesbiana masculina.

*El pozo de la soledad* ocupa un lugar complicado en la historia de la ficción lesbiana. Al mismo tiempo, parece representar *la* novela clásica sobre la identidad lesbiana en el siglo XX y *la* representación clásica de la homofobia. Es la descripción novelística más conocida de una lesbiana, y también la más pro-

blemática. La masculinidad femenina de la protagonista de la novela, Stephen Gordon, deja al lector la pregunta abierta de si la novela es realmente sobre la subjetividad lesbiana o si es, en realidad, una narración de lo que ahora llamaríamos una aspiración transexual o una subjetividad transgénero. Stephen Gordon se identifica claramente como una invertida según los modelos sexológicos del momento, y ama a las mujeres específicamente *tal y como* lo haría un hombre. La novela muestra las definiciones sexológicas de la homosexualidad, y también proporciona una cruda descripción de lo limitado que era el modelo médico, tanto en sus esfuerzos descriptivos como en su aplicabilidad.

En el ensayo que más ha influido las lecturas posteriores de *El pozo de la soledad*, Esther Newton bautiza a Stephen Gordon con la expresión «la mítica lesbiana masculina». En «Radclyffe Hall y la nueva mujer», Newton utiliza esta expresión para sugerir que la «inversión» de Stephen llega a contradecir algunos ideales del feminismo lesbiano sobre la «mujer identificada con la mujer». Newton escribe: «Molestas por Radclyffe Hall, pero incapaces de dejarla de lado, a veces incluso intentando reivindicarla, nuestras intelectuales feministas han dado conferencias sobre ella, la han disculpado o la han tratado con condescendencia»<sup>148</sup>. De hecho, en un ensayo escrito en 1982 sobre la enseñanza de *El pozo de la soledad*, Toni McNaron describe las críticas con que la clase responde a la novela: «A nadie le ha gustado nada del libro. Las no lesbianas le objetan que no es feminista o que es incluso antifeminista, mientras que las lesbianas lo rechazan, enfurecidas, por ser heterosexual en su concepción de las relaciones y negativo en su presentación de las lesbianas»<sup>149</sup>. Finalmente la clase logra reconciliarse con la novela sólo cuando hacen una lectura de Stephen Gordon como la quintaesencia del marginado, en vez de La Lesbiana, pero aun así las reacciones de hostilidad son bastante frecuentes entre los lectores.

Newton intenta definir qué es lo que molesta en la novela de Hall, y explica que Stephen representa «el estigma del lesbianismo» y la naturaleza sexual explícita de las relaciones entre mujeres («Mythic Mannish Lesbian», 560). Aunque Newton reconoce que había mujeres que se vestían de hombre y que pasaban por hombres antes de finales del siglo XIX, fue el modelo médico de la inversión el que supuso un modelo alternativo totalmente sexualizado de lesbianismo que algunas mujeres adoptaron «para romper con el modelo asexual de la amistad romántica» (560). La mujer viril activa encarna una sexualidad fálica que hace visible el componente erótico de los lazos entre mujeres. Por último Newton sugiere que «la asociación de Hall con el lesbianismo y la masculinidad debe ser cuestionada, no porque no exista, sino porque no es la única posibilidad» (575).

---

148. Newton, «The Mythic Mannish Lesbian», 559.

149. Toni McNaron, «A Journey into Otherness: Teaching *The Well of Loneliness*», en *Lesbian Studies: Present and Future*, ed. Margaret Cruikshank (Nueva York: Feminist Press, 1982), 88-92.

A veinte años de su publicación, la lectura que hace Newton de la mítica lesbiana masculina sigue siendo, con diferencia, el texto más significativo sobre la masculinidad femenina de comienzos del siglo xx. Sin embargo, a la luz de recientes trabajos sobre las subjetividades transgénero y sobre las masculinidades femeninas de los siglos xviii y xix, es necesario volver a *El pozo de la soledad* para formular de nuevo las preguntas que planteaba Newton: «¿Los doctores inventaron a la lesbiana masculina o la describieron?» (558). Y «¿Por qué esta novela hace que muchas lesbianas feministas y sus aliadas se sientan tan mal?» (559). Quiero añadir que Stephen representa algo más que la «lesbiana masculina»: encarna una identidad sexual y de género que no entra completamente en el término «lesbiana» y por ello debemos analizar las características de la inversión y tomar muy en serio la representación que hace Hall de la masculinidad femenina como una parte de una incipiente transformación del binarismo de los géneros. Estoy cuestionando aquí esa noción comúnmente aceptada según la cual John Radclyffe Hall necesitaba a la lesbiana masculina para separar a su heroína de la tradición asexual de la amistad romántica; la propia Hall quizá no se situaba a sí misma solamente respecto a esta tradición. Dado que ahora tenemos pruebas de culturas de mujeres ricas que en los siglos xviii y xix se movían en el terreno del sexo desviado y no heterosexual (como el tribadismo), Stephen Gordon es perfectamente interpretable en el marco de esta tradición. Hall no necesita haber oído hablar de Anne Lister para encontrar una continuidad histórica de su personaje, pero Hall pudo haber tenido conocimiento de las viriles Ladies of Llangollen<sup>150</sup>. Evidentemente, diversas tradiciones de masculinidades femeninas debieron de entrecruzarse y mezclarse con las categorías del siglo xix de la amistad romántica y del travestismo de las mujeres.

Cuando *El pozo de la soledad* hizo su aparición en 1928, la novela fue inmediatamente acusada de obscenidad, y el ministro del Interior, Sir William Joynson-Hicks, inició acciones legales para impedir la publicación del libro. Tras un breve proceso, el libro fue declarado obsceno y todos los ejemplares de Inglaterra fueron destruidos<sup>151</sup>. Los juicios contra Hall por *El pozo de la soledad* supusieron, para la definición del lesbianismo, lo mismo que supusieron los juicios contra Oscar Wilde en la definición de lo gay a comienzos del

---

150. Las Señoras de Llangollen eran dos mujeres solteras (al menos una de ellas era muy varonil), Eleanor Butler y Sarah Ponsonby, que vivían juntas abiertamente y que se hicieron muy famosas a comienzos del siglo xix. Anne Lister oyó hablar de ellas y les escribió con el deseo de visitar su casa. Para saber más sobre ellas ver Elizabeth Mavor, *The Ladies of Llangollen: A Study in Romantic Friendship* (Harmondsworth: Penguin, 1973). Aunque este libro considera a esta pareja de mujeres como una amistad romántica, otros estudios las consideran una pareja butch-femme.

151. Para conocer el contenido del juicio, ver Vera Brittain, *Radclyffe Hall: A Case of Obscenity?* (Nueva York: A. S. Barnes, 1968).

siglo XX<sup>152</sup>. Tanto la novela de Hall como *El retrato de Dorian Gray* fueron acusados de obscenidad y ambos fueron caracterizados por la prensa como venenosos y contagiosos<sup>153</sup>. Ambas novelas describen la homosexualidad en relación con cierto tipo de inversión sexual, ambas describen los mundos subterráneos de la homosexualidad como cuevas solitarias llenas de drogas y de perversión moral. Los críticos antihomofóbicos han rehabilitado *El retrato de Dorian Gray* debatiendo su tratamiento del secreto y de la sexualidad, de la representación de lo real en el contexto de una estética queer<sup>154</sup>. Algunas críticas lesbianas han comenzado a recuperar *El pozo de la soledad* refiriéndose a él como una valiente descripción de la sexualidad butch, que reemplaza un modelo que definía al lesbianismo como pecado por un modelo médico y sociológico de la lesbiana como invertida y como víctima respectivamente<sup>155</sup>. Ambos textos anuncian la emergencia de la homosexualidad a finales del siglo XIX como escándalo, como pornografía y como obscenidad; ambos ubican el deseo homosexual dentro de una reescritura de los roles de género, y ambos sitúan al homosexual dentro de un proceso que Foucault denominaba «la implantación perversa»<sup>156</sup>. Dados sus contextos históricos particulares, ambas novelas pueden situarse dentro de discursos homofóbicos y homofílicos, y ambas están a caballo entre lo canónico y lo popular.

Si *El retrato de Dorian Gray* nos permite acceder a lo que Sedgwick ha denominado «la epistemología del armario»<sup>157</sup>, *El pozo de la soledad* traza una topografía sexual bastante diferente. Podríamos decir que no es el armario, sino el vestuario, lo que constituye el terreno epistemológico de *El pozo de la soledad*.

---

152. Para saber más sobre Oscar Wilde y la formación de la identidad gay, ver Ed Cohen, *Talk on the Wilde Side* (Nueva York: Routledge, 1993).

153. *El retrato de Dorian Gray* fue calificado de «venenosos», «lleno del olor de la putrefacción espiritual y moral», y como obsesionado con «pecados repugnantes y crímenes abominables», según cita Isobel Murray en su introducción a *The Picture of Dorian Gray* (Oxford: Oxford University Press, 1981). Uno de estos artículos era un texto sin firmar del *Daily Chronicle*.

El primer ataque y el más conocido a *El pozo de la soledad* procede de James Douglas, editor del *Sunday Express*. Calificó a la novela de «escandalosa» y, refiriéndose al miedo al contagio que provocó, escribió: «Preferiría darle a un chico o a una chica sana un frasco de ácido prúsico antes que darle esta novela» (*Sunday Express*, 19 de agosto de 1928).

154. Ver, por ejemplo, Ed Cohen, «Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation», *PMLA* 102 (1987): 801-13.

155. Ver, por ejemplo, Sonja Ruehl, «Inverts and Experts: Radclyffe Hall and the Lesbian Identity», en *Feminism, Culture and Politics*, ed. Rosalind Brunt y Carolyn Rowan (Londres: Lawrence and Wishart, 1982), 15-36; Jean Radford, «An Inverted Romance: *The Well of Loneliness* and Sexual Ideology», en *The Progress of Romance: The Politics of Popular Fiction*, ed. Jean Radford (Londres: Routledge, 1986), 97-111.

156. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber* (Madrid, Siglo XXI, 1978).

157. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario* (Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998).

Stephen Gordon de ningún modo vive su vida como un secreto, y de hecho ella representa una visibilidad evidente de la perversión sexual de la mujer cuando aparece vestida con ropa de hombre<sup>158</sup>. Stephen viste positivamente su sexualidad y, de igual modo, la novela relata con todo lujo de detalles su fetichismo por la ropa de hombre y cómo la desea y la viste. Una semiótica sartorial satura esta novela con su sistema de conocimiento y desconocimiento, ocultación y revelación, y las huellas de lo secreto en este texto no significan deseos secretos, sino el secreto del cuerpo de la mujer —el cuerpo de Stephen— el cual permanece cubierto por necesidad. En mi lectura de la novela quiero centrarme en las relaciones entre la invertida y su ropa de hombre, y reivindicar la importancia de reconocer una elaborada construcción de género, de sexualidad y del yo que se produce por medio de un vestirse que no es exactamente vestirse del sexo contrario, y que se posiciona a sí mismo contra una estética de la desnudez. El objetivo de esta lectura, en primer lugar, es cuestionar la coherencia de la categoría de «invertida masculina»; en segundo lugar, analizar los matices específicos del deseo y de la corporeidad de Stephen Gordon y medirlos frente a las concepciones contemporáneas del lesbianismo y de la transexualidad; en tercer lugar, proponer una identidad de género que se constituye a sí misma por medio del vestir, no simplemente de forma fetichista, sino de una manera que logra comparar la desnudez con el binarismo sexual, y los códigos de género y el yo vestido con la construcción del género mismo<sup>159</sup>.

*El pozo de la soledad* funciona por medio de diferentes sistemas semióticos que relacionan la sexualidad con la naturaleza de diferentes formas. Uno de estos tropos es la inversión, pues la novela desarrolla la inversión como una estrategia narrativa y como una descripción de la condición de Stephen Gordon. Por ejemplo Stephen encuentra repulsivo el espacio del hogar y prefiere los espacios al aire libre, la caza, y la naturaleza al fuego del hogar. De igual modo, en su relación con su amada casa, Morton, ella se identifica con la casa

---

158. Marjorie Garber ha estudiado la superposición del estilo erótico y el sartorial en el travestismo de algunas mujeres en la década de 1920. Sin embargo, la descripción que hace Garber del travestismo se basa demasiado en la idea de la travesti como un «tercer» término entre el hombre y la mujer, y hace del travestismo el depositario de todas las variaciones de sexo y de género. Ver *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (Nueva York: Routledge, 1992), 153-55.

159. Las historias del vestuario moderno que estudian la evolución del género por medio de la moda suelen pasar por alto la historia de las mujeres travestis. Anne Hollander, por ejemplo, ve a las mujeres travestis de finales del siglo XIX como una mala imitación de la ropa de los hombres, pero no como parte de ningún tipo de desarrollo estético. Hollander escribe: «Pero las mujeres que vestían ropa de hombre o ropa muy masculinizada no lograban mucha aceptación: podían dar un aspecto serio, pero no eran tomadas en serio, porque parecían de algún modo una falsificación o deliberadamente poco atractivas». El tono curiosamente conservador de esta observación queda aún más claro con su última frase: «Podían producir efectos perversamente negativos, pero nunca conseguían convencer» (*Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress* (Nueva York: Kodansha, 1995), 123.

misma, no con lo doméstico que ésta encierra; sin embargo, siente a Morton como un espíritu «que siempre permanecerá en alguna parte, en lo más profundo de su ser»<sup>160</sup>. Cuando se ve obligada a dejar Morton, lleva su recuerdo con ella, de modo que esta inversión se convierte ahora en una especie de técnica de duelo por medio de la cual Stephen incorpora los lugares y las personas que pierde.

La relación de Stephen con su madre y su rebelión ante ella también están representadas como una especie de inversión. Cuando su madre está embarazada de Stephen asume (junto con su marido) que el bebé será un niño; así, ella lleva dentro de su propio cuerpo una imagen de inversión que contrasta con la esterilidad de la inversión homosexual. También es interesante que la inversión de Stephen sea un secreto para la madre, pero no para el lector, durante una gran parte de la narración inicial, y somos testigos de su primer amor por la criada Collins, una información que le es negada a la madre. Aunque esto parece ajustarse a la estructura del armario, donde el conocimiento y la ignorancia producen a la vez la identidad queer, en realidad la novela sugiere que Stephen no está en el armario, sino sólo en la ignorancia. No existe una doble estructura de revelación y secreto que atrape al sujeto, sino sólo un sistema de engaño donde son los demás quienes mantienen oculta información crucial sobre la propia Stephen. Cuando por fin Stephen ve a la criada besando al lacayo, responde violentamente ante la revelación de que hay algo que le han ocultado sólo a ella: su diferencia. Stephen describe la escena del amor heterosexual como «catastrófica, porque la sexualidad le es revelada como un acto que la excluye» (28). Sir Philip, el padre de Stephen, lee libros sobre la inversión y sabe cosas sobre Stephen que ella misma no sabe. En otras palabras, el secreto es un secreto sólo para Stephen, porque su aspecto físico, que ella no analiza en detalle al principio, la delata ante cualquiera que la vea. En esta novela el problema del autoconocimiento se presenta como algo mucho más difícil que el reconocimiento de la diferencia por parte de los otros.

Dado que el autoconocimiento es el secreto que la sociedad mantiene oculto a la invertida, no sorprende que la escena clave de *El pozo de la soledad* tenga lugar frente a un espejo. A partir de esta escena, Stephen acude muchas veces a su imagen en el espejo en su camino hacia el autoconocimiento. A la edad de 17 años, Stephen intenta gestionar su rareza vistiéndose como le parece más apropiado: «A veces Stephen aparecía con un grueso jersey de lana, o en un traje con pantalones de áspero tweed» (73). Mientras tanto su madre insistía en que se vistiera con «vestidos delicados y muy caros». Stephen observa su imagen en un espejo cuando esta guerra sobre la ropa se recrudece, y se pregunta: «¿Parezco rara o no?» (73). El narrador omnisciente contesta en su lugar, confirmando que los esfuerzos de Stephen para vestirse como quería su madre producían resultados «muy alejados siempre de su objetivo». El narrador

---

160. Radclyffe Hall, *El pozo de la soledad* (Barcelona: La Tempestad, 2003).

señala que «se trataba de una guerra, el choque inevitable entre dos naturalezas opuestas que desean expresarse por medio del vestir, ya que la ropa, después de todo, es una forma de autoexpresión» (73). La forma de vestir, en realidad, se convierte en la forma que tiene Stephen de ocultar su rareza y de encontrar una manera cómoda de expresar su género. La forma de vestir es su manera de hacer que su masculinidad sea real y potente, convincente y natural; sin su ropa de hombre, ella parece rara (vestida con ropa de mujer) o extraña, si se la compara con la encarnación «real» de la masculinidad hecha por un hombre. Aunque la masculinidad inherente de Stephen sí funciona a veces para cuestionar las convenciones sociales que permiten a Roger Antrim, quien fuera el castigo de su infancia, «su derecho [de Roger] a ser perfectamente natural» (47), en realidad esta masculinidad la sitúa en una competición con los hombres en una batalla que está condenada a perder.

En una escena que ha sido muy debatida por las críticas lesbianas, Stephen Gordon examina su cuerpo de mujer en el espejo y siente que «ansiaba mutilarlo, porque le hacía sentirse cruel» (187). La escena, que parece el cúlmén del odio que siente Stephen hacia sí misma, ha sido interpretada por los críticos como la representación del sentido trágico de la invertida: perdida en «la tierra de nadie del sexo» (79), la invertida debe negociar constantemente entre su espíritu de hombre y su cuerpo de mujer, su estatus de mujer y su aspecto masculino. Esther Newton ve esta escena como una expresión de la «alienación de su propio cuerpo» que siente Stephen («Mythic Mannish Lesbian», 570), una alienación que ella esconde con ropas de hombre. Newton apunta astutamente: «Para Hall, el travestismo no es una forma de disfrazarse» (570). De hecho, la escena del espejo viene precedida por un corto capítulo en el que Stephen se va de compras. Compra, entre otras cosas, «pijamas de crepe blanco de China», un vestido largo de hombre que ella describe como «una prenda con adornos sorprendentes», guantes y una sombrilla<sup>161</sup>. En el pasaje siguiente, Hall describe la confrontación que tiene Stephen con un yo que dice no entender:

«Aquella noche se miró en el espejo; y sintió que odiaba su cuerpo, con sus hombros musculosos, sus pechos pequeños y compactos, y sus costados esbeltos de atleta. Toda su vida tuvo que disfrazar su cuerpo, como un cepo monstruoso aferrado a su espíritu. Este cuerpo extrañamente ardiente —aunque estéril— destinado a ser adorado, sin embargo nunca fue idolatrado. Ansiaba mutilarlo, porque le hacía sentirse cruel; era tan blanco, tan fuerte y tan auto-suficiente; y, sin embargo, una cosa tan pobre e infeliz que sus ojos se llenaban de lágrimas y el odio se volvía piedad. Empezó a sentir pena por él, tocaba sus

---

161. En sus cartas a Souline, Hall menciona también su relación obsesiva e incluso erótica con la ropa. Hay muchas referencias de cuando va a comprar ropa, y su vestimenta es a menudo descrita con un cariñoso detalle: «He encargado un nuevo abrigo, igual que el beige, que estaba tan raído, pero éste es azul oscuro, es muy elegante. También he encargado dos trajes de franela, uno gris y uno azul. Y un par de pantalones beiges de St. Maxime» (5 de abril de 1935, p. 114).

pechos con dedos piadosos, acariciaba sus hombros, dejaba que sus manos se deslizaran por sus rectos muslos... ¡Oh, pobre cuerpo, tan desolado!» (187).

Éste es un pasaje extremadamente complejo, que expresa una extraña combinación de odio a sí misma, autocompasión y emoción. Stephen expresa los sentimientos hacia su cuerpo como algo esencialmente contradictorio. Por otra parte, el cuerpo es un «cepo» femenino en su «espíritu» masculino. Y además, es muy masculina por su musculatura, «pechos compactos», y «costados esbeltos». Su cuerpo le hace sentir ganas de mutilarlo, aunque ya ha sido mutilado por su sentido de incompletitud. Es «tan fuerte» y «tan autosuficiente», y sin embargo siente piedad hacia él por su fuerza y su esterilidad. Stephen, además, siente que su cuerpo está condenado a una vida entera de adoración, pero no es adorado. ¿Cómo podemos entender estas complejas contradicciones, estos cambios tan bruscos entre la admiración y el odio a sí misma?

Esto nos recuerda que Anne Lister se expresaba en términos muy parecidos sobre su deseo de tocar a su amada, sin permitir que su amada hiciera lo mismo con ella por miedo a que eso la hiciera «demasiado mujer». Como veremos en el capítulo siguiente, esta visión particular de la masculinidad femenina se denominará «stone butch» dentro de la jerga de las lesbianas de la década de 1950 y, como tal representa una versión privilegiada e ideal del género butch y de la sexualidad en las comunidades butch-femme<sup>162</sup>. En realidad, podríamos decir que la «buche stone» —la intocable Lister en la década de 1820, el papel de adoradora de Hall en la década de 1920, la butch impenetrable en la década de 1950— marca una tradición histórica particular de la masculinidad femenina. Lo más llamativo de la representación de Hall de la «buche stone» en 1928 es que suele ser interpretada por los críticos contemporáneos como un signo de odio hacia una misma y como vergüenza; sin embargo, si lo interpretamos junto con los diarios de Anne Lister, lo podemos entender como un signo de virilidad. Si consideramos este pasaje junto con las cartas de John a Souline, podemos entender la dinámica entre la amante y la amada dentro de una matriz compleja de economía emocional.

Teresa de Lauretis ha comentado que las dinámicas de esta escena de *El pozo de la soledad* deben ser entendidas como una «fantasía de desposesión» en la cual Stephen lamenta su falta de feminidad y debe buscar su feminidad continuamente en los cuerpos de otras mujeres<sup>163</sup>. Por tanto, su deseo hacia las mujeres es siempre un intento melancólico de compensar su masculinidad, que no es la de un hombre, y el hecho de ser una mujer que no es femenina. Yo me opongo radicalmente a esta lectura, porque creo que avala los intentos más conservadores de apuntalar las relaciones históricas y esenciales entre la

---

162. Elizabeth Lapovsky Kennedy y Madeline Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community* (Nueva York: Routledge, 1993).

163. Teresa de Lauretis, «The Lure of the Mannish Lesbian: The Fantasy of Castration and the Signification of Desire», en *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 203.



masculinidad y los hombres, y de condenar una vez más a las mujeres masculinas a ser una mera imitación de los hombres. No debe sorprendernos que De Lauretis haga esta lectura, ya que su libro pretende crear una teoría del deseo lesbiano independiente de la «teoría de la sexualidad negativa —la sexualidad como perversión» de Freud (1). De Lauretis considera que la teoría lesbiana, por lo general, ha evitado las lecturas psicoanalíticas del deseo y que este hecho ha permitido que el «complejo de masculinidad» lesbiano de Freud permanezca incuestionado y, por tanto, en vigor<sup>164</sup>. El complejo de masculinidad, según ella, «ha impedido de forma eficaz la conceptualización de una sexualidad femenina independiente del varón» (xiii) y, al mismo tiempo, ha sido incapaz de ofrecer una explicación de la «lesbiana no-masculina» o de la «invertida femenina». Obviamente, por tanto, la misión de De Lauretis es reconstruir una teoría psicoanalítica lesbiana que cuestione el protagonismo de la mujer masculina y que empiece por la lesbiana femenina, en otras palabras, una lesbiana que tenga más probabilidades de actuar de forma autónoma respecto de los hombres.

La premisa del modelo de De Lauretis es errónea desde su concepción: ¿En qué modelo cultural podríamos concebir una sexualidad que funcionara de forma autónoma de lo que sea? Y mucho menos una sexualidad femenina que funcionara independientemente de la sexualidad de los hombres, o una masculinidad que funcionara independientemente de la feminidad. Podríamos esperar que su crítica a la teoría de Freud sobre el «complejo masculino» llevaría a De Lauretis a abandonar cualquier intento de explicación psicoanalítica del lesbianismo o de cualquier variante de la sexualidad femenina, pero ocurre lo contrario: su libro es un esfuerzo por recuperar el psicoanálisis para la teoría queer y lesbiana. Además, la opinión de De Lauretis de que la mujer masculina ha sido ubicada erróneamente en el centro de las teorías del deseo de la mujer perversa supone una especie de homofobia o butchfobia que le lleva a interpretar constantemente a la mujer masculina con una lectura cultural conservadora (las mujeres masculinas son como hombres, y entonces no son radicales en absoluto). Además, descarta una y otra vez la realidad del deseo y del género de la mujer masculina, e insiste en un modelo de falsa conciencia, en el que la mujer masculina, en realidad, quiere ser femenina, pero, como no puede, tiene que odiarse a sí misma y a las mujeres en general.

Sabemos que la lectura que hace De Lauretis de *El pozo de la soledad* puede resultar contradictoria, cuando afirma que la novela es «conservadora culturalmente» y nos advierte de que «mi lectura de *El pozo de la soledad*, según la teoría de Freud del fetichismo, diverge radicalmente de la propia visión de la sexualidad de Hall (según los informes de Havelock Ellis) y también de muchas lecturas

---

164. Sigmund Freud, *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina*, en *Obras Completas*, tomo XVII (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), pp. 161-182.

feministas de la novela» (xviii)<sup>165</sup>. Dejando a un lado el hecho de que no tiene sentido interpretar la novela «contra la propia visión de Hall de la sexualidad», una se pregunta por qué alguien querría interpretarla también contra otras lecturas feministas. Por otro lado, el calificativo de De Lauretis de *El pozo de la soledad* como culturalmente conservador es algo difícil de sostener y además, constituye un extraño juicio histórico contra una novela compleja, que fue prohibida por obscenidad y que supuso el primer debate internacional sobre el delicado tema de la mujer masculina. Como ya he reconocido anteriormente, la propia John era una persona conservadora políticamente hablando y sus afiliaciones políticas eran bastante sospechosas; sin embargo, no está nada claro que la novela que escribió sobre el tema de la tolerancia sexual fuera conservadora. Leer la novela de este modo implica de nuevo presuponer una continuidad esencial e inevitable entre el hombre y las masculinidades femeninas.

De Lauretis utiliza la escena del espejo en la que Stephen se enfrenta a su cuerpo «triste» para apoyar su teoría de la fantasía de desposesión que condena a la invertida a la soledad y a la infelicidad. De Lauretis comenta que, dado que el cuerpo de Stephen no es femenino, no puede recibir deseo de otro cuerpo; sin embargo, «como es masculina pero no es un hombre, tampoco es adecuado para recibir el deseo del sujeto de una manera masculina» (212). Surge aquí una cuestión: ¿por qué el cuerpo de la mujer masculina es inadecuado para recibir el deseo del sujeto «de una manera masculina»? Mientras que la masculinidad de los hombres casi siempre depende de la funcionalidad del pene y de su capacidad para ser fálico, literalmente, la mujer masculina, por su parte, no está sujeta a los impredecibles movimientos del deseo fálico. Ella puede «recibir el deseo del sujeto de una manera masculina» por medio de un falo artificial, con sus dedos, por medio del tribadismo, etc. Aunque el hombre tiene también acceso a estas formas protésicas de hacer el amor, el uso de ellas se considera, a menudo, como un signo de impotencia, y no como un indicador de su virilidad. Como vimos en los casos de Havelock Ellis y en los diarios de Anne Lister, tanto la mujer masculina como su amante encuentran el cuerpo de la mujer masculina muy adecuado para gestionar el deseo de una forma masculina. En relación a la escena en que Lister desvirga a su amante, su acto de penetración en realidad pone de relieve la inadecuación del cuerpo masculino en su intento de hacer el amor de forma masculina. De hecho, John también interpreta ese acto como un signo de funcionalidad de la masculinidad femenina: John escribe en sus cartas que ha desvirgado a su amante Souline y este acto se convierte en algo muy importante en su relación, porque le permite pensar en ella misma como en la persona que introdujo a Souline en su propia pasión. El 7 de junio de 1935 John escribe a Souline: «Y yo pensaba en

---

165. De Lauretis yuxtapone su lectura negativa de la novela de Hall en este capítulo de «The Lure of the Mannish Lesbian» con una lectura positiva que hace Cherríe Moraga en *Giving Up the Ghost*. De Lauretis no tiene en cuenta las diferencias históricas y culturales entre estos textos, y su lectura de Moraga es demasiado breve y, para usar sus palabras, fetichista.

lo virginal e inocente que eras, cómo desconocías la pasión física —tú, la más apasionada de todas las mujeres. Oh, Souline, es algo maravilloso lo que me ha ocurrido contigo, el ser tu primera amante. Gracias a mí, has dejado de ser una niña»<sup>166</sup>. Obviamente, en su propia vida, John no vivía su masculinidad como una carencia.

Pou último, De Lauretis explica que esta escena del espejo muestra que, para Stephen, «el cuerpo que ella desea, no sólo en Angela, sino también de forma autoerótica en sí misma, el cuerpo al que puede hacer el amor y al que desea, es un cuerpo femenino, de mujer» (213). Por supuesto, en ninguna parte de la narración existe el menor indicio de esta noción de la inadecuación de la masculinidad de Stephen. En realidad, John describe a Stephen desvirgando a Mary en términos muy similares a la descripción que hace Lister del desvirgamiento de Marianne, y a la descripción posterior de John haciendo el amor con Souline: «Como una barrera de fuego, su pasión [la de Mary] por Stephen brillaba para prohibirle el amor de los hombres; porque tan grande como el misterio mismo de la virginidad es, a veces, el poder de quien la destruye, y aquel poder permaneció durante estos días con Stephen» (431). En *El pozo de la soledad*, es la desaprobación de la sociedad lo que hace que Stephen finalmente «regale» su amante a un hombre y se resigne a la soledad. La novela nunca nos sugiere que Stephen quiera ser femenina; sin duda ella expresa el deseo de ser un hombre, pero no el deseo de ser una mujer femenina. Para Stephen, el martirio (como su nombre sugiere), el acto de adorar a su amada y de sacrificarse por su amada son actividades placenteras; es cierto que el sacrificio y la adoración y el deseo son actividades contradictorias para Stephen, pero ella las acepta como tales y denomina a su estilo romántico «este amor amargo» (187).

Para John Radclyffe Hall, la adoración y el amor de la amada entran dentro de un sistema económico de intercambio. El acto de dar no es simplemente el sacrificio, aunque la noción de sacrificio aporta una cierta nobleza a la forma de hacer el amor que John describe en relación a Stephen Gordon. En sus cartas a Souline, de nuevo, John aporta importantes detalles sobre la dinámica de dar y recibir que motivaba las relaciones entre la amante invertida y su amada bisexual. John escribe a Souline para intentar explicar la diferencia entre «invertidas» y «bisexuales», y comienza la carta como empieza muchas otras: «Mi amada»<sup>167</sup>. John quiere que Souline vea la inversión como «natural» y explica que «nada sobra nunca en el esquema de la naturaleza». En otras palabras, todo en la naturaleza tiene su lugar y su fin, y las invertidas y las bisexuales existen como parte de algún principio natural. Según John, el hecho de que las bisexuales sean mucho más numerosas que las invertidas no hace que la invertida sea «enfermiza» o «solitaria», ya que, en la medida en que el amor es

---

166. Glasgow, *Your John*, 129-30.

167. *Ibid.*, 52.

desinteresado, es natural. El deseo desinteresado —dentro de la teoría de la inversión de John— implica complejos sistemas de dar y recibir entre la invertida y su amada. John escribe: «Si yo soy ‘la que da’ entonces toma lo que doy, un amor y una muy profunda amistad, y tómallo sin dudarlo. Si soy el ‘Amo’ entonces obedéceme en esto: no te atormentes con las dudas y los miedos» (52). Pero el papel de amo puede también transformarse en el papel de esclavo. John le dice a Souline, poco después de esta última carta: «No voy a hacerte esclava de nadie. Si tu [*sic*] esclava de nadie tu [*sic*] voy a ser yo, no podré sino odiar que seas mi esclava; prefiero que sea al revés» (53). Y más adelante añade: «Yo doy porque amo, por favor, acéptalo porque tú amas» (158). John ayudó económicamente a Souline durante toda su relación, y después le dejó dinero tras su muerte. La economía emocional del drama entre la amada y la amante fue, por tanto, alimentada por un acuerdo financiero, y en todo momento John se posicionó como la que daba, dentro de un acuerdo de dar-y-tomar. Esto no convertía de ningún modo a Souline en alguien egoísta y a John en alguien generoso, o a John en noble y a Souline en mezquina; ni tampoco garantizaba que Souline se pudiera sentir segura en su papel como la otra mujer. Lo que implica es un elaborado sistema de deseo en el que la reciprocidad no es un principio y en el que la parte de la amante que da no significa que ésta se agote, o que la amada sea débil, ni tampoco significa que esté enferma, o que su amante esté desesperada.

En vez de admitir la idea de la «fantasía de desposesión», tiene más sentido interpretar la escena de Stephen en el espejo en relación a una fantasía de transformación, y con un modelo económico de deseo basado en el valor del intercambio. Como he mencionado antes, la categoría de la invertida predice ya la categoría del transexual, tal y como aparece entre las décadas de 1940 y 1950. Sin embargo, mientras que la invención moderna del transexual se basa en la capacidad médica de realizar la reasignación de sexo, la invención de la invertida se basa en la imposibilidad del cambio de sexo. Dado que en 1920 era imposible cambiar de sexo, la fantasía de un cuerpo de hombre se convierte en la base de la transformación del cuerpo de la mujer en un cuerpo masculino. Para Stephen, esta transformación se produce por medio del acto de vestirse. En la novela, la toma de conciencia de Stephen sobre su masculinidad femenina viene acompañada de una necesidad cada vez mayor de ropa masculina. Aunque vimos que, cuando era pequeña, Stephen lograba que la ropa femenina se adecuara a su cuerpo, cuando se hace adulta se da cuenta de que no tiene por qué estar esclavizada en su cuerpo de mujer. Stephen repara los errores de su corporeidad poniéndose ropa de hombre, hecha a medida meticulosamente y adornada para que encaje en su espíritu masculino. Así, en esta escena crucial del espejo, a lo que ella se enfrenta no es a un deseo frustrado de feminidad, o a la traición de su cuerpo, sino a la desidentificación con el cuerpo desnudo. El rechazo de Stephen a que la desnudez o el cuerpo biológico sean el fundamento de la identidad sexual apunta a una noción moderna de identidad sexual como algo que no emana orgánicamente de la carne, sino que es un complejo

acto de autocreación en el que es el cuerpo vestido, y no el desnudo, lo que representa el propio deseo.

Mientras que algunos críticos han menospreciado cruciales diferencias entre mujeres atípicas de diferentes épocas, otros, como vemos en el texto de De Lauretis, muestran cierta incapacidad para entender la especificidad histórica de ciertos modos de auto-percepción. La escena que he analizado de *El pozo de la soledad* cobra mucho más sentido si tenemos en cuenta las complejas ideas sobre el vestir y sobre el disfraz que circulaban entre las mujeres masculinas a comienzos del siglo xx. De hecho, quizá sólo los lectores contemporáneos interpretan esta escena del espejo como una representación terrible del odio a sí mismo. Anne Lister, un siglo antes de la época de Hall, escribió de forma deliberada y en detalle sobre su forma de vestir y sobre su importancia. Ella insistía en vestir de negro y le daba a su sastre instrucciones explícitas sobre cómo diseñar sus faldas. Además, Lister no ponía en cuestión su propio cuerpo, sino que se fijaba de forma obsesiva y en detalle en los cuerpos de sus amantes. Y muy a menudo, cuando Lister y su amante estaban haciendo el amor, se hallaban parcialmente vestidas. De hecho, la idea de acostarse desnudas es una noción moderna, que surge en la década de 1960 con otras nociones de apertura, alimentadas por avances como la calefacción central. En épocas anteriores, la desnudez, como tal, no significaba lo que significa hoy y, en consecuencia, no deberíamos hacer una simple equivalencia entre la desnudez y lo sexual.

Por último, en los círculos de Hall había muchas mujeres que sentían que su vestimenta masculina representaba sus identidades. El recién creado *Women's Police Service* estaba lleno de mujeres que, al parecer, querían entrar en el cuerpo para vestir esos atractivos uniformes<sup>168</sup>. Una de las primeras mujeres que entraron en ese cuerpo, la extremadamente masculina Mary Allen (que más tarde adoptó el nombre de Robert), «al parecer nunca se quitó el uniforme, y lo utilizaba incluso durante sus viajes»<sup>169</sup>. Michael Baker, en su lectura de los diarios de Una Troubridge, comenta que Robert «cuando estaba más feliz era cuando vestía su uniforme y sus brillantes botas»<sup>170</sup>. Una y John se hicieron muy amigas de Robert y de su amante Miss Taggart, y estaban de acuerdo con Robert, quien pensaba que una anterior versión del *Women's Police Service*, la *Women's Volunteer Police Force*, había sido desmantelada porque «lo que querían

---

168. Laura Doan ha escrito sobre el significado histórico de la aparición del *Women's Police Service*. Afirma que este grupo era atacado continuamente por el comisario de policía de la ciudad porque estaba preocupado por la presencia predominante de mujeres masculinas en sus filas. Ver Laura Doan, «Legislating the Lesbian in a Culture of Inversion», en *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*. (Nueva York: Columbia University Press, 2001).

169. Joan Lock, *The British Policewoman: Her Story* (Londres: Robert Hale, 1979), 150. Sin embargo, Lock considera este hecho como una prueba de la «estupidez» de Allen.

170. Baker, *Our Three Selves*, 267.

era simplemente mujeres policías blandas»<sup>171</sup>. En un excelente capítulo sobre las lesbianas inglesas en la década de 1920, Emily Hamer analiza la WPS y la WVPF en detalle. Sobre el tema de la vestimenta, escribe. «Antes de mediados de la década de 1920, la única manera de que una mujer de clase media tuviera alguna oportunidad de vestir ropas que no fueran femeninas, dejando aparte los pantalones, era vestir un uniforme. Pertenecer a una organización como la WPS, que exigía que sus miembros vistieran uniformes de estilo militar, daba al vigilante mundo heterosexual una justificación de por qué una mujer podía estar vistiendo ropa de hombre»<sup>172</sup>. Pero Hamer también intenta cuestionar la idea de que lo que motivaba a estas mujeres policía fuera el deseo de ser un hombre. Sugiere que la única manera de vestirse como una lesbiana era parecer un hombre, pero que «esto no significa que las lesbianas se sintieran como hombres» (46). Está claro que muchas de estas mujeres sí que se sentían como hombres, parecían hombres y presentaban una imagen amenazadora para un mundo que temía cualquier forma de masculinidad femenina.

En su libro *The Pioneer Policewoman*, Mary Allen incluye una fotografía de ella misma con su primera amante, la mujer policía Damer Dawson. Mary Allen está sentada en una moto y Damer Dawson está en el sidecar. Ambas visten sombrero alto, camisa y corbata, y abrigos militares, y ambas están mirando a un niño que se halla sentado en el bordillo de la calle. En el pie de foto se puede leer: «La policía de mujeres atiende a un niño perdido». En el capítulo en el que aparece esta foto, Allen explica que a veces las mujeres policías son más adecuadas que los hombres; en el caso de los niños perdidos, por ejemplo, opina que los policías varones los asustan y que «es probable que la intervención de un policía varón añada aún más confusión y terror al niño»<sup>173</sup>. La fotografía de Robert y Damer Dawson («el Jefe») en la moto es una imagen destacable del poder de la masculinidad femenina (y yo sugeriría que es una imagen que puede «añadir aún más confusión y terror al niño», a pesar de la opinión de Allen). Por una parte, esto sitúa a las mujeres en el corazón del poder, pero, por otra parte, indica el trastorno que supone autorizar la entrada de las mujeres en bastiones de dominación reservados a los hombres. En esta fotografía y en otras de *The Pioneer Policewoman*, Allen y Damer Dawson parecen estar totalmente a gusto en sus uniformes. Dan la impresión de ser hombres militares bien afeitados, con un toque diferente. Mirando estas fotografías es difícil no recordar a John Radclyffe Hall y al coronel Barker y sus inclinaciones fascistas, casi una década antes, y una se pregunta, al menos en relación a Barker,

---

171. Diario de Una Troubridge, 9 de enero de 1931.

172. Hammer, *Britannia's Glory*, 46.

173. Mary S. Allen, *The Pioneer Policewoman*, editado y coordinado por Julie Helen Honeymoon (Londres: Chatto and Windus, 1925), 240-41. La foto aparece en la página 241. Este libro está dedicado a su antigua amante de este modo: «Dedicado a la memoria del «Jefe» Mary Damer Dawson».

qué relación hay para la mujer masculina entre el atractivo del fascismo y el atractivo de los uniformes, y su exhibición ostentosa. No queremos ocultar el hecho de que las fuerzas policiales y el ejército son instituciones conservadoras dedicadas a preservar —a veces de forma violenta— la ley y el orden, pero, aun así, la presencia de mujeres masculinas en las filas de estos cuerpos de gobierno no siempre significaba una orientación política conservadora. Las mujeres masculinas de la década de 1920 deseaban, en su mayoría, la igualdad social y política, y contextos donde su masculinidad pudiera manifestarse. Eligieron uniformes y entornos homosociales, eligieron ocupaciones donde pudieran conducir coches, camiones y motos, y formaron una fuerza formidable de mujeres identificadas con el otro sexo que mostraron abiertamente su género y sus sexualidades.

Entre estas mujeres estaba John Radclyffe Hall, y por ello no debemos sorprendernos al encontrar una escena destacada en su novela clásica sobre la inversión, en la que una mujer rechaza su propia imagen desnuda. La invertida rechazaba el cuerpo de mujer, pero no siempre abandonaba la idea de ser mujer. En su lugar, creaba una masculinidad con la que pudiera vivir. John se definía a sí misma como «una escritora de inadaptados», pero sus textos, muy a menudo, trataban sobre complejas formas de encontrar una adaptación. Cuando historiadoras, teóricas y críticas lesbianas modernas intentan interpretar una idealizada historia de la identificación lesbiana sin tener en cuenta los cuerpos y las vidas de las mujeres masculinas, se está infligiendo una gran violencia al sentido de esas vidas en nombre de un lesbianismo políticamente puro. Dado que la masculinidad está vinculada en nuestra sociedad al poder y a la violencia y la opresión, encontraremos algunas mujeres masculinas cuya expresión de género queda ligada parcialmente a los peores aspectos de una masculinidad que se ha impuesto culturalmente. Sin embargo, tal y como muestran las vidas de algunas mujeres masculinas, existen también formas pioneras de masculinidad que cambian el sentido de la identidad moderna del género y de la sexualidad.

## CONCLUSIONES

Queda mucho trabajo por hacer sobre las mujeres masculinas que vivieron en la primera mitad del siglo xx; mucho de este trabajo se está llevando a cabo. En este capítulo y en el anterior he insistido en la necesidad de mantener la etiqueta de «lesbiana» al margen en la primera mitad del siglo xx. Ni Fred (Anne) Lister, ni Woods y Pirie, ni John (Radclyffe) Hall, ni el coronel Barker, ni Robert (Mary) Allen, ni las mujeres de los casos de Havelock Ellis, ni sus amantes su hubieran identificado como lesbianas. Cuando las denominamos así, sin problematizarlo, solemos estabilizar las definiciones contemporáneas de lesbianismo, e inventamos historias muy irreales sobre relaciones puras y asexuales entre mujeres. Por otro lado la defensa a ultranza de nociones modernas de

lesbianismo, como vemos en el caso de la discusión de Faderman sobre Woods y Pirie, puede conducir a la ocultación de ciertos acontecimientos históricos y a proyectar los términos de esta ocultación a otros términos racializados. Existe un vocabulario para describir las formaciones sociales, sexuales y de género que queremos examinar, pero estas palabras tienen su especificidad histórica y no pueden trasladarse a otros periodos históricos o a otras comunidades de mujeres muy diferentes. Aunque las categorías inevitablemente se solapan y están construyéndose continuamente, es posible crear definiciones taxonómicas generales de los muy distintos tipos de mujeres masculinas que podemos encontrar a lo largo de la historia. Por ejemplo, Lister fue un marido mujer, una mujer masculina que llevaba faldas, pero que continuamente era confundida con un hombre; ella deseaba a mujeres femeninas, no se identificaba con otras mujeres sáficas y practicaba modalidades codificadas tribádicas para hacer el amor, a menudo con mujeres casadas. Lister mencionó su deseo de tener un pene, pero no quería ser un hombre. Hall era una invertida, una mujer masculina que utilizaba su dinero y su independencia para vestirse con una ropa masculina muy elaborada, y que se movía cómodamente dentro de una amplia comunidad de mujeres identificadas con el sexo contrario; parece que mostró una agresiva respuesta sexual y que adoptó una actitud protectora hacia sus amantes. Hall pensaba en sí misma como en un hombre, pero no intentó hacerse pasar por tal. El coronel Barker era una mujer que se hacía pasar por hombre, que llegó a pensar en sí misma como un hombre; se casó con otras mujeres y utilizó un dildo para mantener su identidad de hombre. Parece que no estuvo conectada con ninguna comunidad de mujeres masculinas, y mantuvo una identidad coherente de hombre siempre que le fue posible. Robert Allen era una invertida que primero estuvo relacionada con otras mujeres masculinas y más tarde con una mujer femenina; parece que satisfizo su deseo de masculinidad emprendiendo una carrera profesional en el cuerpo de policía y vistiendo el uniforme de policía. Formaba parte de muchas comunidades de invertidas, incluido el círculo de Hall y la compañía de otras mujeres policías.

Estas mujeres no son todas del mismo tipo. Obviamente, no es posible identificar exhaustivamente cada tipo de mujer masculina, como tampoco es posible identificar cada tipo de hombre masculino. Sin embargo, del mismo modo que reconocemos distintos tipos de masculinidad entre los hombres, debemos reconocerlos entre las mujeres, y debemos hacerlo así, en vez de clasificar a todas estas mujeres dentro de una categoría «abarcatodo» como la del lesbianismo. Como he intentado mostrar a lo largo de este estudio de las masculinidades de mujeres en la historia, un método de presentismo inverso revela la multiplicidad de masculinidades femeninas existente, tanto las de ahora como las de entonces.



## MASCULINIDAD LESBIANA *También las stone butches se deprimen*

Lujuria, luz, amor, vida, todo se ha hundido transformado en dolor.

MARILYN HACKER, *Love, Death and the Changing of the Seasons* (1986)

Stephen Gordon, en la obra de Radclyffe Hall *El pozo de la soledad*, mira su cuerpo en el espejo y lo ve como un cuerpo que estando «destinado a ser adorado, sin embargo nunca fue idolatrado» (187). Y Anne Lister, cuando escribe sus diarios a comienzos del siglo XIX, comenta que pide a sus amantes que se abstengan de tocarla cuando hacen el amor: «Yo hago lo que quiero, pero nunca les permito que hagan lo mismo» (*No Priest but Love*, 85). Estas dos formulaciones del deseo muestran una sorprendente similitud con lo que se ha dado en llamar el papel de la «stone butch»<sup>174</sup> en la década de 1950. Sandy, una stone butch, describe su papel del siguiente modo: «Me encanta hacer el amor. Incluso diría que es la mejor cosa del mundo. Y no quiero que ellas me toquen. Eso lo arruina todo... Soy como soy. No hago esto porque esté fingiendo. Es mi forma de ser»<sup>175</sup>. Resulta tentador, una vez que hemos puesto juntas estas tres descripciones de deseos de mujeres masculinas, buscar una coherencia transhistórica al papel de la stone butch. De hecho, se podría afirmar que su papel tiene una consistencia transhistórica mucho mayor que la identidad sexual que llamamos «desbiana». Sin embargo, de acuerdo con el modelo del presentismo perverso que he desarrollado anteriormente, deberíamos mostrarnos cautelosos ante el intento de vincular diferentes expresiones históricas del deseo. Aunque no pretendo afirmar que la «intocabilidad» de Anne Lister sea la misma que la «intocabilidad» de Sandy en lo que se refiere a su identidad sexual, o que en la concepción de Radclyffe Hall de la butch como adoradora resuena el eco de la articulación de las prácticas sexuales de Lister, al menos sí quiero señalar aquí ciertas coherencias en varias concepciones históricas referentes a la corporeidad y a la práctica sexual.

En este capítulo analizo cómo la «intocabilidad» masculina en las mujeres se ha relacionado siempre con la disfunción, la melancolía y la desgracia. La escena del espejo de Stephen Gordon, como expliqué en el anterior capítulo,

---

174. «Butch de piedra», porque representa una imagen muy dura y fría, sin mostrar sentimientos ni permitir que la toquen. (N. del T.)

175. Elizabeth Lapovsky Kennedy y Madeline Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community* (Nueva York: Routledge, 1993), 204.

muy a menudo es interpretada como la quintaesencia del odio a sí misma de la lesbiana, y el deseo de Anne Lister de ser intocable ha presentado algunos problemas a los historiadores contemporáneos del amor entre personas del mismo sexo. En cierto modo, a lo largo de diferentes momentos históricos, la categoría de butch [butchez] stone ha sido entendida como un rechazo disfuncional a la condición de mujer por un sujeto que se odia a sí mismo y que no puede soportar su corporeidad. Esta cualidad pétrea (stone) se convierte en una castración literal (en vez de una ansiedad de castración), de modo que la stone butch ha sido caracterizada como más bloqueada, más carente y más rígida que todas las demás identidades. La idea psicoanalítica de que todo deseo está fundado en una carencia parece consolidarse en la stone butch como una carencia real, una castración real, y como el lugar preciso en el que, parafraseando a Marilyn Hacker, todo se derrumba transformado en dolor.

En mis dos últimos capítulos he intentado desarrollar un método —el presentismo perverso— para el análisis de casos históricos de mujeres con géneros diferentes. Analicé historias de vida en un periodo de más de cien años y mi conclusión fue que las masculinidades femeninas han tenido sentidos muy diferentes en diferentes épocas, y que generan diferentes tipos de preocupaciones, tanto en las mujeres que las encarnan como en las culturas que las rechazan. De igual modo, las historias que homogeneizan estas múltiples experiencias de variación de género bajo el epígrafe «historia lesbiana» corren el riesgo de borrar formas preidentitarias de masculinidad femenina y hacen más difícil dar un sentido a la masculinidad moderna. En este capítulo me dirijo a una forma particular de masculinidad femenina, la stone butch, para examinar cómo la identidad de género y la disidencia sexual pueden volverse irreconocibles y pueden ser descartadas como algo improbable. Mi objetivo en este capítulo es no sólo cuestionar esta formulación melancólica del deseo de la stone butch (aunque eso también lo hago) sino también denunciar que haya que explicar algunos roles sexuales, y otros no. Un análisis detallado de la construcción de la stone butch revela cómo algunos roles están irremediabilmente ligados a la inautenticidad, mientras que otros están tan fusionados con lo real que no podemos concebirlos como «roles». En este sentido, el rol de la stone butch es criticado por no ser auténtico. Pero, como dice enfáticamente la stone butch de la década de 1950, Sandy: «No hago esto porque esté fingiendo. Es mi forma de ser. Y me imagino que si una chica se siente atraída por mí, lo está por lo que soy» (Kennedy y Davis, *Boots of Leather*, 204). Esta formulación de Sandy del deseo tiene cierto atractivo por su sentido común, algo que se ha pasado por alto en muchas discusiones sobre la stone butch. A continuación, intentaré analizar por qué ha sido tan difícil hablar sobre sexualidad en los estudios queer en general, y en relación con la masculinidad femenina en particular.

## HABLAR DE SEXO

Aunque los estudios contemporáneos gays/lesbianos/transgéneros han elaborado importantes reflexiones sobre las modernas identidades queer y las comunidades en las que éstas florecieron, ha sido mucho más difícil hablar de forma específica sobre los tipos de prácticas sexuales y el sentido del sexo en relación con identidades queer específicas. Fijándome atentamente en las peculiaridades y en los diversos placeres de una identidad mucho tiempo asociada con la disfunción sexual, utilizo a la stone butch para mostrar la producción de nuevas jerarquías sexuales asociadas a las opiniones queer sobre el sexo. La política y el sexo establecen relaciones mucho más complejas y contradictorias de lo que podríamos pensar. Por ejemplo, aunque la gente puede querer implicarse a favor de valores como la igualdad y la reciprocidad en su vida política, puede que no quieran que esos mismos valores prevalezcan en su vida sexual. El surgimiento del feminismo lesbiano en la década de 1970, por ejemplo, permitió que algunas mujeres plantearan preguntas muy incómodas sobre la falta de coherencia entre el sexo y la política, lo que derivó finalmente en las guerras del sexo dentro de las comunidades de las feministas, de las lesbianas y de las lesbianas feministas. Estos debates produjeron tanto una moral sexual como un radicalismo sexual, y finalmente condujeron a una fuerte corriente contraria al sexo dentro de las políticas lesbianas.

La institucionalización de la teoría queer ha hecho que surjan preguntas sobre su afiliación política y su creciente distancia de las culturas queer; cuando empezamos a desglosar los pros y los contras del reconocimiento institucional, debemos intentar saber qué ocurre dentro de la academia en los debates sobre las actuales prácticas del sexo queer. Sorprendentemente, hablamos de sexo —prácticas sexuales y variantes eróticas— mucho menos de lo que cabría suponer, y esto es, en parte, porque hablamos mucho sobre categorías como «lesbiana» y «gay». Casi asumimos que prácticas concretas se corresponden con identidades sexuales concretas, aunque nos opongamos a la naturalización del binarismo homosexual-heterosexual. De hecho, saber que alguien es gay o lesbiana no nos dice nada, o muy poco, acerca de sus prácticas sexuales, y sin embargo seguimos pensando que el sexo anal entre hombres y el sexo oral entre mujeres nos da el paradigma de la conducta gay y lesbiana, y que, del mismo modo, la penetración vaginal nos lo da para los heterosexuales. Quizá, en nuestra urgencia por desencializar el género y la identidad sexual, nos hemos olvidado de desencializar el sexo.

El análisis de las prácticas sexuales supone algo más que entrar en los detalles morbosos; ello también desestabiliza otras estructuras jerárquicas de diferencia sustentadas por el sistema binario homosexual-heterosexual. Por ejemplo, en «Dingue», en un ensayo sobre la falta de atención de los críticos blancos queer a la cuestión del deseo entre personas de distinta raza, Robert Reid-Pharr comenta: «Es sorprendente, por tanto, que la teoría queer se plantee tan pocas veces la pregunta de cómo vivimos nuestros diversos cuerpos, especialmente

cómo follamos o, más bien, en qué pensamos cuando follamos»<sup>176</sup>. Reid-Pharr opina que la ausencia de una discusión explícita sobre los deseos queer específicos es coherente con el proceso que mantiene a lo blanco como lo que domina culturalmente, lo que hace que la sexualidad blanca sea transparente e invisible. «Dingue» expone la necesidad de que existan proyectos descriptivos queer sobre el sexo, que muestren que la diferencia sólo es visible por medio de los detalles y las especificidades de las prácticas sexuales. El ensayo de Reid-Pharr también nos previene contra la universalización de la experiencia gay y lesbiana a partir de la definición blanca de gay y lesbiana.

En los estereotipos culturales actuales, los hombres gays suelen asociarse a una sexualidad excesiva y las lesbianas blancas siguen estando relacionadas con la frigidez y lo espectral, y el deseo lesbiano queda asociado a un erotismo difuso, en vez de a pulsiones sexuales irresistibles. Pero las lesbianas de color suelen ser estereotipadas en función de términos de raza y de sexualidad: la lesbiana negra, por ejemplo, a menudo es estereotipada como la *butch bulldagger*<sup>177</sup> o como alguien con mucha voracidad sexual, de modo que no tiene sentido hablar de esta construcción en términos de invisibilidad o de espectralidad. Tal y como ha señalado Anna Marie Smith: «Sencillamente no es cierto que todas las lesbianas sean igualmente ‘invisibles’. Las lesbianas negras, las butches de clase trabajadora y las lesbianas presas pagan un precio muy alto por su extraordinaria visibilidad»<sup>178</sup>. Pero incluso la visibilidad no es el principio definitorio de la patologización de la sexualidad lesbiana negra. Como señala Evelynn Hammonds, la sexualidad lesbiana negra «ha sido construida en una oposición binaria a la de la mujer blanca: se ha hecho simultáneamente invisible, visible (exhibida), hipervisible y patologizada por los discursos dominantes»<sup>179</sup>. Por esta razón, cuando las lesbianas blancas siguen insistiendo exclusivamente en esta construcción del sexo de la lesbiana como elusivo, fantasmal, silencioso e intangible, se están dejando de lado otras sexualidades lesbianas hipervisibles que mantienen complejas relaciones con el silencio y la exhibición.

La lesbiana feminista Marilyn Frye hace explícita esta formulación convencional de la invisibilidad lesbiana en un ensayo titulado «Lesbian Sex», en el que afirma que, si se comparan con los hombres gays y con los heterosexuales, parece que las lesbianas no articulan sus deseos. Su lectura lesbiana feminista

---

176. Robert Reid-Pharr, «Dingue», en el número especial «Queer Acts», de *Women and Performance*, 8:2, nº 16 (1996): 76.

177. Lesbiana de aspecto hipermasculino y agresivo, sobre todo utilizado para referirse a mujeres afroamericanas. (N. del T.)

178. Anna Marie Smith, «The Regulation of Lesbian Sexuality through Erasure: The Case of Jennifer Saunders», en *Lesbian Erotics*, ed. Karla Jay (Nueva York: New York University Press, 1995), 175.

179. Evelynn Hammonds, «Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic of Silence», en *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, ed. M. Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty (Nueva York: Routledge, 1997), 170.

de esta falta de articulación del deseo culpa al patriarcado por silenciar a las lesbianas y sugiere que el lenguaje patriarcal no puede expresar el amor lesbiano especializado y único. Frye escribe lo siguiente: «El «sexo» lesbiano tal y como yo lo he conocido la mayor parte del tiempo que lo he conocido es completamente inarticulado. Durante casi toda mi vida, la mayor parte de mi experiencia en el terreno que se llama comúnmente «sexual» ha sido prelingüística, no cognitiva»<sup>180</sup>. Aunque el tono de Frye sugiere que el sexo lesbiano ha sido experimentado, por lo general, como «inarticulado» o «no cognitivo», sus comentarios sólo revelan que algunas mujeres blancas de cierta generación y clase carecían de vocabulario sexual. Esta falta de articulación de la sexualidad lesbiana blanca es muy diferente de lo que Hammond describe como «la problemática del silencio» impuesta, que caracteriza la colonización de los cuerpos de las lesbianas negras. En otras palabras, hay distintos silencios y diferentes formas de invisibilidad en relación a diferentes cuerpos lesbianos, y mientras que algunas lesbianas se sienten rodeadas de silencio, otras se sienten demasiado mostradas e hipervisibles.

Históricamente hablando, no parece que las comunidades de lesbianas blancas hayan carecido siempre de vocabulario sexual. De hecho, cuando comparamos la desolación de la visión de Frye sobre un sexo «inarticulado» con los ricos lenguajes sobre sexo del siglo XIX y de comienzos del siglo XX, por no mencionar los elaborados códigos de la subcultura butch-femme de la década de 1950, debemos plantearnos por qué lesbianas como Frye han llegado a sentirse tan desconectadas de las vibrantes subculturas sexuales que las precedieron. Como he mostrado en capítulos anteriores, lesbianas masculinas como Radclyffe Hall eran miembros visibles de emergentes comunidades lesbianas elaboradas y articuladas; en la segunda mitad del siglo XX fue la pareja butch-femme la que significó e hizo visible y articulado un deseo complejo y activo entre mujeres. El trabajo de Joan Nestle sobre el deseo de la femme y el de Elizabeth Kennedy y Madeline Davis sobre las historias orales de las comunidades butch-femme en Buffalo, New York, en las décadas de 1940 y de 1950, nos aportan detallados retratos de cómo estaba organizada la vida lesbiana y cómo prosperaron antes de la liberación de gays y lesbianas y de la llamada revolución sexual<sup>181</sup>.

El proyecto de «pensar el sexo» fue iniciado hace más de una década por la antropóloga cultural Gayle Rubin y su legado intelectual sigue animando los trabajos actuales sobre las especificidades del deseo y sobre las complejas redes que existen entre las identidades de raza, clase y género en relación con el deseo. En «Reflexionando sobre el sexo», Rubin expone con gran detalle las

---

180. Marilyn Frye, «Lesbian Sex», en *An Intimate Wilderness: Lesbian Writers on Sexuality*, ed. Judith Barrington (Portland, Oreg.: Eighth Mountain, 1991), 6.

181. Joan Nestle, *A Restricted Country* (Ithaca, N.Y.: Firebrand, 1987); Kennedy y Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold*.

posiciones discursivas que impiden desarrollar «un pensamiento radical sobre el sexo», y reivindica nuevos niveles de «creatividad erótica»<sup>182</sup>. Rubin recuerda a sus lectores que «el sexo es siempre político». Y continúa explicando que, a pesar de esto, no existe una relación causal o lineal entre el sexo y la política, y que afirmar que existe tal relación supone imitar a los fundamentalistas religiosos, que creen en una coherencia entre la identidad sexual perversa y la corrupción moral<sup>183</sup>. Por supuesto, afirmar que la perversión sexual no guarda ninguna relación esencial con la criminalidad también significa que asumimos que la transgresión sexual no nos conduce necesariamente a una política radical. La relación entre sexo y política sigue siendo algo controvertido y contradictorio, y sigue desafiando los intentos de establecer un vínculo orgánico entre lo sexual y otras formas de conducta<sup>184</sup>. Las discusiones sobre el sexo en contextos queer se centran menos en las identidades concretas y más en la fantasía, el placer y los actos. Además, cuanto más hablamos de sexo de forma explícita y con responsabilidad intelectual, más aprendemos sobre el daño que puede hacerse en nombre de la moralidad sexual. Tal y como ha demostrado muchas veces el trabajo pionero de Rubin, «existe una jerarquía basada en la conducta sexual», y esta jerarquía no coloca simplemente la heterosexualidad en la cúspide de la escala y la homosexualidad en la base, sino que distribuye todo tipo de diferencias sexuales, desde el trabajo sexual hasta el sadomasoquismo. En 1984 Rubin escribió: «Ya va siendo hora de que los/las radicales y progresistas, los/las feministas y los/las izquierdistas reconozcan esta jerarquía y su estructura de opresión, en vez de reproducirla dentro de sus propias ideologías» (130). Creo que este reto de reconocer las jerarquías sexuales todavía no se ha superado, pero existen algunas corrientes dentro de la teoría queer contemporánea que han sido influidas por la historia de un discurso sobre el sexo radical, y que por fin se dedican a elaborar discursos y lenguajes apropiados para la difusión de información sexual y para la despatologización de las prácticas sexuales perversas.

Por supuesto, elaborar discursos sobre el sexo no significa producir una verdad sobre el sexo o buscar un ideal de la sexualidad; significa tomarse en serio el discurso sobre los actos, en vez de basarse en identidades<sup>185</sup>. Tal

---

182. Gayle Rubin, «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en Carole Vance (compiladora), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (Madrid: Talasa Ediciones, 1989), 125-155.

183. *Ibid.*, 133.

184. Leo Bersani nos advierte sobre el peligro de asociar de forma demasiado fácil la transgresión sexual con la radicalidad política en «¿Es el recto una tumba?», en *Construyendo identidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Ricardo Llamas (compilador) (Madrid: Siglo XXI, 1995).

185. En «Street Talk/Straight Talk», Samuel R. Delany mantiene esa llamada —una llamada urgente en la era del sida— para elaborar un discurso sexual, y no sólo un discurso sobre el sexo: «Lo que estoy pidiendo es que todos nosotros empecemos a avanzar en ese monumental

y como he mostrado en los dos capítulos anteriores, aunque algunos actos entre hombres parecen haber generado una gran cantidad de documentación, otros, como el tribadismo entre mujeres, han generado muy poca. Hay muchas razones que explican por qué los actos sexuales de los hombres gays ha atraído tanta atención de los críticos y por qué, comparativamente, los actos sexuales de las lesbianas han generado tan poco interés; la existencia de sexo entre hombres gays en lugares públicos, la prostitución gay y una amplia industria de pornografía gay masculina, por ejemplo, junto con la falta de redes de sexo entre lesbianas en espacios públicos, sin duda contribuyen a los diferentes grados de visibilidad e invisibilidad. Pero sean cuales sean las razones de esta fetichización del sexo de los hombres gays, debemos tener cuidado a la hora de reemplazar una jerarquía de identidades por una jerarquía de actos.

Por supuesto, un discurso sobre los actos por sí mismo realmente no va a resolver el problema del heterosexismo o el de la homofobia rampante. Ni tampoco nos va a apartar del mundo de las identidades sexuales. Sin embargo, puede mostrar escenas sexuales y prácticas sexuales e identificaciones de placer que a menudo son invisibilizadas por ese *continuum* homosexual-heterosexual. Saber lo que la gente hace sexualmente y, además, conocer qué tipo de discurso erótico utiliza para describir lo que hace sexualmente puede ayudar a reescribir las teorías psicoanalíticas del deseo y las teorías científicas sobre la sexualidad. También puede clarificar nociones homogeneizadoras sobre el deseo gay y lesbiano, según las cuales todas las lesbianas se sienten atraídas por todas las lesbianas y todos los gays se sienten atraídos por todos los gays. En un ensayo de *Pleasure and Danger* titulado simplemente «The misunderstanding», por ejemplo, Esther Newton y Shirley Walton trabajaron juntas para reivindicar la necesidad de un vocabulario sexual más preciso. Y, aunque se trata de una demanda bastante simple, yo diría que esta producción de nuevos términos no se ha logrado todavía. Newton y Walton describen un malentendido sencillo, en el que ambas asumen que deberían ser compatibles sexualmente porque Newton es una butch y Walton una femme (aunque heterosexual). Su incompatibilidad sexual es resultado directo de un código sexual compartido muy simple, que puede dar cuenta de la polaridad de género, pero no de posiciones como «activa» y «pasiva». Newton y Walton lo comentan así: «No podemos asumir que somos todas iguales o que todas entendemos las mismas cosas cuando decimos “buen sexo”, “perversión”, “atracción” o cualquier otro concepto sexual. Necesitamos un vocabulario más preciso para librarnos del romanticismo victoriano en lo referente al sexo y para caminar hacia una nueva comprensión de la diversidad de la sexualidad de las mujeres y de sus posibi-

---

esfuerzo que se necesita no para interpretar lo que decimos, sino para decir lo que hacemos», Delany, «Sreet Talk/Straight Talk», en el número «Queer Theory» de *Differences* 3, n.º 2 (verano 1991): 38.

lidades»<sup>186</sup>. Un vocabulario más preciso no es sólo algo útil; también puede facilitar la comprensión entre mujeres con sexualidades diferentes.

Creo que también es importante ser conscientes de que las sexualidades y la propia percepción de la sexualidad no suelen adecuarse a modelos lineales de identidad humana. No estoy buscando aquí un remedio al problema de los deseos no lineales, por medio de una especie de cuadro sexual que pudiera identificar amantes potenciales de acuerdo con una mezcla de concordancia de rasgos, objetivos e identificaciones de ambos amantes. Obviamente el deseo funciona de forma mucho más complicada (aunque no necesariamente de forma misteriosa), pero, si bien es verdad que no puede tabularse en un cuadro, tampoco se puede esperar que funcione automáticamente. Una razón por la que las teorías psicoanalíticas del deseo siguen siendo válidas es que el deseo, básicamente, no tiene sentido. El deseo, tal y como lo concibe el psicoanálisis, es un discurso ubicado en el inconsciente y codificado por medio de funciones muy elaboradas de represión, sublimación y fantasía. Pero, aunque el psicoanálisis reconoce los intrincados bucles del deseo sexual, como un sistema explicativo, resulta cada vez más incapaz de dar cuenta de los discursos sobre el deseo propios de finales del siglo xx. El modelo de Freud de la psicopatología sexual fue creado específicamente dentro de su momento histórico y para este periodo, de modo que resulta difícil utilizar términos como «complejo de castración» o «envidia del pene» en una época en la que el sexo se ha convertido en algo claramente protésico, y que funciona de acuerdo a una economía sexual muy diferente: puede que ésta sea una época de genitalidad artificial, debido a la reproducción asistida, o una era postransexual, y que nuestro presente sexual esté marcado por cuerpos con múltiples órganos, cuerpos virtuales o incluso cuerpos posthumanos<sup>187</sup>. En este capítulo quiero reivindicar un discurso sexual que preste una atención especial a esta constelación de actos que está conformando progresivamente las identidades queer de género.

---

186. Esther Newton y Shirley Walton, «The Misunderstanding: Toward a More Precise Sexual Vocabulary», en *Pleasure and Danger*, ed. Carol Vance (Boston: Routledge, Kegan and Paul, 1984), 250. (Este texto no está en la edición española del libro, que es sólo una selección de textos del libro original. N. del T.)

187. «Postransexual» es el término que utiliza Sandy Stone en su ensayo «El imperio contraataca: un manifiesto postransexual», en *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, ed. Julia Epstein y Kristina Straub (Nueva York: Routledge, 1993), 280-304. (Texto accesible en castellano en <http://www.hartza.com/teoriaqueer.zip> [N. del T.]) Comentaré el significado del transexual para los discursos contemporáneos del capitalismo tardío en el capítulo 5. El cuerpo con múltiples órganos está tomado del libro de Felix Guattari y Gilles Deleuze *Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985). «Posthumano» es un término que utilizamos Ira Livingston y yo en una antología titulada *Posthuman Bodies* para describir una configuración particular del cuerpo en relación con una noción maldita de lo humano, de finales del siglo xx. Ver Judith Halberstam e Ira Livingston, eds., introducción de *Posthuman Bodies* (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 1-22.



## LA STONE BUTCH

A pesar de las nuevas articulaciones que han hecho los movimientos feministas y queer sobre los sentidos y efectos de la sexualidad y el género, seguimos viviendo en una era de conformismo respecto al género y, por tanto, de heteronormatividad. Quizás hay más mujeres capaces de desafiar los límites de lo que se considera una feminidad aceptable, y quizás hay más hombres que logran desafiar las formas dominantes de masculinidad, pero los efectos de estos leves cuestionamientos del género no han sido precisamente un cataclismo. Seguimos definiendo el género de los chicos y las chicas de forma muy coherente y restrictiva, y continuamos consolidando la idea de que sólo existen dos géneros. La fugitiva del género Kate Bornstein se refiere a estas prácticas como una especie de «generización» obligatoria, que deja fuera a todo tipo de pervertidos del género que no se identifican claramente como hombres o mujeres, o ni siquiera como una combinación de ambos<sup>188</sup>. Y Leslie Feinberg, quien se autodenomina guerrera del género, sugiere en un nuevo proyecto que el género es una historia del cambio y que siempre ha sido determinado por medio de anomalías<sup>189</sup>. Si el género se ha convertido en un campo de batalla en esta época, merece la pena preguntar: quién está luchando en estas batallas, quién recibe las heridas y queda marcado por cicatrices, y quién muere. La lucha del género es una forma de colapsar el género y la sexualidad, porque para los fugitivos del género, su género desviado a menudo se interpreta como el signo externo de una sexualidad aberrante.

En la última década, las feministas han complicado enormemente las múltiples relaciones (biológicas y culturales, en lo carnal y en lo abstracto) que hay entre sexo y género, y por lo general están de acuerdo en que no hay nada de «natural» en el sexo o en el género, o incluso en el cuerpo<sup>190</sup>. En vez de seguir manteniendo la idea de que el sexo se refiere a la biología de uno/a y el género al proceso de aculturación que uno/a sufre, las teóricas del feminismo suelen utilizar «el sexo» sólo para referirse a la sexualidad, y el género para referirse a la

---

188. Kate Bornstein, *Gender Outlaw: Men, Women and the Rest of Us* (Nueva York: Routledge, 1993).

189. Leslie Feinberg, *Transgender Warriors* (Boston, Mass.: Beacon Press, 1996). Desgraciadamente, en este libro Feinberg hace unas generalizaciones excesivas sobre la historia de las personas transgénero en muy diferentes culturas y contextos, y asocia unilateralmente la tolerancia de género con las sociedades económicamente solidarias, y la opresión del género con el capitalismo. Los flujos de poder entre los sistemas de género y los sistemas económicos, desafortunadamente, nunca son tan predecibles.

190. Existen numerosos libros sobre la desnaturalización del género. Los más importantes para nuestros objetivos son: *El género en disputa*, de Judith Butler (Barcelona: Paidós, 2001), Ann Fausto-Sterling, *Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men*, ed. rev. (Nueva York: Basic Books, 1992); Gayle Rubin, «El tráfico de mujeres: notas sobre la «economía política» del sexo», *Nueva Antropología, Revista de Ciencias Sociales* n° 30, México, 1986, pp. 95-145.

construcción mutua de la biología y del rol social<sup>191</sup>. Sin embargo, saber que el género es una construcción social no elimina los efectos de esta construcción hasta el punto de que podamos manipular a voluntad las condiciones de nuestro género. Judith Butler así lo reconoce cuando discute con los críticos de *El género en disputa*, que confunden construcción con voluntarismo. Ella insiste en que una construcción no es «una especie de artificio manipulable», porque el sujeto del género «no está ni antes ni después del proceso de esta generización, sino que sólo emerge dentro (y como la matriz de) las relaciones de género mismas»<sup>192</sup>. En otras palabras, estamos inmersos en relaciones de género, y las relaciones de género están también dentro de nosotros, de modo que es imposible escapar del género. Como no se puede escapar ni de él ni de sus efectos, algo de eso que llamamos «disforia de género» caracteriza muchas corporeidades, aunque este «síndrome» sólo se ha utilizado para describir formas pretranssexuales de la disconformidad de género<sup>193</sup>. Quiero argumentar en contra de la teoría patológica de la disforia de género; en algunos casos de masculinidad femenina, los efectos de la disforia de género producen masculinidades nuevas y muy funcionales, masculinidades que además prosperan en esa disyunción entre feminidad y masculinidad. Al separar el papel lesbiano de la stone butch de la sexualidad disfuncional, establecemos una zona de producción de género en la que las prácticas sexuales y las identidades sexuales pueden surgir a partir de —y dentro de— una producción de género inestable.

Aunque en última instancia puede resultar inútil considerar el lesbianismo y la masculinidad femenina como sinónimos, es importante reconocer que, históricamente, dentro de eso que llamamos lesbianismo, la masculinidad ha desempeñado un papel importante. La masculinidad, a menudo, define la versión estereotipada del lesbianismo («la mítica lesbiana varonil», según los términos de Esther Newton)<sup>194</sup>. La bollera hipermasculina, de hecho, ha dado visibilidad al lesbianismo y ha logrado que se interprete como una especie

---

191. Suzanne J. Kessler y Wendy McKenna, *Gender: An Ethnomethodological Approach* (1978; reeditado en Chicado: University of Chicago Press, 1985). Kessler y McKenna comentan: «Utilizamos el género, en vez del sexo, incluso cuando nos referimos a aquellos aspectos de ser una mujer (chica) u hombre (chico) que han sido tradicionalmente considerados como biológicos. Esto nos servirá para enfatizar nuestra posición de que el elemento de construcción social es algo primario en todos los aspectos de ser mujer u hombre» (7).

192. Judith Butler, *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (Barcelona: Paidós, 2002), p. 25.

193. Holly Devor señala algo parecido en un excelente artículo sobre la aplicabilidad de la «disforia de género» a otras formas de vivencia corporal incómoda. Devor crea un modelo de varios niveles sobre la disforia de género que tiene en cuenta «el nivel de insatisfacción que sienten las mujeres sobre diversos aspectos de los sentidos sociales que se dan a las configuraciones de sus cuerpos». Ver Holly Devor, «Female Gender Dysphoria in Context: Social Problem or Personal Problem?», *Annual Review of Sex Research* 7: 44-89.

194. Esther Newton, «The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman», *Signs* 9, n° 4 (1984): 557-75.

de confluencia entre un género subversivo y una orientación sexual. Precisamente porque la masculinidad parece haber desempeñado un papel importante e incluso crucial en algunas autodefiniciones lesbianas, tenemos una palabra para la masculinidad lesbiana: butch. Como afirma Gayle Rubin: «Butch es el término vernáculo para las mujeres que se sienten más cómodas con los códigos, estilos o identidades de género masculinos que con los femeninos»<sup>195</sup>. Rubin muestra que la implicación de las butches en la masculinidad adopta formas muy variadas: algunas butches ejercen su masculinidad por medio de accesorios, como la ropa y el corte de pelo, y otras en realidad se ven a sí mismas como hombres; algunas tienen disforia de género, otras son travestis y otras pasan por hombres. Pero muchas lesbianas han considerado — y todavía hoy lo consideran— a la butch como algo vergonzoso y también como una víctima de las teorías sexológicas de la inversión<sup>196</sup>. Por último, como la butch suele verse a sí misma como algo distinto a la mujer-identificada-como-mujer, quizá sea conveniente reservar la etiqueta de «lesbiana» para mujeres que se identifican con mujeres y desean a otras mujeres, y crear un terreno sexual y semiótico diferente para las butches. Sin embargo, por el momento, utilizo el término «masculinidad lesbiana» para referirme a mujeres que viven su masculinidad dentro de relaciones lesbianas reconocibles.

La masculinidad lesbiana siempre ha adoptado múltiples formas. En la recopilación de historias orales de Esther Newton *The Persistent Desire*, varias mujeres narran su particular construcción de la identidad butch. Una butch negra, Mabel Hampton, se describe a sí misma como una butch a la que le gusta vestir ropa de hombre, pero distingue entre su performance de la identidad butch y los «machotes» de la década de 1950, que eran muy meticulosas en su masculinidad, desde el pelo muy corto hasta los zapatos de hombre<sup>197</sup>. Una butch blanca de clase trabajadora, Merrill Mushroom, en otro estudio sobre la cultura de los bares butch-femme, aporta un glosario para el lector contemporáneo. Define a la butch como «la persona agresiva, dentro de la relación de pareja lesbiana», pero una butch en sentido estricto es «una mujer que mantiene constantemente el papel de butch, todo el tiempo, y que sólo va con mujeres». Una «drag butch» es una especie de mujer que pasa por ser un hombre, que adopta el aspecto de un hombre heterosexual en su ropa y en su estilo, pero una «stone butch» es «una butch que no permite que su compañera la toque sexualmente». También hay «butches con aspecto de femme» y «femmes

---

195. Gayle Rubin, «Of Catamites and Kings: Reflections on Butch, Gender, and Boundaries», en *A Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*, ed. Joan Nestle (Boston: Alyson Publications, 1992), 467.

196. Ver, por ejemplo, Sheila Jeffreys, «Butch and Femme: Now and Then» en *Not a Passing Phase: Reclaiming Lesbians in History, 1840-1985*, ed. Lesbian History Group (Londres: Women's Press, 1989), 158-87.

197. Mabel Hampton, entrevistada por Joan Nestle, en *A Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*, ed. Joan Nestle (Boston: Alyson Publications, 1992), 42-44.

con aspecto de butch»<sup>198</sup>. En realidad hay todo un abanico de categorías disponibles y, del mismo modo que el término «lesbiana» suele agrupar múltiples estilos sexuales bajo la categoría del deseo entre personas del mismo sexo, «butch» se ha convertido en el referente de todas las masculinidades lesbianas. Aunque sigamos manteniendo a la butch como el significante principal de la masculinidad lesbiana, podemos modificarlo cuando sea necesario y hablar de modo más específico. Además de las modificaciones mencionadas en el catálogo de términos de Merrill Mushroom, podemos pensar también en términos de butch suave, chica y «a la antigua», por no mencionar las macho (*studs*), las remolcadoras (*daggers*) o las diesel<sup>199</sup>.

Tal y como han mostrado recientemente muchas historias sociales sobre el lesbianismo, tras el ascenso del feminismo lesbiano en la década de 1970 algunas mujeres rechazaron el binomio butch-femme y sus papeles en el juego sexual, considerándolos una burda copia de la heterosexualidad. El rechazo de la butch como un estereotipo repugnante que han adoptado algunas lesbianas feministas ha tenido el desgraciado efecto de patologizar al único significante visible del deseo bollero queer. El rechazo de la femme produjo una limitación de la expresión de la femineidad lesbiana y llevó al feminismo blanco de clase media a adoptar una estética andrógina. Por otro lado, la supresión del uso de papeles en el juego sexual que emprendieron las feministas lesbianas en la década de 1970 y 1980 acabó de eliminar un lenguaje del deseo que había sido elaborado y codificado cuidadosamente por bolleras butch y femme, como respuesta a los intentos que hacía la cultura dominante para hacerlas desaparecer.

En *Loving in the War Year*, la escritora chicana Cherríe Moraga señala que el ataque al juego de papeles butch-femme que habían hecho las feministas blancas también borró las diferencias culturales y étnicas que había entre las mujeres<sup>200</sup>. Moraga describe su propia sexualidad y la conciencia de su sexualidad en relación con su identidad étnica híbrida: narra su infancia como hija de una madre mexicana y un padre blanco, e intenta analizar el hecho de ser blanca y, a la vez, sentirse chicana. Además de hacer una abierta y valiente crítica del sexismo dentro de las comunidades de color, Moraga describe cuidadosamente las diferentes formas de racismo feminista que se ha visto obligada a padecer. Una forma particular tiene que ver con el sexo feminista. Moraga habla sobre la presunción que existe dentro del feminismo lesbiano de que «la sexualidad

---

198. Merrill Mushroom, «Confessions of a Butch Dyke», *Common Lives, Lesbian Lives* 9 (otoño 1983): 39.

199. Para una reproducción gráfica de los múltiples nombres butch-femme, ver la portada de *Swagger and Sway: A Quarterly Newsletter for the Lesbian Butch/Femme Community* 2, n.º 2 (primavera 1994).

200. Cherríe Moraga, *Loving in the War Years* (Boston: South End Press, 1983).

lesbiana era diferente *naturalmente* de la sexualidad heterosexual»<sup>201</sup>. Cuestiona la idea de que el poder deba desaparecer automáticamente de las relaciones entre mujeres y la acusación de «identificación con el hombre» que se hace contra las mujeres que tienen deseo por el poder sexual. Moraga concluye que el sentido que ella da a su sexualidad puede estar estructurado tanto por las normas culturales mexicanas como por los estándares lesbianos, y por tanto su sexualidad puede guardar una mayor relación con las actividades sexuales de los hombres y las mujeres de color, que con lo que prescriben las lesbianas blancas.

Lo que necesito explorar no lo encontraré en el dormitorio de la lesbiana feminista, sino probablemente en muchos dormitorios heterosexuales de South Texas, Los Ángeles o incluso Sonora, en México. Además, me he dado cuenta de que las feministas blancas, a la hora de describir la sexualidad, se confinan a sí mismas dentro de unas fronteras en las que sólo utilizan interpretaciones de origen blanco sobre la dominación, la sumisión, el intercambio de poder, etc. (126)

Según Moraga, si «chingón» y «chingada» describen los roles de género más comunes en la cultura mexicana, no podemos esperar que, de pronto, las lesbianas chicanas abandonen estos roles sexuales y asuman un igualitarismo feminista lesbiano. La conducta sexual promovida desde las filas del feminismo lesbiano supone una forma de imperialismo cultural e ignora las especificidades de las diferentes culturas sexuales.

Como comentaré más adelante, el feminismo lesbiano criticó el par butch-femme como una forma particularmente molesta de imitación cultural. Gran parte de la reacción del feminismo lesbiano hacia el par butch-femme tomó la forma del escepticismo, y muchas mujeres expresaron su indignación hacia lo que les parecía una copia servil de los roles heterosexuales. Para reconstruir la complejidad de los sistemas de sexo y género butch-femme es importante destacar el amplio espectro de actividades e identificaciones que cada una de estas etiquetas —butch y femme— contiene. En un artículo visionario de 1971, Rita Laporte confirma esta idea de la variedad butch: «Las cualidades de feminidad y masculinidad se distribuyen en diferentes proporciones entre todas las lesbianas... Una butch es, simplemente, una lesbiana que se siente atraída y complementada por una lesbiana más femenina que ella, pudiendo ser esta butch mucho más masculina que femenina, o sólo ligeramente. Afortunadamente para todas, hay todo tipo de personas entre nosotras»<sup>202</sup>. La lectura de este enfoque tan razonable de Laporte sobre lo que ella denomina «la cuestión butch-femme» resulta fascinante veinticinco años más tarde, porque anticipa

---

201. Ibid., 125.

202. Rita Laporte, «The Butch/Femme Question», *The Ladder* 15, n° 9-10 (junio/julio de 1971): 4.

una y otra vez las variaciones que existen entre las butches y entre las femmes, y defiende una comprensión sin prejuicios de la pareja butch-femme. Décadas antes de que Judith Butler rechazara la idea de que los géneros de las lesbianas imitan un original heterosexual, Laporte rechaza sabiamente la hipótesis de la imitación como algo demasiado simple: «Sería simplificar demasiado las cosas pensar que el par butch/femme es simplemente una imitación del par hombre/mujer. Con estos dos términos lo interpretan todo como una mera convención cultural. El principio científico de la economía, es decir, que la teoría más simple es la mejor, rara vez funciona cuando se trata de la naturaleza humana» (6)<sup>203</sup>.

En *Stone Butch Blues*, una novela de Leslie Feinberg, uno de los personajes de Feinberg, una mujer llamada Edna, le habla a la stone butch Jess sobre cuántos tipos diferentes de butches hay:

No creo que las femmes hayan visto nunca a las butches como un gran grupo. Enseguida ves que existen muchas formas diferentes de ser butch. Las hay jóvenes y desafiantes, las ves cambiar, las ves hacerse más duras o destruirse. Algunas son delicadas, otras amargas, otras inquietas. Tú y Rocco erais butches de granito, incapaces de suavizar vuestra dureza. Esto no estaba en vuestra naturaleza.<sup>204</sup>

La butch, en esta descripción, es una categoría que cambia según los momentos y los cuerpos, y podríamos añadir que atraviesa también las clases sociales y las razas. En principio, los grados de «butchez» se miden en términos de dureza o de suavidad, o en términos de permeabilidad. La butch dura o stone butch tiene una «naturaleza» masculina, como algo opuesto —se supone— a un estilo o exterior masculino. La butch blanda es una bollera con tendencias butch que no ha masculinizado completamente su sexualidad. También están las butches «de granito», stone butches que no se enternecen nunca y que son impenetrables.

La stone butch es un lugar muy apropiado para comenzar a hacer una genealogía de la diversidad butch, porque es una categoría muy enigmática: como veremos, la parte «stone» de la stone butch se refiere a una especie de impenetrabilidad, y eso implica curiosos aspectos de «no acción» sobre la identidad sexual butch. La stone butch tiene la dudosa distinción de ser, probablemente, la única identidad sexual que se define casi por completo en función de las

---

203. En el capítulo 3, también he hablado de la «parsimonia de la ciencia». No había leído el ensayo de Laporte cuando escribí esto y me ha alegrado mucho encontrar una frase parecida en su excelente ensayo.

204. Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues* (Ithaca, N.Y.: Firebrand Books, 1993), 213-14. Esta obra es homóloga de *El pozo de la soledad*, de Radclyffe Hall. En ambas novelas hay confesiones autobiográficas sutilmente ocultas sobre los peligros y placeres de la supervivencia butch.

prácticas que *no* hace. Podríamos preguntarnos si existe alguna otra identidad que se defina por lo que una persona no hace. ¿Qué significa definir una identidad sexual y un conjunto de prácticas sexuales que configuran esta identidad dentro de un registro negativo? ¿Cuáles son las implicaciones de una acción negativa para teorizar las subjetividades sexuales? ¿Podríamos acaso imaginar que se definiera una identidad sexual masculina en términos de «no acción»? Muchos hombres no practican la penetración sexual como parte de sus hábitos sexuales y, sin embargo, esta omisión no provoca apenas comentarios, y por supuesto nunca se ha diagnosticado esta conducta como un complejo de disfunción sexual. Quizá tengamos que recurrir al término «hombre stone» cuando el miedo a la penetración se combina con una ilusoria sensación de superioridad innata y de violencia de diversos tipos, incluida la sexual. «El hombre stone» podría convertirse en una herramienta de diagnóstico para identificar las patologías sexuales de los hombres adultos. Obviamente, estas categorías nunca se han utilizado para evaluar la respuesta sexual del hombre, ni podemos esperar que se utilicen en un futuro próximo, ni apoyamos tal idea; pero sin duda, merece la pena observar qué pocas veces esta cultura considera abiertamente la heterosexualidad de los hombres, incluso cuando ésta está basada en prohibiciones sexuales absurdas y en demandas sexuales asociales. También hay mujeres heterosexuales y lesbianas femme que evitan la penetración; podemos etiquetarlas como «stone femmes». La feminidad stone plantea un amplio abanico de interesantes preguntas sobre la no continuidad entre identificación femenina y pasividad, o entre feminidad y receptividad<sup>205</sup>.

Tal y como explicaré más adelante, la stone butch es un cuerpo de bollera ubicado en algún sitio en el límite entre la masculinidad femenina y la subjetividad transgénero, y parece provocar un injustificado escándalo no sólo en una sociedad conformista en cuestiones de género, que no puede comprender el género stone butch y el deseo stone butch, sino también dentro de la cultura bollera, donde la stone butch suele considerarse como frígida, disfórica, misógina, reprimida o simplemente pretranssexual. La stone butch define un enigmático núcleo de la práctica lesbiana sexual y social, en el que incluso otras lesbianas preguntan a menudo sobre la stone butch: «¿Qué es lo que hace en la cama?». En realidad, no hay nada especialmente extraño o incomprensible en los deseos de la stone butch *en la medida que se la comprenda en un contexto más general de masculinidad femenina*, y en la medida en que tengamos teorías viables y globales e información sobre la masculinidad femenina. La stone butch ocupó, y sigue ocupando, una posición crucial en la cultura lesbiana y, a pesar de los numerosos intentos de las feministas lesbianas y de otros por negar su existencia, o incluso su persistencia, la stone butch sigue siendo alguien central

---

205. Para un excelente artículo sobre la receptividad lesbiana, ver Ann Cvetkovich, «Recasting Receptivity», en *The Lesbian Erotic*, ed. Karla Jay (Nueva York: New York University Press, 1995), 125-46.

para cualquier intento de teorizar la identidad sexual y sus relaciones con las variaciones de género.

La stone butch complica enormemente la hipótesis de la imitación —o la idea de que las butches son malas copias de los hombres— y entraña la existencia de un código que permite diferenciar entre cierta noción general de los roles sexuales del hombre y de los roles sexuales de la butch. Para mantener la complejidad de la stone y elucidar su relación con el placer, volveré a fijarme en sus prácticas sexuales para explicar su «intocabilidad» en términos de un deseo funcional. Está claro que ser intocable no significaba y no significa una ausencia de deseo o de placer por parte de la stone butch. Históricamente, el término «stone butch» se ha utilizado para calificar a una lesbiana butch que le hace el amor a su compañera femme pero que no permite ser «tocada». Pongo «tocada» entre comillas porque, por supuesto, hay muchas formas de ser tocada, además de la manipulación genital directa, y en general la «intocabilidad», de la stone butch se refiere a una falta de contacto genital *inmediato*. Aunque algunas stones elegían (y eligen) no llegar al orgasmo con su compañera, otras tenían y recibían placer de sus compañeras por medio de una variedad de prácticas sexuales, como el tribadismo (también conocido como «fricción» o «dyking»), o por medio de un dildo. Sin embargo, hablando históricamente, «stone» se refiere a butches que eran claramente masculinas en su aspecto y que elegían que se les hiciera el amor como mujeres.

Las mujeres con las que hablaron Elizabeth Kennedy y Madeline Davis en Búfalo, para su historia oral de las comunidades lesbianas butch-femme en las décadas de 1940 y de 1950, ofrecen un amplio abanico de respuestas a cuestiones sobre la diversidad de lo butch y la amplitud de sus significados sociales. Durante sus conversaciones sobre la subjetividad butch, las narradoras y las propias autoras ponen mucho cuidado en distinguir entre la polaridad del género heterosexual y las polaridades de género de las dinámicas lesbianas, que han sido construidas y mantenidas cuidadosamente. Kennedy y Davis inciden en una diferencia en particular entre butches y hombres: a las butches, aunque en lo sexual representaban el papel activo o agresivo, les gustaba únicamente —a diferencia de los hombres— satisfacer a su compañera sexualmente, en vez de darse placer a sí mismas. Este énfasis en el placer de la femme es algo muy propio de la stone butch, la compañera que «hace todo el trabajo y no deja nunca que su compañera se lo devuelva del mismo modo»<sup>206</sup>. En la cultura de los bares de clases trabajadoras de la década de 1950, este tipo de butch era valorada y ridiculizada al mismo tiempo: aunque muchas decían ser stones por el estatus asociado con esa posición, en realidad no todas mantenían la práctica stone butch de ser intocables. Como afirma una butch entrevistada por Kennedy y Davis: «La stone..., no existe tal cosa», y otra opina «no puedes ser la que da y no puedes ser la que recibe. Tienes que ser la que da y la que recibe»

---

206. Kennedy y Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold*, 192.



(206). A pesar de todo, el hecho de ser intocable permaneció como un ideal típicamente butch en las comunidades butch-femme de las décadas de 1940 y 1950.

¿Por qué ser intocable se ha convertido en un ideal típico de la conducta butch? Podríamos responder que ser intocable nos previene ante perturbaciones sobre la forma de practicar el género que tienen las mujeres butch. La cuestión no es, en realidad, por qué una butch no querría que la tocaran, sino más bien cómo se articula en las butches el ser masculina en las calles y mujer en la cama. Por supuesto, la respuesta es que muchas de ellas lo asumen fácilmente y con gran placer; otras, sin embargo, viven esta coyuntura como algo problemático e incluso peligroso, y por diversas razones son incapaces de perder la masculinidad que mantienen en todas partes cuando van a la cama. Podemos llevar la pregunta aún más lejos: ¿por qué deberíamos esperar necesariamente que de pronto las butches muestran una perfecta y placentera conducta de mujer cuando en todos los espacios de su vida social se les deniega el acceso a una subjetividad femenina no problemática? La stone butch representa una inconsistencia funcional o una contradicción productiva entre el sexo biológico y el género social. En otras palabras, la stone butch representa la discordancia entre ser una mujer y sentirse a sí misma como masculina creando una identidad sexual y un conjunto de prácticas sexuales que se corresponden con esta incoherencia y se acomodan a ella. La stone butch hace que sea posible la masculinidad femenina.

Nos hemos acostumbrado a pensar el género en términos de performatividad: la enormemente influyente formulación de Judith Butler del género como «una performance<sup>207</sup> obligatoria»<sup>208</sup> describe cómo el género y la sexualidad están inscritos dentro de la cultura heterosexual y son producidos por medio de performances involuntarias. La teoría de la performance de género de Butler contradice lo que podríamos llamar «la falacia expresiva», que Butler define como la noción de que «la sexualidad y el género tienen, de una forma directa o indirecta, una realidad psíquica que les precede» («Imitación e insubordinación de género», 88). La stone butch llega a desafiar esta complicada teoría de la performatividad porque su performance está ubicada dentro de una no-performance: en otras palabras, la stone butch representa una masculinidad femenina y un rechazo de la femineidad anatómica impuesta. En esta formulación, la no-performance significa algo tan importante como la performance, y muestra cómo la performatividad es un registro tanto de lo que el cuerpo no va a hacer como de lo que podría hacer.

---

207. «Performance» se puede traducir como interpretación, acción, actuación, realización o ejecución. En este caso preferimos dejar el término en inglés para mantener su relación con la teoría de la performatividad de Butler. (N. del T.)

208. Judith Butler, «Imitación e insubordinación de género», *Revista de Occidente* n° 235, diciembre de 2000, p. 85.

Si aplicamos este argumento a la stone butch, el género se hace visible en ella como una performance que no es sólo una repetición sino que además es necesariamente imperfecta, defectuosa y tosca. Esta performance imperfecta revela, además, que el género es siempre una lucha violenta entre cuerpos y subjetividades; y cuando estos desajustes aparecen solemos hablar de patología. En realidad, la stone butch ha integrado esta tosquedad del género como una parte de su identidad. Allí donde el sexo y el género, la biología y la presentación de género no encajan (cuerpo femenino y yo masculino), allí donde la apariencia y la realidad chocan (se tiene aspecto masculino y se construye una masculinidad real, donde debería haber una feminidad «real») es donde la stone butch aparece como viable, poderosa y afirmativa.

En realidad Butler hace una extraña referencia a la stone butch y su particular performance de género, al final de «Imitación e insubordinación de género». Butler está hablando sobre «la lógica de la inversión» para intentar describir las aparentemente contradictorias relaciones entre «género y presentación de género, y presentación de género y sexualidad»:

Esta lógica de inversión se pone de relieve en las versiones de la estilización de género de la *butch* y la *femme* lesbianas. Pues una *butch* puede presentarse como competente, fuerte y omniprotectora, y una *stone butch* puede parecer que convierte a su amante en el exclusivo lugar de placer y atención eróticos. Y, sin embargo, esta *butch* protectora, que *en principio* aparenta repetir un papel similar al del esposo, puede encontrarse atrapada en una lógica invertida que convierta la «protección» en una forma de autosacrificio que la hace caer en la más antigua trampa de la abnegación femenina. Y así se puede encontrar en una situación de radical necesidad, que es precisamente lo que ella pretendería localizar, encontrar y satisfacer en su amante *femme*.<sup>209</sup>

He citado este pasaje ampliamente porque parece contradecir el radical constructivismo de Butler. Ella nos dice que, por la lógica de la inversión, una stone butch ocupa el papel de la mujer, porque desatiende sus propios deseos en el proceso de satisfacer a su amante.

Hay muchas inconsistencias dentro de la formulación de la stone butch en este texto. En primer lugar, Butler no hace ninguna distinción entre «la autoabnegación femenina» y «la autoabnegación butch». En la denominada «antigua trampa» del autosacrificio de la mujer, debemos asumir que no hay apenas ninguna gratificación para la mujer que descuida sus propias necesidades por atender las de otros. Pero, para la stone butch, el placer procede y se basa en su habilidad para satisfacer a su compañera *sin una reciprocidad del mismo tipo*. En segundo lugar, la forma tradicional de la autoabnegación de la mujer implica a

---

209. Ibid., p. 104.

una mujer que se sacrifica a sí misma por un hombre; sin embargo, una stone butch parece autosacrificarse por otra mujer, y la naturaleza radical de esta acción puede tener aún más impacto en función de muchas otras coordenadas, como la raza y la clase social. Por ejemplo, ¿cuál es el sentido de una stone butch que actúa con autoabnegación dentro de una pareja interracial butch-femme? Obviamente, la «antigua trampa de la autoabnegación femenina» ni es simplemente «antigua» (tranhistórica) ni es simplemente «femenina» (integrada en las relaciones de poder de la heterosexualidad). Del mismo modo que las dinámicas de género butch-femme no son una mera repetición de un modelo previo de género heterosexual (algo de lo que la propia Butler nos ha convencido), la autoabnegación butch y la satisfacción femme tienen muy poco o nada que ver con las convenciones heterosexuales «antiguas».

Volviendo a *Stone Butch Blues*, vemos que en el primer encuentro sexual con una mujer que se describe en la novela, la stone butch Jess hace el amor con una prostituta llamada Angie. Jess hace el amor con Angie apasionadamente, y entonces Angie se vuelve hacia su amante y le dice: «Me gustaría poder hacer que te sintieras así de bien. Eres una stone, ¿verdad?». En este contexto, la stone es una respuesta a los continuos abusos sexuales, o a los retos: la butch se cierra en banda porque tiene que hacerlo, porque el mundo ya la ha saturado con la perversión y con una insoportable ambigüedad sexual. Angie se apresura a tranquilizarla: «No te avergüences de ser toda una stone, cariño. Estamos en una profesión stone. Pero no debes sentirte mal por ser una stone. Está bien si encuentras a una femme en la que puedas confiar en la cama, y si quieres decir que necesitas algo, o si quieres que te toquen» (73). Ser stone aquí no se describe exactamente como una categoría erótica afirmativa, aunque el resto de la novela sí intenta afirmar el poder de la stone butch. Dado que la novela de Feinberg se ha hecho muy popular, es importante reconocer cómo representa lo stone como un límite, una respuesta al abuso, un muro que se ha levantado pero que puede echarse abajo con la femme adecuada, pero también como una subjetividad sexual viable. Varias veces, en la trama, Jess tiene sexo con mujeres y es capaz de correrse como una stone por medio de dildos o del tribadismo. Por tanto, su estatus de stone butch es problemático en algunos lugares en los que representa un resto del abuso, y es poderoso en otros, en los que constituye una construcción exitosa de un yo sexual. En esta novela y en las crónicas históricas en general, a menudo la stone butch se asocia irremediabilmente con la depresión, porque estaba asociada únicamente con el abuso y no con una reescritura individual de su propia identidad sexual. *Stone Butch Blues* reconoce esto claramente y apuesta por crear una narración diferente de la stone butch, cuya posición siempre queda codificada como una sexualidad que se ha vuelto «cerrada».

«Cerrado» y «abierto», en realidad, no son categorías muy útiles cuando se trata de sexo; no nos dicen nada sobre la función o disfunción de las categorías. Dado que las sexualidades son específicas según los cuerpos, las mentes y las experiencias, todas las sexualidades son abiertas y cerradas, represivas y

productivas. La stone butch es un cuerpo cerrado a la penetración pero abierto al frotamiento o a la fricción, cerrado a la feminidad convencional pero evocador de una masculinidad queer. La prohibición stone del tacto genital puede permitir otras formas de tacto o puede crear un bucle sexual en el deseo de la mujer: en muchos aspectos, la stone butch depende de la femme, y existen muchas formas de complementariedad entre las stones butches y los diversos modos de placer femme, lo que ha representado un papel central para la stone butch, tanto históricamente en la vida de los bares butch-femme, como actualmente en las subculturas sexuales queer.

## REPUDIAR A LA STONE

La stone butch, como sabemos, a menudo se ha representado como lo abyecto dentro de la historia lesbiana. Para las feministas lesbianas que están en contra del juego de papeles butch-femme, y para otras que por sentido común rechazan ser sólo la que da o la que recibe, la stone butch representa un ejemplo de las trampas en que se puede caer por la rigidez de las categorías. Estas críticas afirman que la stone butch encarna la disfunción de la rigidez del género, al tomarse la masculinidad tan en serio que rechazan su cuerpo de mujer. Uno de los giros de la historia en *Stone Butch Blues* es la ruptura de Jess y su amante Theresa, que se debe en parte a la implicación de Theresa en el incipiente movimiento de mujeres. Es el año 1973 y es una época difícil para las personas transgénero. Jess decide que debe hacerse pasar por un hombre o corre el riesgo de sufrir agresiones violentas mortales, o incluso puede llegar a suicidarse. Theresa no puede acompañar a su butch en este viaje particular y lo expresa dolorosamente: «Soy una mujer, Jess. Te quiero porque tú también eres una mujer... Me gusta que seas butch. Simplemente no quiero ser la mujer de un hombre, aunque ese hombre sea una mujer» (148). Cuando Jess comienza su tratamiento hormonal, Theresa se identifica cada vez más como lesbiana, y la distancia entre ellas se hace cada vez mayor. La erótica del lesbianismo, como Theresa la describe, tiene que ver mucho con lo mutuo, la reciprocidad y la igualdad. Cuelga en la pared de su cocina un póster de dos mujeres desnudas, y queda claro para el lector que precisamente esta imagen excluye a Jess y a las de su estilo. Las «él/ella», mujeres que no son aceptadas en la sociedad simplemente como mujeres, no pueden, de pronto, sentirse a sí mismas como mujeres en sus encuentros sexuales y emocionales, privados y personales. El peso de ser butch se manifiesta como una confusión sexual que *se resuelve* con la asunción de una identidad sexual stone. Ser stone, por tanto, no es simplemente desconectar y cerrarse al contacto sexual «normal» entre mujeres; es una valiente e imaginativa forma de gestionar los impulsos y las demandas contradictorias de ser una butch en un cuerpo de mujer.

En *Stone Butch Blues*, las feministas lesbianas son presentadas como furiosas detractoras del par butch-femme, y en realidad no nos sorprende saber que la

stone butch ha recibido críticas especialmente duras por parte de ramas separatistas del feminismo lesbiano. Sheila Jeffreys, en un ensayo sobre el retorno del par butch-femme en la década de 1990, opina que la identidad stone butch es «desbofobia internalizada» y odio a una misma<sup>210</sup>. Jeffreys interpreta el juego de papeles como parte de una «prescripción sexológica» (163) para las relaciones sexuales lesbianas y explica que sexólogos como Havelock Ellis son los responsables de haber creado los estereotipos de la lesbiana hombruna y de la invertida femenina. La lógica de Jeffreys en este artículo es sorprendentemente rígida, ya que plantea un modelo de «o una cosa o la otra» sobre la respuesta sexual lesbiana: o bien las lesbianas erotizan la diferencia y entonces se implican en jugar con roles, en sadomasoquismo o en otras formas de dominación y sumisión, o bien las lesbianas erotizan lo similar y se implican en «el placer real de una relación sexual... llena de las sorpresas y heridas de toda su experiencia de mujer y de lesbiana» (184). Obviamente, en el modelo de Jeffreys el verdadero deseo lesbiano está más allá del juego de roles. Jeffreys además atribuye un enorme poder a los sexólogos y ningún poder a las autodefiniciones de las butches. Como intenté mostrar en el anterior capítulo, las teorías sexológicas de la inversión dependían totalmente e interactuaban con un complejo conjunto de autodefiniciones que circulaban dentro de las incipientes comunidades de invertidas y de sus amantes.

Otra feminista lesbiana cultural, Julia Penelope, miraba con horror el resurgimiento de los roles butch-femme en la década de 1980. Penelope ve este resurgir como una forma lesbiana de «retorno de la derecha contemporánea, animada además por una nostalgia de la década de 1950... y la ilusión y seguridad que nos da el retorno a lo que imaginamos que fueron mejores tiempos»<sup>211</sup>. Cuando recuerda sus propios días de juego de roles y los quince años que pasó como stone butch, Penelope siente que esas normas y prescripciones de la comunidad butch-femme en lo referente a la actividad sexual la forzaron a poseer una identidad sexual y la mantuvieron esclavizada.

Durante 15 años, a pesar de que había deseado enormemente dejar que otra mujer me tocara, a pesar de que ansiaba muchísimo liberarme sexualmente, permanecí intocable, sin que nadie me tocara. Al no permitir a otras lesbianas que me dieran placer de ningún tipo, sentía en mi interior que así mantenía mi poder y mi autonomía. (27)

Penelope siente su actitud stone como una protección para «no perder el control» y como una forma de tener poder sexual sobre una femme, pero sentía que su imagen stone era una fachada que la protegía de «la fuerza de mi deseo

---

210. Jeffreys, «Butch and Femme: Now and Then», 169.

211. Julia Penelope, «Whose Past Are We Reclaiming?», *Common Lives, Lesbian Lives* 9 (otoño 1983): 18.

sexual» y que sólo «le permitía alguna actividad ocasional en el tribadismo» (27-28). Para Penélope, el feminismo fue la forma de escapar de la prisión de la cultura stone butch. Sintió que una nueva conciencia feminista sobre el poder y el placer la conducía a un sentido más positivo y placentero de la identidad lesbiana. Una siente cierta empatía por la lucha particular de Penelope, y está claro que ella sentía que el juego de roles y la actitud stone butch eran una carga, porque eran algo impuesto por su comunidad sexual. Sin embargo, al igual que Jeffreys, Penelope ve a la stone butch como el epítome del odio a sí misma de la lesbiana y como un ejemplo de las perjudiciales asociaciones que se han hecho dentro de las identidades butch entre dureza y ausencia de emociones, tacto y vulnerabilidad, sexo y poder. Obviamente, en mi defensa de la stone butch no intento negar el sufrimiento que algunas mujeres como Penelope pueden haber experimentado por un juego de roles imperativo; sin embargo, estoy pidiendo que miremos de nuevo las supuestas conexiones intuitivas que algunas detractoras del par butch-femme hacen entre lo stone y la falta de intimidad o vulnerabilidad, lo stone y la disfunción sexual, y lo stone y el exceso de una masculinidad propia de hombres.

En un ejemplar del «periódico feminista/lesbiano» WICCE, Victoria Brownworth publicó un artículo titulado «Butch/femme, ¿Mito/realidad o más de lo mismo?». Este artículo articulaba muy claramente la idea de que el juego de roles lesbiano era una forma dañina de falsa conciencia, que no tenía nada que ver con el placer o con la libertad de expresión. Brownworth presentaba entrevistas con algunas parejas butch-femme y después exponía comentarios de mujeres que habían rechazado el juego de roles. El artículo situaba de forma inequívoca la opresión de la mujer en la asunción de roles y mostraba una total incomprensión hacia los testimonios de las butches que afirmaban que no querían que las tocaran sexualmente<sup>212</sup>. La intención de Brownworth en este artículo era alimentar el mito de que en la década de 1970, tras la «liberación gay» y la «liberación de las mujeres», las lesbianas ya no estaban interesadas «en el juego de roles». Ella confiesa lo siguiente: «Como lesbiana y como feminista también soy consciente de que para algunas la actitud butch-femme sigue formando parte del ambiente, como hace diez o veinte años. Es menos evidente, más sutil, pero sin embargo existe» (7). En un intento por descubrir «qué lleva a las mujeres a utilizar roles», Brownworth entrevistó a algunas mujeres que utilizaban roles y a otras «que lo están probando o que ya lo han dejado» (7). Como era de esperar, las que usaban roles eran descritas como butches misóginas y femmes víctimas, y las que ya habían abandonado los roles eran presentadas como liberadas y revolucionarias. La última entrevistada, Patricia, nunca había utilizado roles; se veía a sí misma sin problemas

---

212. Victoria Brownworth, «Butch/Femme, Myth/Reality or More of the Same? » *WICCE: A Lesbian/Feminist Newspaper* 4 (verano 1975): 7-10.

como mujer y veía los roles butch-femme como algo limitado y aburrido. Sus palabras cerraban el artículo. Brownworth la anima a responder a la siguiente pregunta: «¿Crees que el uso de roles seguirá existiendo o crees que las mujeres están dejándolo?». Patricia responde: «Creo en el poder, la amplitud y las posibilidades del movimiento de las mujeres. La única esperanza para la revolución y la verdadera humanización de la vida es que el movimiento continúe y que llegue a todas las mujeres» (10).

Los sentimientos expresados en este artículo son muy habituales. La mayor parte de la literatura de la década de 1970 muestra incredulidad ante la continuidad del uso de roles, y quienes usan roles son vistas como inseguras, inmaduras y anticuadas. Las feministas lesbianas de este tipo creían que, desterrando los roles, las mujeres se liberarían de la opresión del patriarcado y del capitalismo, y podrían encontrar el camino hacia formas de interacción social y sexual nuevas, liberadas y realmente humanas. Artículos como éste también usan a la stone butch como un ejemplo de lo absurdo de usar roles. Brownworth, por ejemplo, le pregunta a Mickey, una butch de veinticuatro años, qué hace con su novia en el plano sexual: «Yo controlo la situación», le contesta Mickey. «Hago lo que quiero con mi novia.» Brownworth la presiona: «¿Ella hace lo que quiere contigo?». «No. Eso no está previsto. No creo que deba tocarme.» Brownworth pregunta, entonces: «¿Cómo puedes obtener algún tipo de satisfacción sexual si ella nunca te toca?». Más adelante, Brownworth le pregunta a una femme si toca a su amante butch: «¿Tú le correspondes en la cama?». La femme contesta que no. Brownworth la cuestiona: «¿No tienes ningún deseo de tocar a la mujer que está contigo? ¿No crees que es egoísta no hacerlo?» (8). No hay una respuesta correcta para una pregunta así. Si la femme dice «No, no quiero tocar a mi amante porque eso le molesta» entonces es «egoísta», de modo que esta femme responde a la defensiva y dice que ella y muchas otras femmes querrían reciprocidad, pero que eso no les está permitido. Esta femme explica que se siente mal por esta falta de reciprocidad, pero también reconoce que su compañera siente placer sexual y que «disfruta estando conmigo» (8). Lo más destacable de este artículo de Brownworth es el intento de la autora de ridiculizar y patologizar a la stone butch, aunque ambas amantes reconocen obtener bastante satisfacción con su relación sexual.

La clásica biomitografía de Audre Lorde, *Zami: A New Spelling of My Name*, también describe el deseo de la stone butch como una combinación de abuso emocional y de egoísmo, pero dentro de un contexto muy diferente. En sus primeros encuentros sexuales, vemos a la protagonista autobiográfica de Lorde, Audre, asumiendo el papel de joven butch con sus amantes negras y blancas, y a menudo en la posición de la que hace el amor, en vez de ser objeto de la atención sexual de otra mujer. Cuando entra en relación con una mujer blanca más mayor, que se identifica específicamente como lesbiana más que como «chica gay», esta mujer muestra a Audre cómo puede permitirse que la toquen: «Cuando le dije a Eudora que no me gustaba que me hicieran el amor, alzó las

cejas. ‘¿Cómo lo sabes?’, dijo sonriendo, mientras cogía nuestras tazas de café y las ponía sobre la mesa. ‘Eso es probablemente porque nadie te ha hecho nunca el amor de verdad’»<sup>213</sup>. Audre aprende cómo abandonar un papel que sentía que le había venido dado, que no había elegido activamente. Además, su incomodidad con el papel de stone butch tenía que ver con algunas de las dinámicas basadas en la raza que iban asociadas con el hecho de ser stone. En una relación anterior con una amante blanca, Audre muestra una gran insatisfacción con esa dinámica de no reciprocidad y con su papel de servidora de una mujer blanca que parece incapaz de sentirse satisfecha ni de ofrecer reciprocidad. En su relación con Bea, Audre describe su frustración mutua: «Así, semana tras semana..., dirigía mi boca anhelante y caliente hacia ella, que era como un montículo tallado en piedra lisa, hasta que, con los labios arañados y jadeando de frustración, me retiraba para descansar brevemente» (151). La compañera stone es aquí, por supuesto, ese cuerpo inerte de la amada, y no el cuerpo cerrado de la amante, pero es también la lisa blancura del cuerpo de piedra. La inactividad de su amante hace que la propia Audre se sienta como una stone.

En *Zami*, Lorde critica los bares por sus rígidos códigos butch-femme, que marginaban a las bolleras que no usaban roles a una especie de limbo sexual. Ir a los bares —escribe— «era como entrar en una extraña tierra sin mujeres». Yo no era lo bastante mona o pasiva como para ser una ‘femme’, pero tampoco lo bastante seca y dura para ser una ‘butch’» (224). Considera el uso de roles entre las mujeres negras como una «mascarada» del poder. Para Lorde, el uso de roles sólo alimenta y estabiliza las otras dinámicas de raza y de clase social que están ya funcionando en el complejo terreno social del bar queer. Aunque la vivencia de Audre Lorde sobre la tiranía del uso de roles no tiene por qué ser definitiva ni excepcional respecto a la actual situación del uso de roles butch-femme, sí sugiere cuáles pueden ser los peligros del uso de roles para las mujeres de color. Lo stone, en particular cuando se impone a una mujer negra en relación con una amante blanca, puede significar algo más que la simple elección de encarnar una forma particular de masculinidad. Puede también significar el sacrificio del deseo de la butch negra en favor del placer de la mujer blanca. Lo stone en *Zami*, al igual que *Stone Butch Blues*, a menudo significa una dureza exterior desarrollada como protección ante la opresión y las reiteradas humillaciones vividas. En su ensayo «Ojo por ojo: mujeres negras, odio e ira» Lorde expresa claramente este sentido de la stone: «Para aguantar el mal tiempo, tuvimos que hacernos de piedra»<sup>214</sup>.

Está claro que feministas lesbianas de diverso tipo han tenido buenas y diversas razones para rechazar los codificados roles de la antigua cultura de los bares de lesbianas, pero hay una crítica en particular que las butches y las

---

213. Audre Lorde, *Zami: A New Spelling of My Name* (Freedom, Calif.: Crossing Press, 1982), 169.

214. Audre Lorde, «Ojo por ojo: mujeres negras, odio e ira», en *La hermana, la extranjera* (Madrid: Horas y Horas, 2003), p. 160. Gracias a Liz Hines por señalarme estas frases.



femmes hacen a estas versiones de la cultura sexual de las feministas lesbianas de clase media, y es que las corrientes dominantes —al menos, del feminismo lesbiano cultural— sólo lograron reemplazar las prácticas y los códigos eróticos de la cultura de los bares butch-femme de la década de 1950 y de 1960 con recomendaciones negativas sobre el sexo. En su historia de la comunidad butch-femme, Kennedy y Davis ilustran y celebran la diversa cultura sexual que abrió el camino a posteriores comunidades de lesbianas. Aportan documentos y datos sobre las organizaciones sociales, rituales de ligue, divisiones de raza y clase social, y prácticas sexuales de un grupo de personas que se identificaban a sí mismas como butches y femmes. A pesar de sufrir graves formas de opresión, como la homofobia en el trabajo y en el hogar, estrecheces económicas y ostracismo social, este grupo de lesbianas fueron creativas y osadas en sus experimentos sexuales y sociales. Si las feministas lesbianas de la década de 1970 «definían a estas comunidades butch-femme como el anatema del feminismo», deberíamos suponer que las feministas lesbianas habrían inventado sistemas y códigos sociales y sexuales capaces de reemplazar aquello que ellas veían como formas de autopresentación anacrónicas e imitativas (*Boots of Leather*, II). Sin embargo, es interesante constatar que, como expondré después, en los diarios del feminismo lesbiano de finales de la década de 1970 y de comienzos de la década de 1980 se aprecia una carencia de lenguaje sexual para el lesbianismo.

En la actualidad, es muy común afirmar que hemos sido algo excesivas en la crítica a esta rama del feminismo lesbiano y que, en realidad, estas mujeres eran tan activas sexualmente en la década de 1970 y de 1980 como puedan serlo hoy. Biddy Martin, por ejemplo, opina: «Durante mucho tiempo me preocupaba la tendencia de algunas activistas y teóricas lesbianas, gays y bisexuales de construir «lo queer» como una posición de vanguardia, que basaba su novedad y su avance en oponerse a un feminismo anacrónico y desfasado, que hacía demasiado énfasis en el género»<sup>215</sup>. En este ensayo, Martin está justificadamente preocupada por lo que ella considera una celebración queer de la fluidez que reprocha la rigidez «del feminismo o del cuerpo de la mujer» (104). Martin considera que insistir en la naturaleza transgresora de las identificaciones cruzadas de género antinormativas oculta de nuevo las medidas punitivas que se aplican contra la femme y supone ignorar por completo las limitaciones que impone el género dominante. Es difícil responder a estas críticas, y aunque Martin utiliza a Eve Sedgwick y a Gayle Rubin como representantes de esta corriente antifeminista de la teoría queer, lo hace sin reconocer adecuadamente las razones por las cuales Sedgwick y Rubin separaron inicialmente el género del sexo. Además, no existe ningún dato histórico de que alguna corriente del pensamiento feminista haya prescrito nunca formas «correctas» de deseo sexual.

---

215. Biddy Martin, «Sexualities without Genders and Other Queer Utopias», *Diacritics* 24, n° 2-3 (verano/otoño 1994): 104.

Por último, aunque pueda ser cierto que la identificación de géneros cruzada haya sido descrita como transgresora dentro de los proyectos queer, esto no debe ocurrir a expensas de otras formas de disidencia comparables de géneros de lesbianas que no practican la identificación cruzada<sup>216</sup>. La transgresión de la stone butch, por ejemplo, adquiere significado sólo ante un telón de fondo de cierto dolor e incomodidad. Si la stone butch puede describirse como una subjetividad sexual transgresora, no es por ninguna idea de rebelión a la moda, sino porque existe un cierto grado de privación y de contradicción en el seno de su sexualidad.

Una rápida ojeada a cierta literatura de las décadas de 1970 y de 1980 muestra claramente el tipo de imperativos feministas que condujeron a la producción de una moralidad sexual feminista y muestra, también, que algunas feministas solían representar siempre sus prácticas sexuales —al menos en los encuentros de feministas lesbianas— como algo totalmente limpio, romántico, mutuo y amoroso. A riesgo de deificar una historia que, por supuesto, es compleja y tiene múltiples facetas, considero que esta corriente feminista cultural del lesbianismo no es un mito o un bulo interesado creado por los queers para hacer parecer más transgresoras sus propias propuestas políticas. El feminismo cultural, como han mostrado Alice Echols y otras historiadoras del feminismo, ha tenido un efecto muy duradero en la autodefinition lesbiana, y en la época de las guerras del sexo, las feministas culturales parecían ser mayoritarias<sup>217</sup>. Merece la pena examinar algo de la historia y algunos de los ideales dominantes del feminismo cultural, aunque sólo sea para mostrar hasta qué punto las comunidades de bolleras queer han rechazado por completo estos modelos de cultura sexual.

Algunas de las posiciones sobre la sexualidad dentro de los círculos del feminismo lesbiano en la década de 1970 tendían al esencialismo conservador. Incluso feministas radicales y marginales, como Valerie Solanas, solían asociar el sexo duro con los hombres, la femineidad con la intimidad en vez de con la sexualidad, y reivindicaban la pureza del sexo lesbiano como la expresión total del feminismo, del igualitarismo y del disfrute de un deseo mutuo no contaminado por las dinámicas de poder inherentes a la heterosexualidad patriarcal<sup>218</sup>. En un apartado sobre sexo del *S.C.U.M. Manifiesto*, Solana escribe lo siguiente:

---

216. Para un debate más extenso del ensayo de Martin y el problema de la visibilidad femme, ver mi artículo «Between Butches», en *Theorizing Butch-Fem*, ed. Sally Munt (Londres: Cassell, 1998). Para un debate excelente e irónico sobre las asociaciones que se mezclan entre la femineidad y lo femme, ver Lisa Duggan y Kathleen McHugh, «A Fem(me)inist Manifesto», *Women and Performance*, número especial, «Queer Acts», ed. José Muñoz y Amanda Barrett, & 2, n° 16 (1996): 150-60.

217. Alice Echols, «El ello domado: la política actual feminista entre 1968-83», ed. Carole Vance, (compiladora), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (Madrid: Talasa, 1989), 79-112.

218. Valerie Solanas, *S.C.U.M. Manifiesto* (Nueva York: Olimpia Press, 1970). [Disponible en Internet en castellano en <http://www.sindominio.net/karakola/textos/scum.htm>. N. del T.]

El sexo no interviene en una relación; por el contrario, se trata de una experiencia solitaria, no creativa, una absoluta pérdida de tiempo. La mujer, con gran facilidad —más de la que ella misma cree—, puede condicionar su impulso sexual, ser completamente fría y cerebral, y libre para perseguir relaciones y actividades más valiosas; pero el macho, que parece incitar sexualmente a las mujeres y que constantemente busca excitarlas, arrastra a la mujer hipersexual al frenesí de la lujuria, arrojándola a un abismo sexual del cual muy pocas mujeres logran escapar. El macho lascivo excita a la mujer lúbrica; *tiene que hacerlo*: cuando la mujer trascienda su cuerpo, se eleve por encima de la condición animal, el macho, cuyo ego consiste en su falo, desaparecerá. (18-19)

En otras palabras, el sexo es lo que los hombres hacen a las mujeres, y las mujeres que disfrutaban del sexo de alguna manera han sucumbido al lavado de cerebro patriarcal y están atrapadas para siempre. Solana sugiere que el sexo post-revolución debe «inventar», basarse en una concepción más creativa de las relaciones entre mujeres, y no reducirse a la relación de poder del sexo.

El movimiento antipornografía consolidó la idea de que la sexualidad dentro del patriarcado aumenta la opresión de las mujeres<sup>219</sup>. Las feministas creían que la pornografía era una expresión de las actitudes patriarcales hacia las mujeres y hacia el cuerpo femenino, y que representaba y producía el sexismo o, peor aún, la violencia hacia las mujeres y la violación<sup>220</sup>. La antipornografía, en vez de reclamar más educación sexual o el fomento de la diversidad sexual (como hizo el trabajo de Carol Vance), en realidad alimentó miedos moralistas sobre la perversión y los esfuerzos religiosos de la derecha para legislar contra ciertas formas de expresión sexual<sup>221</sup>. Al igual que lo ocurrido a comienzos del siglo xx con el feminismo de la primera ola, la moralidad y la pureza sexual se convirtieron en un rasgo del feminismo lesbiano<sup>222</sup>.

Por si los lectores piensan que esta idea de un deseo feminista puro es sólo una especulación, me gustaría exponer brevemente una historia sobre el deseo lesbiano que apareció en las páginas de una publicación feminista lesbiana muy conocida. No está claro hasta qué punto este ejemplo es representativo, pero sin duda merece la pena destacar lo empalagoso, estéril y en general poco atractivo que es una historia de lo que podríamos llamar «sexo feminista». En sus intentos por evitar el lenguaje pornográfico o sexista, algunas escritoras lesbiana-

---

219. Laura Lederer, *Take Back the Night: Women on Pornography* (Nueva York: Morrow, 1980).

220. Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women* (Nueva York: Dutton, 1989).

221. Carole Vance, «Negotiating Sex and Gender in the Attorney General's Commission on Pornography», en *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, eds. Lynne Segal y Mary MacIntosh (Londres: Virago, 1992), 29-49.

222. Para más información sobre la cultura sexual radical lesbiana, ver Caught Looking, Inc., *Caught Looking: Feminism, Pornography, Censorship* (East Haven, Conn: Long River, 1992).

nas feministas que querían describir escenas amorosas de sexo se limitaban a hablar de «vaginas» y de «manipulaciones digitales» en un tono que sonaba muy clínico. Este pasaje particularmente asexual de erótica lesbiana está tomado de *Common Lives, Lesbian Lives* (1983). En la narración «Making Adjustments», de Teresa Lilliandaughter, la narradora y su amante tienen dificultades para ponerse de acuerdo sobre cuándo tener sexo y cómo coordinar sus deseos con sus horarios. La amante tiene menos deseo que la narradora, de modo que ésta intenta encontrar soluciones creativas a ese dilema. Una de ellas consiste en hablar de ello e intentar saber por qué su amante no la desea. Le dice a su amante: «Creo que siento como si siempre debiéramos sentir lo mismo, que si yo estoy excitada tú deberías estarlo también»<sup>223</sup>. Otra solución que las amantes plantean es que la narradora debería masturbarse más, pero ésta dice que no quiere porque lo que realmente quiere es a su amante. La amante responde: «Quizá podríamos hacer un esfuerzo las dos... ¿Por qué no te masturbas mientras yo te acaricio, o algo así? (37). Finalmente, deciden hacerlo. A la amante no le importa, dice, «porque te corres rápido». La escena de sexo:

Ella comienza a masajear mis pechos y a acariciar mi cuello. Después empieza a mordisquear y lamer el lóbulo de mi oreja. Yo empiezo a usar el vibrador. Ummmm. Sus manos me hacen sentirme tan bien.

—¿Puedes meter un dedito en mi vagina?

—¿Quieres un dedito? ¿Y qué tal un dedo de tamaño normal?

—Sí, mete un dedo de tamaño normal en la vagina. Para correrme.

Como cuando pides en un restaurante de comida rápida. (39)

Después de correrse, la narradora indica con satisfacción: «Duró unos pocos minutos, seis para ser exacta». La escena continúa en el mismo tono y ahora la amante usa un rato el vibrador. La narradora acaricia su cuello, mordisquea su oreja e inserta sus dedos en la vagina, cuidándose mucho de no dar nunca la impresión de follar, y sin perder nunca el control, para que la escena nunca degenera en algo pornográfico.

Esta escena de sexo tiene más que ver con un informe Kinsey que con un relato porno. Y esto es un ejemplo del tipo de sexo feminista que se supone que evitaba las trampas patriarcales de follar, mamar, frotar, morder, ponerse dildos o usar roles. La ausencia en esta escena de juegos sexuales o de género y la presuposición de lo igual como la base del deseo sólo puede producir este tipo de narrativa una y otra vez: en otras palabras, la narración de un deseo que se desvanece y los intentos de los participantes de revivir o de inspirar un nuevo despertar sexual. En realidad, la escena es asexual (si es que una escena sexual puede ser asexual) porque deserotiza el sexo y asume la equivalencia en

---

223. Teresa Lilliandaughter, «Making Adjustments», *Common Lives, Lesbian Lives: A Lesbian Quarterly* 7 (primavera): 35.

los deseos. Además, la adaptación a la que se refiere el título implica adaptar las expectativas para acomodarse a la falta de deseo de la compañera. Hay un abrumador sentido de derrota sexual en la historia, y una siente que muchas lesbianas pagan un precio muy alto por este tipo de adaptación, y por la adaptación más general de una comunidad que usa roles, butch-femme, y de clase trabajadora a una comunidad de mujeres que aman a mujeres, y de una clase media politizada.

En la actualidad, se ha producido una especie de retorno de la cultura butch-femme, y muchas mujeres jóvenes se identifican afirmativamente con roles. Curiosamente, a pesar de este nuevo interés por la cultura butch-femme, seguimos encontrando una crítica generalizada o malentendidos sobre la stone butch como una representante de una especie de fracaso del deseo lesbiano, o del odio a una misma. En una antología reciente titulada *Dagger*, una colección de ensayos contemporáneos sobre el tema de lo butch y de la identidad lesbiana, muchas de las que escriben hacen una excepción con la noción de stone butch. Sorprendentemente, Susie Bright, famosa «sexperta», y Pat Califia, la puta macho, muestran su desacuerdo con la noción de butches que no follan: Susie Bright matiza que le molesta por una preferencia personal, pero aun así afirma que: «Si no consigo mi cuarto de hora en el que yo soy la que folla, quien *le abre* sus piernas, quien *le* hace inclinarse sobre mí de forma realmente agresiva, entonces me enfado enormemente»<sup>224</sup>. Pat Califia va incluso más lejos y acusa a la «Policía Stone Butch» de estigmatizar a las butches que quieren que las follen: «Si no pasas de follar y te acusan por ello, es muy probable que tu identidad butch sea anulada en cuanto la Policía Stone Butch se meta contigo»<sup>225</sup>. En realidad Califia está diciendo que el odio a una misma puede ser la razón por la que las butches son stone y, en este punto, coincide con Sheila Jeffreys, estableciendo una problemática alianza entre sexo radical y sexo conservador. Tanto Bright como Califia parecen suscribir la noción freudiana de perversidad polimorfa, que entiende el deseo como algo completamente fluido en su estado ideal, pero que se bloquea en sus manifestaciones físicas reales. Según Bright, la butch que no folla simplemente necesita contactar con su libertina interior, y según Califia, debe de despreciar a las mujeres en ciertos aspectos. Obviamente, lo que ambas teóricas del sexo olvidan es que, si la sexualidad es tan fluida, entonces no tiene sentido hablar de lesbianas y de heterosexuales.

Hasta cierto punto, la categoría de la stone butch se sitúa en el límite entre la lesbiana y la persona transgénero, un límite que analizo en más detalle en el próximo capítulo. La stone butch intenta crear un acceso directo a la masculinidad desde una corporeidad de mujer y, dado que existe una comunidad que

---

224. Susie Bright en un diálogo con Shar Rednour, «The Joys of Butch», en *Dagger: On Butch Women*, eds. Lily Burana, Roxxie y Linea Due (San Francisco: Cleis Press, 1994), 144.

225. Pat Califia, «Butch Desire», en *Dagger: On Butch Women*, 222.

facilita y valida su elección de prácticas sexuales y su rigidez de género, la stone butch puede prosperar dentro de una comunidad lesbiana queer. Sin embargo, tal y como muestra la novela de Feinberg, el predominio de los modelos del feminismo lesbiano sobre sexo mutuo, reciprocidad e intercambio hace de las stone butch unas parias. Prohibir formas funcionales de masculinidad lesbiana impide a algunas butches identificarse como lesbianas y produce un desplazamiento que puede, en parte, resolverse por medio de la categoría de transgénero. Sería impropio afirmar que todas las butches transgénero han sido antes lesbianas, pero sería igualmente absurdo afirmar que no existe ninguna relación entre algunas butches transgénero y una definición más amplia de lesbiana.

## CONCLUSIÓN

En definitiva, la stone butch representa un modo de masculinidad femenina que ha sido categorizado como ininterpretable. Para muchas historiadoras feministas, la stone butch encarna los excesos e incluso las limitaciones de una cultura lesbiana de uso de roles, y se queda instalada en una forma de falsa conciencia sobre sus «verdaderos» deseos lesbianos. Sin embargo, la stone butch es tan interpretable como cualquier otro conjunto de prácticas sexuales si tenemos un modelo funcional de masculinidad femenina. La stone butch rechaza, en cierto modo, sublimar su masculinidad y canalizarla por medio de cualquiera de las formas convencionales de feminidad.

En conclusión, el discurso sexual que hemos establecido es enormemente inadecuado cuando se trata de dar cuenta de las muchas prácticas que van más allá del ámbito de la normatividad hetero u homo. El desarrollo de un nuevo vocabulario sexual y de un discurso sexual radical está dándose ya en las comunidades transgénero, en las subculturas sexuales, en los clubs, en fanzines, en espacios queer, por todas partes. La masculinidad femenina dentro del discurso sexual queer permite introducir una distorsión en las conexiones directas entre género y anatomía, sexualidad e identidad, práctica sexual y performatividad. Revela una variedad de géneros queer, como la stone butch, que desafían totalmente la estabilidad y la precisión de los sistemas binarios de sexo y género. Dado que tendemos a considerar los géneros inconformistas como patología, es fácil entender por qué la stone butch es interpretada simplemente como un síntoma de disfunción sexual y de disforia de género; de hecho, la stone butch significa disfunción y disforia, pero, tal y como he explicado aquí, la disfunción y la disforia en realidad se han convertido en una parte y en un ámbito de esta complicada y totalmente actualizada identidad sexual. Ello no quiere decir que la stone butch permanezca vinculada para siempre a la pérdida, la disimetría y la enfermedad, pero estas etiquetas del trauma y de la melancolía la envuelven y la marcan, y, después de todo, también las stone butches se deprimen.

Además de las guerras legales y sobre las definiciones, existen conflictos políticos sexuales menos obvios, que yo llamo las guerras de las fronteras o territoriales. Los procesos por los que ciertas minorías eróticas crean comunidades y las fuerzas que tratan de reprimirlas conducen a luchas sobre la naturaleza y las fronteras de esos territorios sexuales.

GAYLE RUBIN, «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en Carole Vance (compiladora), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*.

### **EL CUERPO EQUIVOCADO**

En 1995, la BBC emitió una serie de episodios titulada *El cuerpo equivocado*. Uno de los episodios trataba sobre una persona de corta edad, llamada Fredd, una mujer biológica, que afirmaba haber nacido en el cuerpo equivocado. Fredd, de nueve años, decía que «ella» era en realidad un varón y pedía a su familia, amigos y profesores y a su entorno social que la trataran como a un chico. El programa acompañaba a Fredd en su intento por lograr la reasignación de género durante un periodo de tres años, hasta los doce. Fredd temblaba ante las puertas de la pubertad de la mujer. Mostraba una enorme preocupación ante la posibilidad de que sus esfuerzos de ser resocializado como hombre se vieran frustrados por la persistencia de la carne, y pedía que le recetaran drogas bloqueadoras hormonales para posponer los síntomas de la pubertad, y que le inyectaran testosterona para producir las deseadas características secundarias masculinas internas y externas en su cuerpo. El programa de la BBC trataba la situación de Fredd como un problema médico, que presentaba ciertos conflictos éticos a la hora de prescribir el tratamiento. ¿Deberían forzar a Fredd a ser una mujer antes de que pudiera decidir convertirse en un hombre? ¿Puede alguien de doce años saber lo bastante sobre el cuerpo, el género y la sexualidad como para pedir un cambio de sexo? ¿Cuáles fueron las implicaciones del caso de Fredd para otros casos similares que se dan a menudo de niñas masculinas?

Durante el periodo de tres años que cubre el documental, Fredd pasa una cantidad de tiempo considerable yendo a un psiquiatra infantil. Vemos cómo instruye cuidadosamente a su doctor sobre las dificultades y problemas de la disforia de género, y le informa sobre los protocolos de reasignación de género, asegurándose de que el doctor utiliza los pronombres de género correctos, y

sin permitirle que lo trate con género de mujer. El doctor sugiere en varias ocasiones que Fredd puede estar experimentando un estado grave de identificación como niña masculina y que podría cambiar de opinión sobre su identidad de género cuando su sexualidad se desarrolle como mujer adolescente, tras dar el estirón. Fredd le hace ver al doctor con firmeza la diferencia entre sexualidad y género, e insiste en que su preferencia sexual no influye en absoluto en su sentimiento de tener una identidad de género como hombre esencial. El doctor a veces se dirige a Fredd usando su nombre de mujer, pero éste lo corrige con calma. Fredd mantiene un sentimiento coherente y centrado de sí mismo como varón y como chico. Su caso sirvió para hacer un documental apasionante y, aunque los entrevistadores de la BBC no abundaron en estos temas, mostraban cómo las cuestiones sobre las identificaciones cruzadas entre géneros en la infancia, sobre los efectos de hacer visible la transexualidad y sobre la selección de género en la infancia colapsaban en el cuerpo de esta joven persona. ¿De qué género es Fredd mientras está esperando la autorización de los médicos para hormonarse? ¿Qué tipo de rechazo al género y qué tipo de confirmación del género convencional representa la lucha de Fredd con las autoridades médicas? Por último, ¿cómo se articula la noción de un cuerpo equivocado y la creencia persistente en la posibilidad de un cuerpo «correcto» en relación con la emergencia de otros géneros transgénero?

En este capítulo abordo algunas de las preguntas que están surgiendo en los debates contemporáneos sobre la transexualidad y las relaciones entre identidad, cuerpo y género. En un amplio análisis sobre las diferencias y continuidades entre transexualidad, transgénero y masculinidades lesbianas, investigo las espinosas cuestiones sobre la identidad que han surgido a partir de la aparición pública del transexual mujer-a-hombre (FTM) en la última década aproximadamente. Si algunas personas nacidas mujer ahora expresan un claro deseo de convertirse en hombres, ¿cuál es el efecto de sus transiciones en la masculinidad de los hombres y en la categoría de butch? ¿Cuál será el efecto de una población transexual visible en los/las jóvenes que se identifican con el sexo contrario? ¿Habrá más niñas masculinas que expresarán su deseo transexual si el estigma sobre esta categoría desaparece?

Desde mediados del siglo xx la invención de la transexualidad como categoría médica ha desplazado en parte la variación de género de la categoría de la homosexualidad y la ha situado muy específicamente dentro de la categoría de la transexualidad. Aunque ya en anteriores capítulos he intentado rastrear y localizar históricamente algunas de las intersecciones entre las definiciones médicas de la transexualidad y de la inversión homosexual, quiero analizar aquí las sorprendentes continuidades y las impredecibles discontinuidades entre la variación de género que se mantiene en el cuerpo con el que se nace (por ejemplo, lo butch) y la variación de género que necesita una reasignación de sexo. Las descripciones de la transexualidad durante los últimos cuarenta años muestran una preocupación basada en un discurso sobre «el cuerpo equivocado», que describe el cuerpo transexual en términos de un error de la natura-



leza, y donde la identidad de género y el sexo biológico no solamente son algo discontinuo, sino algo catastrófico y extraño. Los progresos tecnológicos de la cirugía para la reasignación de género han hecho posible la opción del cambio de género a aquellas personas que se sentían muy incómodas con su cuerpo, de una forma trágica y profunda, y especialmente en el caso de las transexuales de hombre a mujer (MTF); estos cambios quirúrgicos han sido solicitados por un número cada vez mayor de personas con variaciones de género. La reciente visibilidad de los transexuales mujer a hombre ha complicado enormemente los debates sobre la transexualidad, porque esta transición de género de mujer a hombre permite a las mujeres biológicas acceder a los privilegios de los hombres una vez que su género ha sido reasignado. Aunque pocos analistas serían tan estúpidos como para explicar la transición FTM únicamente por una aspiración de movilidad dentro de una jerarquía del género, el hecho es que la reasignación de género de las personas FTM tiene consecuencias sociales y políticas.

Si estudiamos las líneas fronterizas entre las mujeres masculinas y los transexuales masculinos<sup>226</sup>, descubrimos que, mientras que los transexuales masculinos se asocian con un deseo real y desesperado por un nuevo cuerpo, las mujeres butch se asocian con un deseo más juguetón con la masculinidad y con una forma de desviación de género más despreocupada. Aunque la homosexualidad fue eliminada del manual DSM<sup>227</sup> III en 1973, la transexualidad permanece bajo el firme control de las tecnologías médicas y psicológicas<sup>228</sup>. Sin embargo, muy a menudo este hecho se utiliza para afirmar que la preocupación social se centra más en el transexual que en el homosexual. Creo que los confusos solapamientos que se dan entre ciertas formas de transexualidad y ciertas formas de lesbianismo sobre géneros desviados han producido no sólo confusiones en las definiciones de los llamados expertos médicos, sino también una extraña lucha entre FTM y lesbianas butches, que se acusan mutuamente de normatividad de género. Intentaré aclarar aquí algunos de los argumentos más complejos de este debate.

En este capítulo utilizo el término «butch transgénero» para describir una forma de transitividad de género que puede ser crucial para los sentimientos de muchas butches en lo referente a su corporeidad, a su subjetividad sexual e incluso a la legitimidad de su género. Dado el aumento de la visibilidad de la comunidad transexual a finales del siglo xx, y al ser cada vez más visibles las

---

226. En castellano se utiliza esta expresión para los transexuales de mujer a hombre. (N. del T)

227. DSM: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, es un manual médico sobre la enfermedad mental publicado por la American Psychiatric Association, y es la referencia más conocida a escala internacional entre profesionales de la salud mental. No obstante, este manual ha sido objeto de algunas críticas por su conservadurismo en ciertas cuestiones, como su tratamiento de la transexualidad y la homosexualidad. (N. del T)

228. Para más información, ver Phyllis Burke, *Gender Shock: Exploding the Myths of Male and Female* (Nueva York: Doubleday, 1996), 60-66.

personas FTM en el seno de esta comunidad, no se pueden seguir obviando las cuestiones sobre la viabilidad de las identidades butch queer. Algunas lesbianas parecen ver a los FTM como traidores a un movimiento de «mujeres» que han dejado atrás y que ahora es su enemigo. Algunos FTM ven al feminismo lesbiano como un discurso que ha demonizado a los FTM y su masculinidad. Algunas butches creen que los FTM son butches que creen en la anatomía y algunos FTM consideran a las butches como FTM con demasiado miedo a hacer la «transición» de mujer a hombre. Las guerras de los límites entre las butches transgénero y los FTM presuponen que la masculinidad es un recurso limitado, disponible sólo para unos pocos y en cantidades que se van agotando cada vez más. Pero algunas vemos la masculinidad como un conjunto de protocolos que se podrían establecer de antemano. La masculinidad, por supuesto, es lo que hagamos de ella; guarda una importante relación con los hombres, y una interesante y cada vez mayor relación, con los hombres transexuales, y una deuda histórica con las lesbianas butch. Uno de los temas que quiero abordar aquí es cuál es el modelo de masculinidad que está en juego en los debates entre butches y FTM, y qué es lo que separa (si lo hay) la masculinidad butch de las masculinidades transexuales. Analizaré algunas de las identificaciones de las que ya hemos hablado (la stone butch en particular) e intentaré abrir un diálogo entre las posiciones subjetivas FTM y butch que permita una cohabitación en los territorios del género queer. También tendré en cuenta el lenguaje que usamos en estos debates, e intentaré destacar la importancia de las metáforas de borde, territorio, cruce y transitividad.

Desde hace tiempo las comunidades transexuales se han hecho visibles en muchas áreas urbanas, y el activismo transexual ha sabido responder a la transfobia (como algo separado de la homofobia y no asimilable dentro de la categoría «queer») y ha comenzado a reivindicar la atención sanitaria necesaria y derechos legales. Aunque podríamos esperar que la emergencia de un activismo transexual cumpliría la promesa de una alianza «queer» entre las minorías sexuales, ampliando la definición de minoría sexual más allá de gays y lesbianas, en realidad existe una notable antipatía entre los gays y las lesbianas y las personas transexuales, y el término «queer» no ha conseguido acabar con esta división. Las personas transexuales parecen sospechar que existe una hegemonía de gays y lesbianas bajo la etiqueta queer y, a su vez, los gays y las lesbianas temen que ciertas formas de transexualidad supongan una restauración homofóbica de la normatividad de género. Pero existe, probablemente, otro grupo en este panorama que mantiene la utilidad de una definición queer, sin privilegiar ninguna de las partes de la división gays/lesbianas versus transexuales. Este grupo puede ser identificado como transgénero o género queer. La posición de género queer, que a menudo se llama teoría queer o posmodernidad, ha sido criticada en muchos campos teóricos como algo despreocupado por lo real, como un jugador incapaz de comprender las luchas a vida o muerte sobre las definiciones de género. Aunque yo cuestiono esta caracterización de la posición transgénero, quiero analizar qué tipo de carga simbólica

estamos imponiendo al cuerpo transexual dentro del posmodernismo y cómo esos cuerpos resisten o desafían el peso de ser el significante de la construcción tecnológica del otro.

## BUTCH TRANSGÉNERO

En la actualidad, la transexualidad se ha convertido en una especie de tema favorito de los estudios de género, porque parece ofrecer casos de estudio para demostrar diferentes teorías del género. Dado que los testimonios de los transexuales son, a menudo, olvidados en las teorías sobre la variación de género, se ha desarrollado cierta enemistad entre los teóricos transexuales y los no transexuales. Jacob Hale ha publicado de manera informal un conjunto de normas sobre los escritos de los no transexuales sobre la transexualidad (<http://sandystone.com/hale.rules.html>) y estas normas sugieren que ciertos parámetros son necesarios e importantes para los escritos no basados en la identidad. Como no-transexual que ha escrito sobre transexualidad, me gustaría comentar en este apartado los importantes conflictos que surgen entre teóricos FTM y butch, mi papel en estos conflictos y el tipo de conocimientos que emana de ellos.

En 1994 publiqué un ensayo titulado «F2M: The Making of Female Masculinity», en un libro que lleva por título *The Lesbian Postmodern*<sup>229</sup>. La intención explícita de este ensayo era examinar las diferentes representaciones de los cuerpos transexuales y de los cuerpos butch transgénero, que habían aparecido entre 1990 y 1991, sobre todo en contextos lesbianos. El ensayo era especulativo y se centraba en películas, vídeos y textos sobre personajes con géneros ambiguos. Para mi gran sorpresa, el ensayo fue recibido con reticencia y hostilidad por algunos miembros de la Internacional FTM, un grupo de hombres transexuales de San Francisco; estas reacciones me hicieron cuestionar las presuposiciones que estaba asumiendo sobre la transexualidad y sobre los tipos de continuidades y solapamientos que yo suponía que existían entre las categorías de FTM y de butch. Mi intención aquí no es disculparme por ese ensayo, ni explicar de nuevo mi posición; en vez de eso, quiero utilizar esas críticas constructivas que recibí para reconsiderar las diversas relaciones y no relaciones que se establecen entre las subjetividades y los cuerpos FTM y butch. Últimamente creo que «F2M» estaba intentando crear una posición subjetiva, que podríamos llamar de modo útil butch transgénero, para representar la transición que la identidad requiere en el paso de la identidad de mujer al cuerpo masculino. Actualmente, el término «FTM» describe un desplazamiento en las identidades y en la base corporal dentro del contexto de la transexualidad, que,

---

229. Judith Halberstam, «F2M: The Making of Female Masculinity», en *The Lesbian Postmodern*, ed. Laura Doan (Nueva York: Columbia University Press, 1994), 210-28.

por comparación, hace que lo «butch» parezca un significante estable. Pero los desplazamientos y ajustes producidos en la mayoría de las identificaciones cruzadas de género —ya estén hechas con la ayuda de la cirugía y de hormonas o no— implica un alto grado de inestabilidad y de transitividad. La butch transgénero incorpora una parte de este movimiento.

En «F2M» intenté describir las diversas versiones de la masculinidad que parecían estar surgiendo simultáneamente de los contextos lesbianos y transexuales. Mi proyecto no era hacer una etnografía para localizar hechos sobre los FTM, ni tampoco analizar los mecanismos, procesos, conflictos, beneficios y necesidades de la alteración corporal. Más bien planteaba cuestiones ingenuas de tipo discursivo y posibilista, como: ¿Por qué, en este momento de transitividad de género, cuando muchos queer y feministas están de acuerdo en que el género es una construcción social, es la transexualidad un fenómeno tan extendido? ¿Por qué hay tan pocos debates sobre las experiencias que comparten las lesbianas masculinas y los FTM? Y por último, ¿por qué no estamos en lo que Sandy Stone ha denominado «una era postransexual»?<sup>230</sup>. Mis preguntas asumían que ciertas formas de transexualidad suponían un esencialismo de género, pero, a partir de esta afirmación, algunas personas interpretaron que yo pensaba que lo butch era algo posmoderno y subversivo, mientras que la transexualidad era algo antiguo y desfasado. En realidad creo que estaba tratando de crear un espacio teórico y cultural para la butch transgénero que no asumiera la transexualidad como su marco epistemológico. También estaba analizando implícitamente la posibilidad de la persona transgénero no operada.

Como ya he señalado, mi ensayo fue recibido como un ataque torpe e ignorante a la viabilidad de la transexualidad FTM, y hubo algo de debate sobre él en las páginas de *FTM Newsletter*. El editor, James Green, me criticó por hablar en nombre de los FTM y, en una reseña del texto, una escritora llamada Isabella me colocó en el papel de la feminista lesbiana que quiere que los transexuales desaparezcan dentro de una proliferación posmoderna de identidades queer<sup>231</sup>. Isabella apuntaba que yo me centraba en películas y en vídeos en mi ensayo (en las representaciones, es decir, como algo opuesto a la vida «real») y me acusó de ser incapaz de integrar las vidas reales y las palabras de «los FTM operados que se han integrado con éxito» dentro de mi teoría<sup>232</sup>. Continuaba sugiriendo que yo no estaba interesada por la realidad de la transexualidad, porque «la fluidez, la creación y la disolución de las ‘ficciones’ de género son más fascinantes» (14). Me tomé estas críticas muy en serio, precisamente porque lo que yo había intentado hacer era justo lo contrario de lo que ella me acusaba, y porque mi

---

230. Sandy Stone, «The ‘Empire’ Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto», en *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, eds. Julia Epstein y Kristina Straub (Nueva York: Routledge, 1993), 280-304.

231. Ver *FTM International Newsletter* 29 (enero 1995).

232. Isabella, «Review Essay», *FTM Newsletter* 29 (enero 1995): 13-14.

posición sobre la transexualidad no se parece nada al tipo de paranoias feministas lesbianas que representan personas como Janice Raymond<sup>233</sup>. Al afirmar que «el deseo tiene una terrible precisión» («F2M», 212), estaba intentando apartarme de la tendencia que existe dentro de la cultura popular queer y de algunos textos queer de privilegiar la fluidez del género (ser butch y femme, por ejemplo) como el objetivo de cierta rebelión de género que se estaba dando, y estaba intentando hablar de cómo el deseo, el género y la sexualidad suelen ser enormemente rígidos<sup>234</sup>. Más que asumir los términos de ese debate, quería cuestionar la creencia en yoes fluidos y también la creencia de que la fluidez y la flexibilidad son siempre y en todas partes deseables. Al mismo tiempo, estaba intentando mostrar que muchas, si no todas, las identidades de sexo y de género implican cierto grado de movimiento (que no fluye libremente, sino que está muy codificado) entre cuerpos, deseos, transgresiones y acomodaciones; no necesariamente pasamos de una práctica sexual a otra a voluntad, sino que solemos adaptarnos, acomodarnos, cambiar, invertir, deslizarnos y movernos entre gustos y formas de deseo. Por último, la acusación de Isabelle de que yo no había tenido en cuenta las experiencias de «los FTM operados que se han integrado con éxito» asume que esta forma particular de transexualidad —integrada y operada— representa el culmen de la transición entre géneros, y que eso representa el éxito. Los cuerpos «en medio» en los que yo había centrado mi ensayo se interpretan en este contexto como versiones defectuosas de lo verdadero, como cuerpos que han fracasado en su integración.

Otro artículo reciente que criticaba «F2M» también acusaba al artículo de ser una simple forma de celebración del paso de los límites entre géneros. En «No Place like Home: The Transgendered Narrative of Leisle Feinberg's *Stone Butch Blues*», Jay Prosser describe «F2M» como un claro ejemplo de la fijación que tiene la teoría queer con el cuerpo transgénero<sup>235</sup>. Este artículo coloca a la

---

233. Janice Raymond, *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male* (Boston: Beacon Press, 1979).

234. La tendencia a equiparar el deseo lesbiano con la fluidez es demasiado general como para describirla en toda su especificidad, pero aparece más claramente en los llamados debates del sexo, que han sido documentados por analistas como Alice Echols y Lisa Duggan y Nan Hunter (Ver Alice Echols, «El ello domado: la política actual feminista entre 1968-83», en Carole Vance, compiladora, *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (Madrid: Talasa, 1989); Lisa Duggan y Nan D. Hunter, *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture* (Nueva York: Routledge, 1995). La idea de que el sexo lesbiano debería ser independiente de la sexualidad del hombre y de los roles butch-femme también ha sido desarrollada por feministas antisexo, como Sheila Jeffreys (ver capítulo 3). Sin embargo, mi propuesta aquí es que la creencia en la fluidez sexual del deseo lesbiano no puede verse limitada por los impulsos puritanos de unas cuantas feministas. En realidad, en las revistas, en los fanzines y en todas las formas populares de representación lesbiana, la androginia o el juego entre la feminidad y la masculinidad han sido considerados como una virtud.

235. Jay Prosser, «No Place like Home: The Transgendered Narrative of Leslie Feinberg's *Stone Butch Blues*», *Modern Fiction Studies* 41, n° 3-4 (1995). Debo decir aquí que considero el

teoría queer contra la identidad transgénero en una polémica: la teoría queer representa el género dentro de cierta noción de fluidez y fragmentación pos-modernas, mientras que la teoría transgénero evita esa caída libre teórica y en su lugar se centra en la «experiencia subjetiva» (490). Según Prosser, las teorías queer del género ponen el acento en lo performativo, mientras que las teorías transgénero enfatizan la narración personal. Las teorías queer del género son constructivistas y las teorías del género son esencialistas. Por último, Prosser propone que lo transgénero se separe de «lo queer genético» para construir una comunidad transgénero (508).

La debilidad de los fundamentos de la polémica de Prosser se muestra en su lectura de la novela de Feinberg, en la que está claro que *Stone Butch Blues* representa tanto los géneros esencialistas como los constructivistas, tanto el género preformativo como la corporeidad genética. De acuerdo con esto, cuando la principal protagonista, Jess Goldberg, decide detener su transición de mujer a hombre, vemos en ello la necesaria insuficiencia del género binario, más que la solidez de la identificación transexual. Pero Prosser utiliza la transición de Goldberg para defender una continuidad entre esta novela y la autobiografía transexual. Aunque Jess dice «No me sentía como un hombre atrapado en un cuerpo de mujer, simplemente me siento atrapada», Prosser interpreta esto como un paradigma transexual «motivado por el sentimiento del sujeto de no sentirse en su casa en su cuerpo» («No Place like Home», 490). Lo importante aquí es que muchos sujetos, no sólo sujetos transexuales, no se sienten en su casa en sus cuerpos, y Prosser incluso cita, tomándolos de Feinberg, una lista de estos géneros marginales al final de su ensayo: «Travestis, transexuales, drag queens y drag kings, quienes se visten con la ropa del género contrario, bolleras hipermasculinas, stone butches, andróginas, etc.»<sup>236</sup>. Pero ésta era precisamente mi idea en «F2M», y también lo es cuando utilizo el término «butch transgénero», es decir, que hay una diversidad de cuerpos con géneros desviados bajo el paraguas de las masculinidades y feminidades no-normativas, y que la tarea que debemos desarrollar no es decidir cuál representa el lugar de mayor resistencia, sino comenzar el trabajo de documentar sus rasgos distintivos. El lugar por el que decidí empezar ese trabajo de analizar la especificidad de los deseos según los cuerpos fue la butch, en concreto la stone butch; estudié la subjetividad FTM en ese ensayo sólo para compararla con las identificaciones butch. El lugar desde el que uno teoriza «sentirse en casa», como lo llama Prosser, altera completamente los modelos de género y de sexualidad que uno produce.

---

trabajo de Prosser desafiante y provocativo, y creo que su libro sobre el cuerpo transexual supondrá una intervención crucial para el discurso transgénero. Mi desacuerdo con Prosser se limita a este artículo. Ver Prosser, *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuals* (Nueva York: Columbia University Press, 1998).

236. Leslie Feinberg, *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come* (Nueva York: World View Forum, 1992), 5.

Como comentaré más adelante, cuando se teoriza desde la perspectiva FTM, la stone butch se convierte en una pre-FTM, la penúltima etapa en el camino a la comodidad de la transformación transexual. Sin embargo, cuando se teoriza desde la perspectiva de la butch, la stone butch se convierte en una versión no quirúrgica y no hormonal de la identificación transexual y, para algunas personas, no tiene que ver con la necesidad de la cirugía de reasignación de sexo.

Mi ensayo también encontró apoyo en la *FTM Newsletter*. Jordy Jones, un artista de performance FTM de San Francisco, respondió a algunas de las críticas a mi artículo sugiriendo que la noción que yo planteaba del género como una ficción no necesariamente borraba las experiencias de vida reales de los transexuales; el texto describía más bien, la relación cercana que hay entre conceptos y cuerpos<sup>237</sup>. Jones cuestionaba la idea misma de que la experiencia transexual pudiera ser representada de una forma universal y totalizadora:

No todo el que experimenta disforia de género lo hace de la misma manera, y no todos lo gestionan de la misma manera. No todas las personas transgénero toman hormonas, y no todo el que toma hormonas es transgénero. Yo tengo una amiga (genéticamente mujer) que se identifica como hombre y que pasa como tal perfectamente. Nunca se ha inyectado nada. Y sin duda conozco bolleras que son más butch de lo que yo lo seré en mi vida, pero que nunca pensarían en identificarse en otra cosa más que como mujeres. (15)

Jones, de forma elocuente y decidida, articula aquí los límites de un modelo monolítico de transexualidad. Su descripción de la enorme variabilidad de masculinidades e identificaciones entre los cuerpos butches y transexuales rechaza, por una parte, la idea de un *continuum* butch-FTM, pero, por otra parte, reconoce cómo los cuerpos butch y FTM son interpretados unos a través de otros, o unos contra otros, para bien o para mal. La concepción de Jones de la diversidad supone casi un modelo fractal de identificaciones de cruces de género que ya no puede remitirse a los modelos binarios de antes y después, de transexual y no-transexual, o de butch y FTM.

No hace falta decir que he aprendido mucho de todas estas interacciones y conversaciones sobre los textos, y quiero utilizarlas para redefinir «F2M: The Making of Female Masculinity» en términos de una continua «guerra de límites», usando el término de Gayle Rubin, entre butches y FTM. En este capítulo intento crear de nuevo un modelo interpretativo de lo butch transgénero que rechace asumir la noción de un antagonismo fundamental entre subjetividades lesbianas y FTM. Sin embargo, esto no significa que ignoremos la historia de la oposición del feminismo lesbiano a las transexuales, que ha sido bien docu-

---

237. Jordy Jones, «Another View of F2M», *FTM Newsletter* 29 (enero 1995): 14-15.

mentada por Sandy Stone. En «Posttranssexual Manifiesto»<sup>238</sup>, Stone muestra cómo Janice Raymond y otras feministas, en las décadas de 1970 y 1980 (Mary Daly, por ejemplo), veían a las transexuales hombre a mujer como agentes falócratas que estaban intentando infiltrarse en un espacio que era exclusivo para mujeres<sup>239</sup>. Más recientemente, algunas lesbianas han expresado su oposición a los transexuales FTM y los han caracterizado como traidores y como mujeres que literalmente se han convertido en el enemigo<sup>240</sup>. De forma aún más dañina, las lesbianas han tendido a borrar a los FTM alegando que los transexuales masculinos son lesbianas que no han tenido acceso a un discurso liberador lesbiano. Así, por ejemplo, Billie Tipton, el músico de jazz que vivió su vida como hombre y que se casó con una mujer, a menudo es representado dentro de la historia lesbiana como una mujer lesbiana que fue forzada a ocultar su identidad de género con el fin de prosperar en su carrera, en vez de como un hombre transexual que vivía con la identidad de género que había elegido. En «The Politics of Passing», por ejemplo, Elaine K. Ginsberg racionaliza la vida de Tipton: «Él vivió su vida profesional como hombre, probablemente porque la profesión que había elegido no aceptaba a las mujeres»<sup>241</sup>. Muchas narraciones revisionistas sobre las vidas de los transexuales las racionalizan, obviando su existencia de este modo, o por medio de un mal uso de los pronombres femeninos, lo que daña el proyecto de hacer una cartografía de las historias transgénero.

Si bien es cierto que los hombres transexuales y transgénero han sido erróneamente incluidos en la historia lesbiana, también es verdad que las distinciones entre algunas identidades transexuales y algunas identidades lesbianas son, a veces, bastante difusas. Muchos FTM salen del armario como lesbianas antes de hacerlo como transexuales (y debo decir que muchos no). Y sólo por esta razón no podemos mantener claras y definitivas distinciones entre lesbianas y transexuales. En la recopilación *Dagger: On Butch Women*, por ejemplo, los editores incluyen un capítulo de entrevistas con FTM como parte de su estudio

---

238. El texto está traducido al castellano en <http://www.hartza.com/teoriaqueet.zip>. (N. del T.)

239. Ver Stone, «Empire Strikes Back».

240. Un ejemplo de un artículo que representa el tipo de actitudes hostiles de las lesbianas contra los FTM apareció en el *Village Voice* en respuesta a los terribles asesinatos del hombre transgénero Brando Teena, su novia Lisa Lewis y otro amigo, Philip DeVine (ver Donna Minkowitz, «Gender Outlaw», *Village Voice*, 19, abril 1994, 24-30). Muchas personas escribieron al *Village Voice* criticando a Minkowitz por su insensibilidad con el género elegido por Teena.

241. Ver Elaine K. Ginsberg, «Introduction: The Politics of Passing», en *Passing and the Fictions of Identity*, ed. Elaine K. Ginsberg (Durham, N.C.: Duke University Press, 1996), 3. Ginsberg también mezcla en este ensayo los límites entre pasar por ser de otro género y por ser de otra raza, y establece analogías entre ambos casos que hacen que se pierdan las muchas diferencias que existen en las estructuras políticas y sociales del género y de la raza.



sobre la escena butch urbana<sup>242</sup>. Las primeras cinco FTM de la entrevista dan testimonio de un periodo de identificación lesbiana. Shadow admite que «la comunidad bollera ha sido realmente estupenda, acogiéndome durante doce años» (154). Mike dice que él realmente nunca se identificó como mujer, pero que «se identificó como lesbiana durante un tiempo» porque «ser bollera me daba algunas opciones» (155). De igual modo, Billy afirma que él no se siente ni hombre ni mujer, pero que «pasa de toda la mierda separatista lesbiana» (155). Como Shadow, Eric siente que durante un tiempo «el espacio de las lesbianas fue bueno para mí» (156) y, por último Sky sugiere que aunque algunos miembros de la comunidad bollera eran hostiles a él. «Tengo cuarenta años y he estado con bolleras casi la mitad de mi vida. No voy a renunciar a eso» (158). Obviamente, estas voces FTM son bastante particulares y de ningún modo representan un consenso o ni siquiera una versión dominante de las relaciones entre las comunidades bolleras y FTM. Por otro lado, estas versiones de historias FTM han sido cuidadosamente seleccionadas para entrar en una colección de ensayos sobre masculinidades lesbianas. Sin embargo, estos hombres transgénero articulan una importante línea de afiliación entre transexualidades e identidades lesbianas. Muchos hombres transexuales, probablemente, se identifican con éxito como butches en una comunidad queer de mujeres antes de decidir hacer la transición. Una vez que la han hecho, muchos hombres transexuales desean mantener sus lazos con sus comunidades de lesbianas queer. Numerosos discursos transexuales que circulan ahora tratan de reprochar el pasado lesbiano de los FTM como casos de identidades equivocadas, o como un esfuerzo por encontrar un refugio temporal dentro de alguna noción queer «butch» de variación de género<sup>243</sup>.

En este capítulo de FTH de *Dagger*, para complicar aún más las cosas, los hombres transgénero dicen estar tratando de encontrar los límites de la identificación lesbiana. Billy, por ejemplo, insiste en el tipo de problemas que algunos transgénero pre-transición experimentan cuando se identifican como lesbianas. Billy recuerda: «Tuve este problema durante diez años, con mujeres que se sentían atraídas por mi aspecto de chico y por mi masculinidad, pero, una vez que entraron en relación conmigo me dijeron que yo era demasiado masculino» (156). Billy cruza la línea para muchos de sus amantes, porque desea tener un bigote y una barba de verdad, y porque no siente su masculinidad como algo temporal o teatral. Su experiencia es un testimonio de cómo la masculinidad dentro de ciertos contextos lesbianos plantea un problema cuando se vuelve algo demasiado «real» o cuando se cruza cierta línea imaginaria entre el juego y lo serio. Esto hace que parezca que la masculinidad lesbiana es una cuestión

---

242. Deva, «FTM/Female-to-Male: An Interview with Mike, Eric, Billy, Sky, and Shadow», en *Dagger: On Butch Women*, eds. Lily Burana, Roxie y Linnea Due (Pittsburgh y San Francisco: Cleiss Press, 1994), 154-67.

243. Para un ejemplo de esta tendencia, ver Henry Rubin, *Self Made Man: Identity and Embodiment Among Transsexual Men*, Vanderbilt University Press, 2003.

de grados. Una vez más, este tipo de concepción limitada de la masculinidad lesbiana tiene una historia dentro del feminismo lesbiano. Tal y como han señalado muchos historiadores, la identificación con el hombre era una acusación contra muchas butches en las etapas iniciales del feminismo lesbiano, y por ello es muy sorprendente encontrar restos de estas acusaciones en el tipo de juicios que hacen las lesbianas a los FTM en los debates actuales<sup>244</sup>. El verdadero problema con esta noción de masculinidades lesbianas y transgénero reside en que sugiere un *continuum* masculino, del tipo:

Androginia - Butch suave – Butch - Stone Butch - Butch Transgénero - FTM  
No masculino—————Muy masculino

Es evidente que este modelo no tiene ninguna potencia interpretativa cuando pensamos en el catálogo de Jordy Jones sobre la diversidad transgénero. Para Jones, la intensidad de la masculinidad no depende de la identificación transexual. Además, como señala Jones, «no todo el que experimenta disforia de género lo gestiona de la misma manera»; la disforia de género puede encontrarse a lo largo de todo el *continuum*, y no sería adecuado hacer de la disforia de género una propiedad exclusiva de los cuerpos transexuales, o asumir que cuanto mayor es la disforia de género más probable es la identificación transexual. En el límite transgénero del espectro, el modelo del *continuum* distorsiona la relación entre la alteración corporal y el grado de masculinidad; en la parte butch, el modelo del *continuum* hace que parezca que lo butch es algo así como una fase previa de la aspiración transexual. La stone butch, por ejemplo, a menudo es vista como una categoría de compromiso entre la lesbiana y el FTM y, por tanto, se define como una disfunción sexual y no como una práctica sexual. Como categoría de compromiso, la stone butch es considerada como un desesperado intento de mantener la masculinidad dentro del cuerpo femenino; lo que se espera, por supuesto, es que este esfuerzo fracase y que la stone butch se convierta en algo plenamente funcional una vez que emprenda los pasos de transición para ser un hombre transexual.

En el ensayo «Stone Butch Now» (en oposición a la stone butch en la década de 1950), Heather Findlay entrevista a algunas stone butches sobre sus diferentes modos de identificación de género y de sexo. Según el objetivo de este artículo, la stone butch ocupa «un área gris» entre las lesbianas y los FTM<sup>245</sup>. Uno de los informantes de Findlay se llama a sí mismo/a simplemente Jay y

---

244. Ver el capítulo 4 para conocer más sobre este tema. Ver también Elizabeth Lapovsky Kennedy y Madeline Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community* (Nueva York: Routledge, 1993).

245. Heather Findlay, «Stone Butch Now», *Girlfriends Magazine*, marzo/abril de 1995, 45.

comenta que está considerando la transición<sup>246</sup>. Jay intenta definir la diferencia entre ser stone y ser transexual: «Como stone butch, tienes cierto sentido del humor sobre tu desajuste con el mundo. Como FTM, sin embargo, pierdes este sentido del humor. Situaciones que eran divertidas se convierten repentinamente en muy trágicas» (44). Obviamente, en este comentario Jay ya está hablando desde la perspectiva de un FTM. Para hacerlo, debe colocar a la stone butch como alguien que está jugando, en comparación con la seriedad del FTM transexual. La stone butch se ríe de su desajuste, mientras que el FTM ve en este desajuste una fuente de mucho dolor. La stone butch gestiona su disforia de género, según este modelo, pero el FTM no. De nuevo, estas oposiciones entre FTM y butch se hacen a expensas de una subjetividad butch compleja y también funcionan para totalizar ambas categorías en relación a un conjunto de experiencias. Tal y como afirman otras stone butches entrevistadas, ser stone significa moverse dentro y fuera de la adecuación de género y puede suponer un sentido inestable de identificación con el lesbianismo y con el ser mujer. Para separar la categoría de FTM de la categoría de butch, Jay debe asociar a la butch con la mujer y al FTM con el hombre.

Mi objetivo aquí y en mi ensayo anterior ha sido centrarme en cierta categoría de butch sin presuponer que representa un estadio previo hacia una identidad transexual, dentro de cierto modelo progresivo de transidentidad sexual, y sin perder su especificidad como identificación masculina en un cuerpo de mujer. Del mismo modo que existen muchas tensiones entre las categorías de «lesbiana» y de «FTM», también hay tensiones entre «lesbiana» y «butch». Tal y como he utilizado butch aquí, obviamente se refiere a cierta forma de masculinidad bollera y se refiere a una identificación histórica entre homosexualidad femenina y masculinidad femenina. Pero esta historia de solapamientos entre variación de género y de sexo no significa que la masculinidad femenina no haya sido acusada a menudo de ser algo molesto para la definición contemporánea de lesbiana. Frecuentemente, como sugiere Billy, la lesbiana butch ha sido presionada para abandonar su masculinidad y asumir un cuerpo positivamente femenino. En *Stone Butch Blues* por ejemplo, como vimos en el anterior capítulo, la él/ella, Jess Goldberg, discute con su novia femme-convertida-en-feminista sobre las formas aceptables de masculinidad femenina. «Eres una mujer», le dice Theresa a Jess, pero Jess responde: «Soy una él/ella, eso es diferente»<sup>247</sup>. Jess le dice, a continuación, que no es una lesbiana en los términos que Theresa utiliza para definirla. Esta distinción que las butches han hecho a lo largo de los últimos veinte años entre lesbianismo y masculinidad femenina se basa en una percepción cada vez mayor de diferencias claras entre identidades sexuales y de género. «Lesbiana», desde el ascenso del feminismo lesbiano, se refiere a

---

246. He mantenido los pronombres personales femeninos en este artículo hasta que me refiero a Jay como FTM; entonces utilizo pronombres masculinos.

247. Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues: A Novel* (Nueva York: Firebrand, 1993), 147.

la preferencia sexual, y se refiere a cierta versión de «mujer que ama a mujer». Butch, por otra parte, mantiene una compleja relación con la mujer y, en términos de orientación sexual, puede referirse a «butch que ama a mujer» o a «butch que ama a butch».

Por otra parte, los lugares donde las divisiones entre butch y FTM se vuelven difusas tienen poco que ver con las políticas de la identidad del feminismo lesbiano, y mucho que ver con el cuerpo. Tal y como sugiere Jordy Jones, muchas personas que toman hormonas pueden no ser transgénero y muchos hombres transgénero pueden no tomar hormonas. De hecho, aunque en «F2M» intenté dar visibilidad algunas de las ficciones de género que apoyan el binarismo de género contemporáneo, en las disputas entre diferentes grupos de queers vemos que las etiquetas «butch» y «transexual» marcan otra ficción de género, la ficción de una clara distinción entre ellas. En «F2M» utilizaba el eslogan «No hay transexuales. Todos somos transexuales» para señalar lo inadecuado de esa categoría en una época de profundos problemas de género<sup>248</sup>. Por supuesto, reconozco la historia real y particular del transexual, y de la cirugía transexual, del tratamiento hormonal, y el discurso de los derechos de las personas transexuales. También reconozco que existen grandes e importantes diferencias entre mujeres biológicas que específicamente se identifican como transexuales y mujeres biológicas que se sienten cómodas con su masculinidad femenina. Existen diferencias físicas y reales entre hombres nacidos mujer que toman hormonas, se operan y viven como hombres, y butches nacidas mujer que viven cierta versión de ambigüedad sexual. Pero también hay muchas situaciones en las que estas diferencias están menos claras de lo que se podría esperar, y hay muchas butches que pasan por hombres, y muchas transexuales que se presentan como con género ambiguo, y muchos cuerpos que no pueden ser clasificados en las opciones de transexual y butch. Reconozco que no todos somos transexuales, pero muchos cuerpos tienen un género extraño en mayor o menor medida, y es el momento de complicar, por una parte, los modelos transexuales que asignan la desviación de género sólo a cuerpos transexuales y la normatividad de género a los demás cuerpos, y, por otra parte, los modelos heteronormativos que ven la transexualidad como la solución a la desviación de género y la homosexualidad como una perversión patológica.

## MUJER-A-HOMBRE

Mientras que muchos transexuales mujer a hombre (FTM) viven su masculinidad en cuerpos deliberadamente ambiguos, otros desean una completa transi-

---

248. *Gender trouble* (problemas de género): referencia al título del libro clásico de Judith Butler, una de las fundadoras de la teoría queer. En castellano se tradujo como «El género en disputa». (N. del T.)

ción de mujer a hombre (y a estas personas las llamaré hombres transexuales o transexuales varones). Algunas de estas personas transgénero que mantienen la etiqueta «FTM» (en vez de convertirse en «hombres») se hacen mastectomías e histerectomías y toman testosterona regularmente, y están bastante satisfechos con las características secundarias que obtienen de estos tratamientos. Estos sujetos transgénero no intentan llegar a ser exactamente como un hombre, y su mantenimiento de la etiqueta FTM sugiere la emergencia de una nueva posición de género marcada por este término. Sin embargo, otra corriente de transexualismo masculino ha generado un nuevo discurso sobre la masculinidad que se basa en parte en formaciones sorprendentemente conservadoras sobre las diferencias entre ellos mismos y las butches transgénero. Estas nociones conservadoras se traicionan en la tendencia de algunos hombres transexuales a hacer claras distinciones de género sobre los cuerpos que son extrema y deliberadamente ambiguos, y esta tendencia tiene una historia dentro de la autobiografía de los transexuales masculinos; por ejemplo, despreciar la categoría de «butch» es uno de los rasgos característicos de su proceder.

En la autobiografía de Mario Martino, *Emergence* (1977), Martino hace todo lo posible para distinguirse de las lesbianas y de las butches, en especial cuando narra las complicaciones que entrañan las identificaciones pretransición. Antes de su transición, Mario se enamora de una joven y le dice a su novia, Becky: «Tú y yo no somos lesbianas. Nos relacionamos como un hombre con una mujer, como una mujer con un hombre»<sup>249</sup>. Un día Becky llega a casa del trabajo y pregunta: «Mario, ¿qué es una butch?» (141). Mario escribe: «sentí realmente que se me erizaba la piel» (141). Becky le dice a Mario que la enfermera jefe de la sección en la que ella trabaja le ha preguntado sobre su «butch», y por eso quiere saber la diferencia entre Mario y una butch. Mario le da una respuesta simple: «Una butch es un miembro masculino del grupo de las lesbianas. Eso te convertiría en el miembro femenino. Pero Becky, te lo digo con toda sinceridad, no creo que nosotras seamos lesbianas. Sigo creyendo que yo debería haber sido un hombre» (141). Becky parece satisfecha con la respuesta, pero la pregunta persigue a Mario durante toda la noche: «La palabra *butch* se agrandaba ante mis ojos. *Butch* implica mujer y yo nunca he pensado en mí mismo como tal» (142). En *Emergence*, el lesbianismo acecha al protagonista y amenaza con devorar su especificidad de género y desacreditar su transexualidad. Desgraciadamente, como vemos en los pasajes que hemos citado, los esfuerzos de Martino por separar su hombría de la masculinidad femenina convierte a lo butch en una categoría estable de mujer y tiende a enfatizar en exceso las diferencias entre lo que hay de mujer en la butch y lo que hay de hombre en el transexual.

---

249. Mario Martino, con harriett, *Emergence: A Transsexual Autobiography* (Nueva York: Crown Publishers, 1977), 132.

Hay otra autobiografía transexual que también magnifica la distancia entre la butch y el hombre transexual, con el fin de destacar los límites de la masculinidad transexual. En *Dear Sir or Madam*, Mark Rees destaca obsesivamente su diferencia respecto a las lesbianas. Cuando va a un club de lesbianas antes de su transición, a principios de la década de 1960, se siente seguro de su sentimiento de diferencia, porque, según dice, «las mujeres allí no querían ser hombres; eran felices en su rol de género»<sup>250</sup>. Continúa identificando el lesbianismo en términos de dos mujeres femeninas cuya atracción se basa en la similitud, no en la diferencia. Es difícil imaginar lo que Rees cree estar viendo cuando entra en el bar de lesbianas. En la década de 1960, el par butch-femme seguía siendo algo dominante en la cultura de los bares de lesbianas inglesas, y es poco probable que la escena a la que asistió Rees fuera una especie de escena de «bar de chicas» con lesbianas lipstick<sup>251</sup>. Probablemente lo que caracterizaría la escena que vio sería una colección de cuerpos con un género no hetero, en parejas butch-femme. Dado que necesita remarcar una diferencia radical entre él mismo y las lesbianas, Rees intenta negar la existencia de mujeres butch, identificadas con el otro género.

Sin embargo, en su desesperación por mantener separados los términos «lesbiana» y «transexual», Rees va un paso más allá del hecho de colocar al lesbianismo en una categoría de mujeres «felices en su rol de género». Destaca la diferencia en términos de objeto sexual, así como de identidad de sexo y de género; en otras palabras, se centra en la pareja del hombre masculino para evidenciar la singularidad del hombre transexual. Rees afirma haber encontrado un informe médico que confirma que las lesbianas y los transexuales son totalmente diferentes. El informe sugiere que los transexuales «no se ven a sí mismos como lesbianas antes del tratamiento y odian que sus parejas vean sus cuerpos. A esto se añade que las parejas de las personas mujer-a-hombre son mujeres heterosexuales normales, no lesbianas, y ven a sus amantes como hombres, a pesar de que no tengan pene. Las parejas son femeninas, muchas han tenido anteriormente relaciones con hombres biológicos y a menudo experimentan orgasmos con su pareja mujer-a-hombre por primera vez» (*Dear Sir or Madam*). Este pasaje debería indicarnos algunos de los problemas a los que se enfrentan quienes quieren convertir al hombre transexual y a la butch transgénero en dos entidades completamente separadas. Aunque una simpatiza enormemente con el sentimiento de ser identificada erróneamente, la necesidad de remarcar la ausencia de identificación inevitablemente conduce a un

---

250. Mark Rees, *Dear Sir or Madam: The Autobiography of a Female-to-Male Transsexual* (Londres: Cassell, 1996).

251. *Lipstick lesbian* (literalmente «desbiana de barra de labios») es una subcultura lesbiana de mujeres femeninas, con una estética similar a la imagen tradicional de la mujer «guapa» heterosexual. Dejamos la palabra en inglés porque es la que se utiliza en las culturas lesbianas hispanohablantes. (N. del T.)

intento conservador de reordenar las categorías de sexo y de género que están en peligro de derrumbarse. Aquí Rees intenta identificar diferencias en los deseos de la pareja del hombre transexual y sin querer hace una distinción entre estas mujeres —«mujeres heterosexuales normales»— y las lesbianas. El lesbianismo, de pronto, se convierte en una categoría patológica, cuando se la compara con los fines adecuadamente heterosexuales y normativos del hombre transexual y de su pareja femenina. Además, esta «mujer heterosexual normal» encuentra su pareja perfecta en el hombre transexual y de hecho, según nos dice, a menudo tiene un orgasmo con él «por primera vez».

La irritante necesidad de identificar a la pareja femenina del hombre transexual con fines y deseos sexuales normales se aclara más adelante en el libro cuando Rees expone sus dificultades para encontrar pareja. Tras diversas relaciones desastrosas, se resigna a vivir solo y sin sexo, e intenta admitir su propia responsabilidad en esta cadena de malas relaciones: «Mi conclusión es que mi poco éxito tiene que deberse a mi poca aceptación como persona» (134). Sin embargo, rápidamente traslada este juicio a sus amantes: «Un error ha sido mi enorme falta de juicio». En otras palabras, Rees no ha encontrado una buena pareja porque ha hecho malas elecciones y, en última instancia, las culpables son las mujeres. Trazar la distinción entre lesbianas y transexuales es, sin duda, una tarea importante, pero siempre se corre el peligro de que, al marcar el territorio de la subjetividad del hombre transexual, se caiga en afirmaciones homófobas sobre las lesbianas o formulaciones sexistas sobre las mujeres en general.

La distinción categórica que hace Rees entre las lesbianas y las parejas de los hombres transexuales y el horror de Martino a los deslizamientos entre homosexualidad y transexualidad también se repiten en varios boletines informales que circulan en listas de discusión transexuales en Internet. En algunos boletines, los hombres transexuales intercambian consejos sobre cómo pasar por hombres, y muchos de estos consejos se centran de forma obsesiva en la idea de que el hombre transexual debe evitar a toda costa parecer una lesbiana butch. Algunos consejos recomiendan a los tíos<sup>252</sup> que se vistan de forma pija, para diferenciarse de la imagen típica de la butch con vaqueros y cazadora de cuero; otros advierten a los hombres transexuales contra ciertos cortes de pelo (de estilo punk o marine), que se supone que son populares entre las butches. Obviamente, estos consejos recomiendan al transexual que se aleje de estilos de masculinidad transgresores o alternativos, y que adopten los de la masculinidad tradicional. Una se pregunta si no podría haber otras listas circulando para advertir a los hombres transexuales sobre cómo evitar ser confundido con un hetero o, peor aún, con un republicano o un banquero. Pero parece que la

---

252. «Tíos» [*gays*] es un término interno usado entre los FTM y dentro de los círculos transexuales.

mayoría de estas listas no conceden un valor especial, político o cultural, a los tipos de masculinidad que promueven<sup>253</sup>.

Por último, en relación con el proyecto conservador de hacer distinciones concretas entre mujeres butch y hombres transexuales, estas distinciones suelen servir para favorecer la heteronormatividad al definir la homosexualidad como una patología y al vincular la transexualidad con una nueva forma de heterosexualidad. En un conocido artículo sobre los hombres transexuales aparecido en el *New Yorker*, por ejemplo, Amy Bloom entrevista a varios hombres transexuales y a varios cirujanos de reasignación de sexo para intentar descubrir las motivaciones y los mecanismos del llamado «transexualismo de alta intensidad»<sup>254</sup>. Bloom narra la historia de la transexualidad, el proceso de transición y las múltiples y muy invasivas operaciones que requiere la reasignación de sexo de mujer a hombre. Entrevista a un joven transexual blanco que ve su transexualidad como un defecto que debe ser corregido, y a varios transexuales más mayores, un hombre transexual latino y un hombre transexual negro, que cuentan diversas experiencias sobre sus identidades de género. Bloom dedica mucho tiempo a la descripción física de los hombres que está entrevistando: un joven transexual, Lyle, es «un estudiante de último año de universidad, guapo y despeinado»; James Green, es todo un caballero con una «sonrisa como la de Jack Nicholson» (40); Loren Cameron es «un tipo bastante frecuente de hombre guapo, chulo, probablemente gay», con un «cuerpo fuerte, perfecto» (40); Luis es «un hombre de Sudamérica, amable, de cuerpo delgado» (40). Pueden ustedes decirme: y qué; son descripciones importantes del aspecto que tienen los transexuales. De hecho, parecen como cualquier otro hombre, y Bloom siente que entra en una dinámica de ligue heterosexual con sus encantadores compañeros, dinámica que enseguida pone de manifiesto las diferencias esenciales entre hombres y mujeres. Bloom, por ejemplo, comenta que estaba sentada en su coche de alquiler con James Green y no podía encontrar el botón de las luces delanteras; cuando James lo encuentra, ella comenta: «Me miró exactamente como me ha mirado mi marido miles de veces: con cariño, afectuosamente, un poco encantado por esta torpeza mía» (40). Más tarde, durante la cena con Green, observa lo siguiente: «No ha dicho ‘¡Uy, es demasiada comida!’ o cosas así. Simplemente empezó a comer, como un hombre» (40).

Las descripciones que hace Bloom de sus entrevistados y sus observaciones sobre la interacción con ellos nos hacen plantearnos ciertas preguntas sobre las actitudes mayoritarias hacia los hombres transexuales *versus* las actitudes mayoritarias hacia las lesbianas masculinas. En un artículo sobre las lesbianas butch,

---

253. Desgraciadamente no puedo dar la referencia de esta lista, porque las listas suelen ser anónimas y circulan sólo dentro de un círculo limitado, con la intención de que no se hagan públicas.

254. Amy Bloom, «The Body Lies», *New Yorker* 70, n° 21 (18 de julio de 1994): 38-49.



¿habría celebrado Bloom con tanto entusiasmo su masculinidad? ¿Hubiera destacado la musculatura de una mujer, el guiño de otra butch, la sonrisa «a lo Jack Nicholson» de otra de ellas? ¿Se habría fijado en su forma de comer, en sus aptitudes para la mecánica? La respuesta, por supuesto, es un «no» y, por si fuera poco, encontré la confirmación de mis sospechas en la siguiente página. Bloom reflexiona sobre su encuentro con estos hombres transexuales tan guapos de la siguiente manera:

Esperaba encontrar personas con problemas psicológicos, mujeres identificadas con hombres, llenas de tal odio a sí mismas que éste se habría desplegado sobre su físico, llevándolas a una cirugía de automutilación, de autocastigo. Esperaba encontrar algunas lesbianas muy butch, con corbata y cazadora y con cintas para disimular los pechos, que no podían o no querían aceptar sus cuerpos de mujer. No encontré personas así. Encontré hombres. (41)

¡Qué alivio para Bloom, que se pudo ahorrar el contacto con estas mujeres masculinas que se odian a sí mismas y que, en cambio, se vio bendecida por la digna presencia de hombres! Debemos recordar continuamente que tras la transición, muchos hombres transexuales se convierten en hombres heterosexuales, que viven lo que llaman vidas normales, y para colegas como Amy Bloom esto es un motivo de celebración.

Sin embargo, durante su entrevista con un hombre transexual negro, Bloom formula algunas preguntas que plantean temas interesantes. Michael, a diferencia de James y Loren, no forma parte de una comunidad urbana FTM; vive una vida tranquila y más bien secreta, y se aparta de cualquier situación que pueda desvelar su transexualidad. Michael encuentra cierta aceptación en su familia y en sus compañeros de trabajo, y sólo busca su tolerancia. Expresa su diferencia respecto a otros transexuales de este modo:

Nací negro. No espero caerle bien a la gente, o que me acepte. Algunos transexuales, especialmente las MTF blancas, sienten un shock tras la transición. Pérdida de privilegios, pérdida de estatus; creen que la gente debe tener miedo de trabajar a su lado. Bueno, en la América media, la gente no va al trabajo esperando tener una experiencia educativa. No esperaba que nadie se pusiera contento por verme, sólo esperaba, pedía un poco de tolerancia. (49)

Michael es la única persona en todo el artículo que menciona los privilegios y el cambio en el estatus social que experimentan los transexuales que no son identificados. Describe claramente las diferencias entre transexuales en términos de raza y de clase social, y habla de sus limitadas expectativas tras una vida en la que ha sufrido diversas formas de intolerancia. Bloom apenas comenta el testimonio de Michael y no establece ninguna relación entre lo que él dice y lo

que dicen los otros hombres blancos. Pero la experiencia de Michael es crucial para las políticas de la transexualidad. En América existe una enorme diferencia entre convertirse en un hombre negro o de color o convertirse en un hombre blanco, y estas diferencias provocan diferencias en el seno de las comunidades transexuales, que sin duda aparecen en las luchas de los límites entre butches y hombres transexuales. Las políticas transexuales, obviamente, reproducen otras luchas políticas en otros lugares y, mientras algunos transexuales obtienen su fuerza de la noción de políticas de identidad, otros encuentran sus identidades y lealtades divididas entre sus diversas afiliaciones. Como ocurre en muchos otros proyectos activistas basados en la identidad, una línea de identificación es un lujo que muchas personas no pueden permitirse.

En la actualidad estamos en medio de un «discurso inverso» de la transexualidad. En su *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault analiza la producción estratégica de sexualidades y de identidades sexuales, y propone un modelo de «discurso inverso» para explicar la red de relaciones que existe entre poder, discurso, sexualidad y resistencia. Afirma que la resistencia ya está afectada por el poder «como su opuesto irreductible» y que, por tanto, no puede venir de un espacio exterior; la multiplicidad del poder significa que no hay ninguna oposición, ninguna resistencia en la que el poder no haya estado ya<sup>255</sup>. Foucault sugiere que existe un «discurso inverso», en el que uno le da poder a una categoría que ha podido ser utilizada para oprimirle, es decir, transformamos una posición inferior en una presencia desafiante. Cuando un discurso inverso emerge alrededor de las definiciones de transexual y transgénero, es muy importante reconocer lo queer de estas categorías, su inestabilidad y su interpretabilidad. Aunque la identidad sigue siendo la mejor base para la organización política, durante la última década hemos visto en varios movimientos sociales que las políticas de identidad deben dar lugar a ciertas formas de coalición para que un movimiento político tenga éxito. Así, el discurso actual que predomina en algunos círculos transexuales, y que considera las comunidades y políticas gays y lesbianas como el enemigo de la definición de transgénero, es tan pernicioso como la tendencia que existe entre algunos gays y algunas lesbianas a ignorar las especificidades de las demandas y necesidades de las políticas transexuales<sup>256</sup>. La simple oposición de transexual *versus* gay y lesbiana oculta otras muchas líneas de afiliación y coalición que ya existen en diversas

---

255. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI, 1978), p. 85.

256. De nuevo, esto es difícil de documentar, ya que el discurso transexual aún se está creando. Estoy pensando en una conferencia, en particular, sobre temas transexuales y transgénero a la que asistí, y en la que un grupo de conferenciantes transexuales definían insistentemente sus estrategias políticas en oposición a los objetivos de las políticas gays y lesbianas, que consideraban cercanos al público hetero y poco sensibles a la cultura transexual. Conferencia «Transformations», CLAGS, jueves 2 de mayo de 1996.

comunidades queer: oculta, por ejemplo, que la oposición gay-lesbiana *versus* transexual-transgénero es, sobre todo, una preocupación en contextos queers blancos, pero no necesariamente en las comunidades queer de color. Muchos grupos queer de inmigrantes han integrado con éxito una definición de transgénero en sus concepciones de comunidad<sup>257</sup>.

## ¿EL CUERPO CORRECTO?

Mi objetivo en este capítulo es no demonizar la transexualidad masculina como una simple reconsolidación de la masculinidad dominante. Pero quiero centrarme cuidadosamente en los lugares en los que esta reconsolidación amenaza con producirse. En los debates académicos, la transexualidad ha sido utilizada tanto como el lugar de la transgresión de género como el indicador del conservadurismo de género. Obviamente, la transexualidad no es ni esencialmente transgresora ni esencialmente conservadora, y quizá se ha convertido en un espacio de debate precisamente porque no está claro aún cómo serán las políticas de la transexualidad. En realidad, la historia de la transexualidad FTM aún está escribiéndose y, dado que las comunidades FTM han surgido en entornos urbanos, está claro que sus relaciones con la historia de la medicina, la historia de la sexualidad y la historia del género sólo ahora están tomando forma. Un intento de establecer esta historia en relación con una historia más general de la transexualidad y la tecnología médica revela lo que podríamos llamar la política esencialmente contradictoria de la transexualidad. En *Changing Sex*, Bernice Hausman describe con detalle la dependencia que tiene la categoría de «transexual» de las tecnologías médicas y, a su vez, la dependencia que tiene el concepto mismo de género de la emergencia de la transexualidad. Muchas veces en el libro Hausman rechaza la idea de que podamos entender el género como una ideología sin considerarlo también como el producto de relaciones tecnológicas. Este argumento supone una contribución crucial al estudio del género y de la tecnología, pero, por desgracia, Hausman simplemente tiende a atribuir demasiado poder a la configuración médica de la definición de transexual. Afirma que la dependencia mutua del transexual y el doctor producen definiciones de lo transexual y que, por tanto, la agencia del transexual sólo puede ser interpretada «mediante los discursos de sus médicos». Desarrolla esta noción de una relación interdependiente entre los transexuales y la tecnología médica para elaborar una conclusión bastante asombrosa:

---

257. Por ejemplo, un ensayista comenta los efectos de la inmigración en la categoría de tercer género de Filipinas *bakla* (ver Martín Manalansan, «Under the Shadows of Stonewall: Gay Transnational Politics and the Diasporic Dilemma», en *Worlds Aligned: Politics and Culture in the Shadow of Capital*, ed. David Lloyd y Lisa Lowe (Durham N.C.: Duke University Press, 1997).

Al solicitar una intervención tecnológica para «cambiar de sexo», los transexuales demuestran que su relación con la tecnología es de dependencia... Solicitar el cambio de sexo es, por tanto, parte de lo que construye a un sujeto como transexual: es el mecanismo por el cual los transexuales llegan a identificarse a sí mismos bajo el signo de la transexualidad y se construyen a sí mismos como sujetos. Por esto podemos interpretar la agencia de los transexuales mediante los discursos de sus médicos, ya que la demanda de cambio de sexo fue registrada como el síntoma primario (y el signo) del transexual.<sup>258</sup>

El cambio de sexo en sí mismo se ha convertido en un significante estático en este párrafo y no se plantea ninguna distinción entre el cambio de sexo FTM y el cambio de sexo MTF. No se da ninguna importancia a los sesgos ideológicos que los médicos puedan tener y que influyen en su opinión sobre hacer vaginas *versus* hacer penes, y, dado que la retórica del cambio de sexo se ha utilizado más en relación a los cuerpos MTF, los FTM y su relación con el muy incierto proceso de cambio de sexo es algo que no aparece en absoluto.

Debo reconocer que el libro de Hausman es cuidadoso y rico históricamente, y sin duda cambiará la forma en que se concibe el género en relación con los cuerpos transexuales y no transexuales. Pero la guerra de límites concreta entre butches y hombres transexuales que me interesa aquí y en mi anterior ensayo está omitida en un estudio de este tipo. Los futuros estudios sobre la transexualidad y sobre el lesbianismo deberán intentar recoger aquellos momentos históricos en los que la diferencia entre desviación de género y desviación de sexo eran difíciles de discernir<sup>259</sup>. La historia de la inversión y de las personas que se identifican como invertidas (Radclyffe Hall, por ejemplo) sigue representando una mezcla de identificación cruzada y de preferencia sexual que no está claramente separada pero tampoco cómodamente instalada en la categoría de «lesbiana». No hay aquí una historia que contar (la historia de la tecnología médica) sobre un sujeto (el transexual). Hay muchas historias de cuerpos que escapan y que eluden las taxonomías médicas, de cuerpos que nunca se mostraron ante la mirada del médico, de sujetos que se identificaban con categorías que surgieron como consecuencia de comunidades sexuales, y no a partir de investigaciones médicas o psicosexuales.

Quizá, como estas categorías son tan difíciles de diferenciar, ha surgido en los últimos años una nueva categoría, «transgénero». Transgénero expresa una

---

258. Bernice Hausman, *Changing Sex: Transsexualism, Technology and the Idea of Gender* (Durham N.C.: Duke University Press, 1995): 110.

259. Hausman sí que tiene en cuenta esta historia compartida en un capítulo sobre la sexología de comienzos del siglo xx, lo cual le da más credibilidad a su estudio. Analiza el lenguaje de la inversión y afirma: «'Transexual' no es un término que pueda utilizarse adecuadamente para describir a sujetos con conductas propias del otro sexo, antes de la aparición de la capacidad tecnológica para la reasignación de sexo... No existe transexualidad sin cirugía» (117).

identidad de género que está definida, al menos en parte, por la transitividad, pero que puede obviar la cirugía transexual. Inevitablemente el término se ha convertido en un cajón de sastre, lo que de algún modo ha reducido su utilidad. Al final de su libro Hausman intenta evitar las críticas a su trabajo que pudieran basarse en esta noción emergente de transgénero. Reconoce que el discurso transgénero parece contradecir su afirmación de que los transexuales han surgido únicamente dentro del discurso médico, y que su discurso en realidad sugiere «una antipatía evidente hacia la fórmula reguladora de la vigilancia médica» (*Changing Sex*, 195). Hausman intenta desacreditar este efecto del discurso transgénero argumentando que «el deseo de celebrar y hacer proliferar performances individuales como una forma de desestabilizar el ‘género’ está basado, en gran medida, en presupuestos humanistas liberales de autodeterminación» (197). Esto es una forma fácil de librarse de un proyecto mucho más complejo que está en marcha. El discurso transgénero de ninguna manera afirma que las personas simplemente deberían coger nuevos géneros y eliminar los antiguos, o proliferar a voluntad, porque el género esté a disposición como una práctica que uno mismo decide; en su lugar, el discurso transgénero pide solamente que reconozcamos géneros no-hombre y no-mujer que ya están circulando y ya se hallan en construcción en la actualidad.

La opinión real de Hausman en este presunto proyecto histórico aparece al final de su capítulo «Transsexual Autobiographies». Después de haber afirmado insistentemente que las autobiografías transexuales sabotean la construcción de nociones de un sexo auténtico, Hausman intenta suavizar su tono crítico y muestra cierta simpatía hacia la condición transexual. Comenta con gran seriedad lo siguiente: «Aquéllos de nosotros que no somos transexuales deberíamos preguntarnos cómo debe ser sentirse en el ‘cuerpo equivocado’» (174). La idea de que sólo los transexuales experimentan el dolor de un «cuerpo equivocado» muestra una increíble miopía sobre los conflictos y problemas que sufren muy diversos cuerpos perversos<sup>260</sup>. Esto relaciona claramente una vez más la confusión de género y la disforia con los transexuales y construye de forma eficaz un modelo de experiencia de «cuerpo correcto» que se aplica, presuntamente, a personas como Hausman. Parte del objetivo de un discurso transexual es producir lo que Sedgwick denomina, en *Epistemología del armario*, modelos «universalistas» de identidad de género, en los que todas las identidades de género sean analizadas, y no solamente las que no son ortodoxas. Hausman rechaza un modelo universalista de identificación de género y se asegura de que la transexualidad y la patología queden relacionadas, mientras que su libro mantiene la ficción de que existen géneros correctos y normales.

---

260. Holly Devor, «Female Gender Dysphoria in Context: Social Problem or Personal Problem?», *Annual Review of Sex Research* 7 (1997): 44-89.

## LAS GUERRAS DE LAS FRONTERAS

Dado que la producción de desviaciones de género y de sexo acontece en múltiples lugares (el despacho del médico, la sala de operaciones, el club de sexo, el dormitorio, el baño) y dado que los discursos vinculados a la desviación de género y de sexo también emergen en muy diferentes contextos (tratados de medicina, revistas queer, columnas de anuncios, películas y vídeos, autobiografías), las categorías de transexual, transgénero y butch están continuamente en construcción. Sin embargo, en las guerras de las fronteras entre butches y hombres transexuales, los transexuales son, a menudo, considerados como los que cruzan las fronteras (de sexo, de género, de coherencia corporal) y las butches aparecen como las que se quedan en un mismo sitio, quizás en un espacio límite de no identidad. La terminología de «guerras de las fronteras» es útil y, a la vez, problemática por esta razón. Por una parte, la idea de una guerra de fronteras plantea cierta noción de territorio que debe ser defendido, una tierra que se va a conservar o perder, una permeabilidad contra la que hay que defenderse. Por otra parte, una guerra de fronteras sugiere que el límite es al menos móvil y permeable. Como comenté anteriormente, en «No Place like Home» Prosser critica la teoría queer por centrarse en «el cruce que hacen los transgénero con el fin de desnaturalizar el género» (484), y afirma que ese cruce de fronteras queer se posiciona a sí mismo contra «ese sentirse en casa de las políticas de la identidad» (486). Para Prosser, este movimiento deja al hombre transexual sin un lugar adonde ir, y la deja colgado en el «espacio inhabitable, las fronteras de en medio, donde pasar por un género o por el otro puede ser todo un desafío» (488-89). Aunque los queer pueden querer celebrar el espacio intermedio, Prosser sugiere que los transexuales tienden a encontrar un espacio más allá, «la promesa de un hogar que se encuentra en el otro lado» (489). «El hogar», como podemos imaginar siguiendo el modelo de Prosser, viene representado por ese lugar donde uno finalmente se asienta en la comodidad del género auténtico y verdadero de uno mismo.

Prosser cree que la teoría queer (en realidad, más en concreto, mi anterior ensayo «F2M») celebra ese espacio intermedio como algo lleno de promesas y de «libertad y de movilidad para el sujeto» («No Place like Home», 499), mientras que la teoría transexual desea el lugar, la ubicación y la especificidad. La butch queer, en otras palabras, representa fluidez respecto a la estabilidad del hombre transexual, y estabilidad (quedándose en un cuerpo de mujer) respecto a la fluidez del hombre transexual (que cambia de género). Prosser apenas presta atención a los conflictos y problemas que debe enfrentar la butch que, por las razones que sean (miedos sobre la cirugía o las hormonas, escrúpulos feministas, deseos de permanecer en una comunidad lesbiana, falta de dinero, carencia de modelos de faloplastia satisfactorios) decide que su casa sea el cuerpo con el que nació. Y, lo que es más alarmante, apenas reconoce el hecho de que muchos FTM también viven y mueren en estos inhóspitos territorios intermedios. Es cierto que muchos transexuales hacen la transición para llegar

a alguna parte, para ser algo y para abandonar esas geografías de ambigüedad. Sin embargo, muchas MTF operadas quedan en el medio porque no pueden pasar por mujeres; muchos FTM, que totalmente vestidos pasan por hombres, tienen cuerpos totalmente ambiguos; algunos transexuales no pueden permitirse pagar todas las operaciones necesarias para una reasignación de sexo completa (si tal cosa existe), y estas personas hacen de su casa el lugar en el que se encuentran; algunos amigos transexuales no definen su transexualidad en función de un gran deseo de penes ni de vaginas, y pueden sentir el deseo de ser trans o queer con más fuerza que el deseo de ser hombre o mujer.

Si las fronteras son imposibles de habitar para algunos transexuales que imaginan que el hogar está justo detrás del borde, imaginad qué desafío suponen para aquellos sujetos que no creen que tal hogar exista, ni metafórica ni literalmente. La cartografía del género de Prosser se basa en la creencia en los dos territorios del hombre y de la mujer, separados por un límite de carne y atravesados por la cirugía y la endocrinología. La cartografía queer que él rechaza prefiere el mapa de lo híbrido; la hibridación queer está muy lejos de esa mezcla lúdica y mareante que Prosser imagina, y está más cerca de un reconocimiento de los peligros que supone asumir nociones cómodas pero tendenciosas de hogar. Algunos cuerpos nunca se sienten en casa, algunos cuerpos no pueden simplemente cruzar de A a B, algunos cuerpos reconocen y viven la inestabilidad inherente de la identidad.

Hasta aquí he descrito cómo los hombres transexuales y las lesbianas butch se miran unos a otros con desconfianza, y cómo las dos categorías se confunden y se separan. He argumentado contra definiciones estables y coherentes de identidad sexual y he intentado sugerir de qué modo las líneas entre el transexual y la lesbiana con género desviado inevitablemente se entrecruzan, produciendo incluso una nueva categoría: transgénero. Ahora quiero volver a la retórica misma de los debates entre transexuales y butches para intentar identificar algunos de los peligros que supone demandar identidades sexuales y de género distintas y coherentes. Gran parte de la retórica que rodea la transexualidad juega con el sentido de transitividad y ve la transexualidad como un pasaje o un viaje. Previsiblemente, durante el camino se cruzan los límites, y uno deja un país extraño para volver, como vemos en el ensayo de Prosser, al hogar del verdadero cuerpo de uno.

Si volvemos por un momento a la serie de la BBC *The Wrong Body*, ésta ofrece un ejemplo interesante del poder de este tipo de retórica. En una asombrosa confrontación entre Fredd y su psiquiatra, el psiquiatra despliega una amplia sonrisa para expresar su comprensión de la relación entre las identidades de género de mujer y de hombre de Fredd. Y le dice: «Tú, Fredd, eres como alguien que ha aprendido a hablar francés perfectamente y que emigra a Francia y vive allí como un francés. Pero, aunque hables francés, y sepas imitar lo francés y vivas con franceses, sigues siendo inglés». Fredd la contradice: «No, no es que hable francés y me haya ido allí. SOY francés». En este intercambio, el médico desarrolla lo que se ha convertido en una metáfora para la

transexualidad, como el cruce de fronteras nacionales de un lugar a otro, de un estado a otro, de un género a otro. Fredd rechaza esta estrategia retórica e insiste en que la expresión de su yo como chico no es una transición, sino la expresión de un yo en el que siempre ha habitado. El hecho de que Fredd sea joven —en realidad, preadolescente— le permite articular su transexualidad de forma muy diferente a como lo hacen muchos adultos transexuales. Está pasando a ser un hombre no de un cuerpo adulto a otro sino de un cuerpo casi pregénero a un cuerpo de hombre con un género totalmente desarrollado. La retórica del «pasar por hombre», de cruzar fronteras y de la transición tiene para él un uso sólo limitado.

Las metáforas del viaje y de cruzar fronteras son inevitables dentro del discurso de la transexualidad. Pero también están llenas de historias de otras negociaciones de la identidad y arrastran la carga de historias discursivas nacionales y coloniales. ¿Qué significa, entonces, debatir la variación de género y la transitividad de género como un viaje de un país a otro o de un país extranjero al hogar, o de un estatus ilegal a uno de ciudadanía naturalizada? ¿Hasta qué punto son útiles y hasta qué punto son limitadas las metáforas de la frontera, de cruce y de pertenencia en cuestiones de identidad de género? ¿De qué manera la transitividad de género se basa en la estabilidad de otros marcadores de la identidad?

Dentro de los debates de la posmodernidad, el cuerpo transexual, a menudo, ha representado la identidad contradictoria *per se* en el siglo xx, y ha sido debatido precisamente utilizando la retórica del colonialismo. Cuando Janice Raymond identificó en 1979 el cuerpo transexual como parte de un intento del patriarcado de colonizar los cuerpos de las mujeres y las almas feministas<sup>261</sup>, Sandy Stone le contestó en su «Manifiesto postransexual» pidiendo al «imperio» que «contraatacara» y demandando un «contradiscurso» en el cual el transexual pudiera hablar como transexual. Cuando Bernice Hausman lee las autobiografías de los transexuales como la prueba de que hasta cierto punto «los transexuales son los ingenuos del género»<sup>262</sup>, Jay Prosser ve estas historias personales como algo que «está motivado por el intento de realizar la fantasía de pertenecer al cuerpo sexuado y al mundo»<sup>263</sup>. Muchos debates contemporáneos sobre la cirugía plástica y la manipulación corporal, y muchas teorías de la subjetividad posmoderna entienden la fragmentación del cuerpo en términos de una transexualidad paradigmática. En otras palabras, la transexualidad parece estar cargada no sólo por un exceso de sentido sino también por el peso de discursos contradictorios y enfrentados. Si vemos estas contradicciones, vemos a los transexuales representados como «el imperio» y el subalterno, como ingenuos del género y como desviados del género, y como identidades consolidadas y como cuerpos fragmentados.

---

261. Raymond, *Transsexual Empire*.

262. Hausman, *Changing Sex*, 140.

263. Prosser, «No Place Like Home», 489.



Jay Prosser, como hemos visto, critica la teoría queer posmoderna en especial por centrarse en «el cruce que hace el transgénero con el fin de desnaturalizar el género» («No Place like Home», 484), y denuncia que las afirmaciones queer sobre el «viaje trans» celebran «la oposición a unas historias que se centran en el hogar» (486). La teórica transexual mujer-a-hombre Henry Rubin plantea una polaridad aún mayor que la división que había planteado Prosser entre lo queer y lo transgénero. Para Rubin, la división más significativa se da entre transexuales y transgénero: «Aunque a menudo se asume que ‘transgénero’ es un término paraguas que se refiere a travestis, drag queens, bolleras butches, los que mezclan los géneros y transexuales, entre otros, existe una tensión entre transexuales y transgénero»<sup>264</sup>. Para Rubin, la tensión se sitúa entre la búsqueda de los transexuales de un «hogar», un lugar de pertenencia a un sexo o al otro» y la búsqueda de los transgénero de «un mundo sin género» (7). Según esta lógica, la persona transgénero simplemente está jugando con el género e intentando deconstruir la naturalidad del género, mientras que el transexual afirma valientemente la noción de un género estable y fortalece la realidad de la biología. Las personas que están bajo el «paraguas» de la definición transgénero representan, para Rubin, una búsqueda poco seria de la inestabilidad de género que se produce a expensas de la búsqueda de los transexuales de «un lugar de pertenencia». Para apoyar lo que podría ser una improbable división entre transgénero y transexual, Rubin basa sus argumentos en diversos debates sobre la identidad lesbiana. En la década de 1970, era algo bastante común que las mujeres se llamaran «lesbianas» como un signo de solidaridad más que como una declaración de práctica sexual, y Rubin sugiere que los transgénero son como lesbianas políticas. De nuevo, este argumento oculta las diferencias históricas entre los debates sobre sexo de las lesbianas y las luchas contemporáneas sobre la identidad, y presenta a los transgénero sólo como bienintencionados, y a los transexuales como lo verdadero.

Otro ensayo que ejemplifica esta preocupación sobre la realidad del género y los usos simbólicos de la transexualidad dentro de la posmodernidad es «Fin de Siecle, Fin de Sexe: Transsexuality, Postmodernism, and the Death of History», de Rita Felski. Felski recoge la forma en que la transexualidad es invocada en este *fin de siècle* para «describir la disolución de polaridades entre hombre y mujer que antes eran estables»<sup>265</sup>. Pero ella nos advierte contra la consagración de la transexualidad como signifiante universal, porque se corre el riesgo de «homogeneizar las diferencias que importan políticamente: las diferencias entre hombres y mujeres, las diferencias entre aquellos que ocasionalmente juegan en el equipo de la transexualidad y aquellos para los que se trata de una cuestión de vida o muerte» (347). En otras palabras, si los teóricos queer utili-

---

264. Henry S. Rubin, «Do You Relieve in Gender?» *Sojourner* 21, n° 6 (febrero 1996): 7-8.

265. Rita Felski, «Fin de Siecle, Fin de Sexe: Transsexuality, Postmodernism and the Death of History», *New Literary History* 27, n° 2 (primavera 1996): 337.

zan la transexualidad como un equipo para desmontar la identidad, sin querer están produciendo una evacuación posmoderna del activismo político, al separar la transexualidad de los duros hechos del género y de la corporeidad. La advertencia de Felski es interesante, pero ¿a quién se dirige? En otras palabras, ¿quién juega ocasionalmente con la transexualidad en vez de tomársela seriamente? Felski considera este juego como algo peligroso, y siempre como un indicador de privilegio: «Después de todo, no todos los sujetos sociales tienen la misma libertad para jugar y subvertir las marcas del género, incluso muchos no perciben este juego como una condición necesaria para su libertad» (347). Felski identifica a Arthur y Marilouise Kroker y a Jean Baudrillard como los posmodernistas que juegan con la transexualidad y, por tanto, suponemos, son incapaces de tomarse en serio las diferencias entre hombres y mujeres, y las diferencias entre los que juegan con el género y los que se lo toman como algo real<sup>266</sup>. No tengo ningún interés en defender las vacuas visiones posmodernas de Baudrillard, o las nociones de los Kroker sobre el sexo posmoderno, pero quiero cuestionar esa imagen que se da de una especie de distrito electoral queer posmoderno que juega felizmente en ciertas fronteras del género, mientras que otros, serios y responsables, rechazan participar en esta celebración. ¿Qué o quiénes han desaparecido en esta foto tan seria del «fin de sexo» en el *fin de siècle*?

Las personas que presuntamente juegan con la transexualidad y subvierten alegremente las marcas del género son no-transexuales que «perciben este juego como una condición necesaria para su libertad». De hecho, son los transgénero del artículo de Henry Rubin y los queer de Jay Prosser. Me pregunto si soy la única a la que le choca que las mismas personas, gays y lesbianas y gente con géneros raros, que han sido históricamente identificados como las víctimas de la heteronormatividad, sean descritos aquí como diletantes y frívolos con el juego del género. De repente, el transexual ha sido reubicado como la figura central del género raro, el cuerpo que sufre, el único cuerpo que cree en el género y el antídoto contra la movilidad queer. Pero la butch transgénero en particular ha sido durante mucho tiempo un héroe trágico, literalmente, martirizado por el sentimiento de estar fuera de lugar. Ya sea Stephen Gordon en *El pozo de la soledad*, de Radclyffe Hall (1928), cuando descubre que «el lugar más solitario de la tierra es la tierra de nadie del sexo»<sup>267</sup>, o la butch de la década de 1950 Jess Goldberg en la novela de Leslie Feinberg, *Stone Butch Blues* (1993), cuando se ve a sí misma como fuera de lugar y fuera del tiempo en el Nueva York lesbiano contemporáneo, las historias personales de los transgénero o

---

266. Ver los comentarios de Jean Baudrillard sobre la transexualidad en *La transparencia del mal: ensayos sobre los fenómenos extremos* (Barcelona: Anagrama, 2001). Ver también Arthur Kroker y Marilouise Kroker, *Body Invaders: Panic Sex in America* (Nueva York: St. Martin's Press, 1987) y su *The Last Sex* (Nueva York: St. Martin's Press, 1993).

267. Radclyffe Hall, *El pozo de la soledad* (Barcelona: La Tempestad, 2003).

de las butches invertidas han estado marcadas por la pérdida, la soledad y el aislamiento<sup>268</sup>. Las butches de estas historias difícilmente son hedonistas juguetones del género, en realidad comparten con muchos FTM una búsqueda muy seria de un lugar y de una pertenencia. En la novela de Rose Tremain *Sacred Country* (1992), el personaje transexual mujer-a-hombre, Marty, contradice la afirmación de su abuelo, de que «todo lo importante en la vida es dual, como ser y no ser, hombre y mujer, y no hay ningún país en medio». Marty piensa de sí mismo/a: «Cord está equivocado, hay un país en medio, un país que nadie siembra, y yo estoy en él»<sup>269</sup>. Las historias literarias de la transitividad de género y de la disforia de género, como vemos, han entendido la experiencia del «cuerpo equivocado» en términos de una compleja retórica de no pertenencia y de no identidad. Como respuesta a este sentimiento fundamental de estar fuera de lugar, el hombre transexual de Tremain, la invertida de Hall y la butch transgénero de Feinberg invocan imágenes de tierras imaginarias, de países intermedios y de los mundos fronterizos de los desposeídos.

La transición y la movilidad han sido durante mucho tiempo la coartada de muchas mujeres que se vestían de hombre: durante los últimos trescientos años, mujeres aventureras y cazadoras de fortunas se han vestido con ropa de hombre, muy a menudo ropa militar, y han vivido en el mundo yendo y viniendo por lugares y géneros. Algunas mujeres que pasaban por hombres en los siglos XVIII y XIX partieron a la mar y vivieron como piratas; otras se alistaron en el ejército y vivieron como hombres entre otros hombres; y otras utilizaron esos disfraces para trabajar en profesiones masculinas, tener amantes femeninas o viajar por el mundo<sup>270</sup>. En otras palabras, vestirse con la ropa del otro género, pasar por hombre y participar de la transitividad de género son actividades que funcionan por medio de otras formas de movilidad: una mujer que accede a la movilidad al vestirse de hombre puede, sin duda, desestabilizar

---

268. Feinberg, *Stone Butch Blues*.

269. Rose Tremain, *Sacred Country* (Nueva York: Washington Square, 1992), 179.

270. En un ensayo sobre una de estas mujeres que pasaban por hombres, Loreta Velazquez, Elizabeth Young comenta los complejos significados que surgen de la historia de las mujeres que practicaban lo que entonces se llamaba el escandaloso travestismo, pero que lo hacían con fines patrióticos o nacionalistas. Velazquez rememora sus aventuras como travestida en una narración (en una omnipresente primera persona) llamada *The Woman in Battle*, donde cuenta sus aventuras como hombre, sus matrimonios como mujer, las batallas en las que lucha como soldado de la Confederación, los romances que vive con mujeres como hombre, su infancia, sus experiencias como espía confederado en el ejército de la Unión y otras muchas experiencias contradictorias. Young clasifica cuidadosamente la información de *The Woman in Battle* y concluye lo siguiente: «El travestismo confederado es simultánea e inseparablemente una cuestión de género, sexualidad, raza, región y nación, y la presencia constitutiva de la metáfora en cada uno de estos ámbitos puede tener consecuencias tanto conservadoras como radicales» (Young, «Confederate Counterfeit: The Case of the Cross-Dressed Civil War Soldier», en *Passing and the Fictions of Identity*, eds. Elaine K. Ginsberg [Durham, N.C.: Duke University Press, 1996], 213).

la economía de la masculinidad, pero, a su vez, puede reforzar ciertas formas de racismo o ciertos antagonismos de clase. Para dar sólo un ejemplo de este tipo de cruces contradictorios, podemos recordar las numerosas mujeres aristocráticas de comienzos del siglo xx que se vestían como hombres y se identificaban como hombres, y que apoyaron activamente la causa fascista, como analicé en el capítulo 3.

Las contradicciones de la identificación con el otro género y sus movilizaciones están muy bien ejemplificadas en el texto de una autobiografía transexual de fama mundial, *Conundrum*, de Jan Morris. Jan Morris fue conocida en una época como James Morris, un escritor viajero, y en la década de 1950 fue corresponsal en el extranjero del *London Times*. Morris utiliza sus conocimientos como escritora de viajes para llevar la metáfora del viaje y la migración a su fin lógico en relación con las cuestiones de transición de género. Describe cada aspecto de su transición de hombre a mujer como un viaje, y no sólo caracteriza en términos de países la identidad de género, sino que también caracteriza las identidades nacionales en términos de género. «Yo era hija de una época imperial», escribe Morris en un momento dado, para explicar sus impresiones sobre «el África negra» como «todo lo que no me gustaría ser»<sup>271</sup>. Mientras que ciudades como Venecia representan lo femenino (y, por tanto, un yo femenino deseable), para el pre-transexual James Morris el África negra representa una masculinidad que da miedo, porque es «extraña» y «viciosa». En esta autobiografía transexual el espacio entre hombre y mujer viene representado como lo monstruoso. Jan Morris se describe a sí misma entre los géneros como «una especie de no humana, un duende o un monstruo» (114), y el espacio del género es descrito como «la identidad misma».

Morris, viajera del mundo y escritora de viajes, entiende la identidad nacional de igual modo que la identidad de género; las identidades nacionales son estables, reconocibles, y están establecidas según una conciencia normativa de imperio. De igual modo, compara las diferentes reacciones a su género ambiguo según los países: «Los americanos —nos dice— por lo general asumen que soy una mujer» (111). Sin embargo, de un modo que nos recuerda toda la tradición de las historias coloniales de viajes, Morris nos comenta de manera informal: «Entre las personas sinceras, el problema era mínimo. Simplemente me preguntaban. Tras un vuelo de Darjeeling a Calcuta, por ejemplo, durante el cual disfruté de la compañía de una familia india, la hija se acercó a mí en la sala de equipajes y me preguntó... ‘si yo era un chico o una chica’» (111). En su ensayo sobre la transexualidad, Sandy Stone menciona el aspecto «oriental» de las historias de viajes de Morris y Marjorie Garber pone de relieve esta apreciación de «orientalista» en su análisis de la descripción que hace Morris de su cambio de sexo en Casablanca. Sin embargo, en general se ha estudiado

---

271. Jan Morris, *Conundrum: An Extraordinary Narrative of Transsexualism* (Nueva York: Henry Holt, 1986), 99.

poco esta autobiografía transexual como artefacto colonial, es decir, como el registro de un viaje que no cuestiona ni las convenciones de género ni los tópicos sobre las narraciones de viajes<sup>272</sup>. Por último, *Conundrum* es más bien una historia modernista tópica sobre la lucha por mantener la identidad ante un imperio en decadencia. Paradójicamente, es una historia de cambio que lucha por mantener el *status quo*. Quiero destacar que la historia de Morris de ninguna manera representa «la autobiografía transexual». Muchas otras ficciones y autobiografías transexuales contradicen las historias de viajes de Morris, y muchas de estas otras historias combinan un profundo sentimiento de dislocación con un valiente intento de enfrentarse al estatus de no pertenencia. Además, la historia del transexual mujer-a-hombre difiere de forma muy significativa —y de ninguna manera es un espejo— de la historia de la persona mujer-a-hombre. El libro de Morris no sirve tanto como una historia de vida representativa, sino como una advertencia contra el peligro de separar las metáforas del viaje, del hogar y de la migración de las experiencias actuales de la inmigración en un mundo lleno de fronteras.

En realidad, deberíamos plantearnos serias dudas sobre estas políticas unidireccionales del hogar y sobre estas divisiones entre minorías sexuales. Tal y como muestra la historia de Fredd, la transexualidad requiere a menudo largos periodos de transición, periodos en los que uno puede vivir entre géneros. El lugar donde acaba el transgénero y donde empieza el transexual no está tan claro como lo plantean el texto de Morris o el ensayo de Rubin, y los espacios entre géneros, que algunos teóricos queer reivindican, no representan alegres zonas de movilidad y libertad sino que representan vidas cercanas a los géneros queer y cuerpos comprometidos con formas de corporeidad esencialmente no normativas. Aunque el lenguaje del hogar y del lugar en los ensayos de Prosser y Henry Rubin parece irreprochable, como en el texto de Morris, no se recoge aquí nada sobre el peligro de transponer marcos conceptuales que ya están cargados de sentido —lugar, viaje, ubicación, hogar, fronteras— a otro lugar problemático. En *Conundrum*, la equivalencia de la transexualidad con el viaje, y del género con el lugar, produce una historia colonial en la que la identidad de género y la identidad nacional se presentan como inmutables y esenciales. Sobre el hombre, Morris escribe: «Es este sentimiento de control sin fluctuaciones, creo, que las mujeres no pueden compartir, y que surge no del intelecto o de la personalidad... sino específicamente del cuerpo» (82). Sobre el hecho de convertirse en mujer, comenta: «Mi cuerpo, entonces, estaba hecho para empujar y emprender, ahora está hecho para producir y aceptar, y este cambio externo ha tenido consecuencias internas» (153). Las políticas del hogar, para Morris, son simplemente las políticas del colonialismo, y el riesgo de esen-

---

272. Stone, «Empire Strikes Back»; Marjorie Garber, «The Chic of Araby: Transvestism, Transsexualism, and the Erotics of Cultural Appropriation», en *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, eds. Julia Epstein y Kristina Straub (Nueva York: Routledge, 1994), 223-47.

cialismo que corre al cambiar de sexo resulta no ser un riesgo en absoluto. El lenguaje que Prosser y Rubin utilizan para defender su particular proyecto transexual de las apropiaciones queer corre el riesgo de ser no sólo esencialista o incluso colonialista, sino, en su caso, el riesgo de usar un lenguaje cargado de ideas de migración y de vuelta a casa, para ratificar nuevos modelos no queer y diferenciados de «hombre».

Lo que estoy planteando es que los análisis de la subjetividad transexual de críticos como Prosser y Rubin están afectados por el marco colonial que organiza la concepción de Morris de la transexualidad, como se ve en el hecho de que no mencionan los debates sobre las fronteras y las migraciones que han surgido en otros espacios teóricos. En los estudios chicanos y poscoloniales en particular, la política de la inmigración ha sido debatida con dureza, y lo que ha surgido de ahí es un rechazo cuidadoso de la dialéctica del hogar y de la frontera. Mientras que el hogar ha representado la comodidad del lugar y la política de la ubicación y la estabilidad del pertenecer, dentro de esta dialéctica, la frontera ha insistido en la política del desplazamiento, la hibridación de la identidad y la economía del trabajo de los indocumentados. Poco podemos ganar teóricamente o materialmente al identificar el hogar o la frontera como el verdadero lugar de resistencia. En el contexto de un debate sobre teatro asiático-americano, Dorinne Kondo apunta que «el hogar, para muchas personas que están en los márgenes, es lo que no podemos no querer»<sup>273</sup>. En este contexto, el hogar representa la construcción tardía de un puerto seguro en la ausencia de tal lugar en el presente o en el pasado. El hogar se convierte en un lugar mítico, un lugar donde anclar alguna identidad racial o étnica, incluso aunque estas identidades estén sacadas de su contexto o estén presionadas para su asimilación. Pero, para el sujeto queer, o lo que Gloria Anzaldúa llama el ciudadano de la frontera, el hogar es lo que la persona que vive en los márgenes no puede desear: «Ella abandona el suelo seguro y familiar del hogar y se aventura hacia terrenos desconocidos y probablemente peligrosos. Ésta es su casa / este fino borde / de alambre de espino»<sup>274</sup>. Está claro que el hogar puede ser un espacio de fantasía, un lugar recordado de origen estable y un sueño nostálgico de comunidad; e igual de fácilmente puede ser un espacio de exclusión cuya comodidad misma depende del trabajo invisible de esos ciudadanos de la frontera migrantes. Volviendo al debate sobre los transexuales y los queer, el viaje a casa del transexual puede hacerse a expensas del reconocimiento de otros que están permanentemente deslocalizados.

---

273. Dorinne Kondo, «The Narrative Production of ‘Home’, Community, and Political Identity in Asian American Theater», en *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, eds. Smadar Lavie y Ted Swedenburg (Durham N.C.: Duke University Press, 1996), 97.

274. Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Foundation, 1987), 13.

Cuando Fredd, con sus nueve años, rechaza la sonrisa de su médico, que intenta dar una ciudadanía naturalizada a su condición de transexual, de hecho rechaza la historia de la contención retórica de la transexualidad dentro de las taxonomías médicas tradicionales, y también rechaza ese intento reciente de traducir la retórica de la transexualidad en el lenguaje del hogar y de la pertenencia. Sin embargo, Fredd no rechaza la formulación popular de ser un «chico atrapado en un cuerpo de chica» y mantiene su fantasía de ser un hombre adulto, incluso cuando su cuerpo empieza a traicionarlo. Haríamos bien en trabajar en otras formulaciones de género y de cuerpo, de cuerpo correcto y de género correcto, para facilitar a chicos como Fredd, niños queer identificados con el otro género, futuros y cuerpos que sean habitables. Obviamente, la metáfora del cruce y de emigrar hacia el cuerpo correcto desde el cuerpo equivocado se limita meramente a dejar intacta la política de las identidades de género estables y, por ende, las jerarquías de género estables. El programa de la BBC obviaba preguntas más generales que se plantean sobre el tema de la transexualidad, al enfatizar las necesidades individuales de Fredd y su urgente deseo de ser un hombre. Cuando Fredd aparece conversando con otros hombres transexuales, el grupo en su conjunto expresa su deseo de ser simplemente chicos y hombres «normales», y de vivir como los demás sujetos varones. Ningún miembro del grupo expresó deseos homosexuales; todos esperaban vivir «vidas normales» en el futuro, una vez que estuviera completada su operación de reasignación de sexo.

En la actualidad, la transexualidad representa una red enormemente complicada de identificaciones y corporeidades y de fenómenos relativos al género, y no puede reducirse al testimonio de la angustia preadolescente de Fredd, o a la historia de la melancolía colonial de Jan Morris. Sin embargo, ahora que «lo transgénero» se ha convertido en un término reconocido popularmente para la identificación con el otro género, la política sexual del transgenerismo y del transexualismo debe ser considerada con mucho cuidado. Dado que la mayor parte de los debates que circulan actualmente son sobre la experiencia de la transexualidad de hombre a mujer, debemos considerar también la política del género de la transición de mujer a hombre. En este capítulo he intentado exponer que una adopción total de la retórica del hogar y de la migración de cierta práctica estética transexual, junto con el rechazo de una política queer de la frontera puede producir el extraño efecto de utilizar la retórica poscolonial para rescatar textos coloniales (como el de Morris) o de utilizar formulaciones de hogar y de esencia utilizadas por las feministas de color para reforzar la posición de los hombres transexuales blancos. Esta retórica asume, además, que la solución correcta para ese «cuerpo equivocado y doloroso» (Prosser) es desplazarse al cuerpo correcto, donde «lo correcto» puede fácilmente depender de ser blanco o de privilegios de clase, o del hecho de tener un nuevo género. Podríamos preguntarnos quién puede permitirse soñar con un cuerpo correcto. ¿Quién cree que tal cuerpo existe? Por último, mientras la migración, las fronteras y el hogar se sigan utilizando como figuras metafóricas en este discurso,

las personas transexuales y transgénero que realmente sean ciudadanos de la frontera, o que realmente sean trabajadores sin papeles, o que realmente hayan emigrado de sus lugares de origen para nunca más volver permanecerán siempre fuera del discurso, invisibles y sin reconocimiento, habitando siempre el cuerpo equivocado.

## CONCLUSIÓN

Gayle Rubin comenta, en su ensayo sobre la diversidad de las butches: «Las butches varían en la forma de relacionarse con sus cuerpos de mujer» («Repen-sando el sexo», 123). Y continúa diciendo que «las formas de la masculinidad están modeladas por experiencias y expectativas de clase, raza, etnia, religión, ocupación, edad, subcultura y personalidad individual» (123). Rubin también habla de las tensiones entre butches y FTM como guerras de frontera (ella las denomina «miedos de frontera») y señala que la frontera entre estos dos modos de identificación es algo permeable, porque, al menos en parte, «ningún sistema de clasificación puede catalogar o explicar de forma satisfactoria los infinitos caprichos de la diversidad humana» (126). La conclusión de Rubin en este ensayo aboga por la diversidad de género y de sexo (y de otros tipos) no sólo como estrategia política sino simplemente porque es la única respuesta adecuada al enorme abanico de masculinidades y de géneros que producimos.

Yo también deseo manifestar mi oposición a los modelos monolíticos de variación de género que parecen surgir actualmente en las densas e intensas discusiones entre butches transgénero y hombres transexuales, y también quiero apoyar esa llamada a la diversidad. Sin embargo, al mismo tiempo, es importante destacar que no todos los modelos de masculinidad son iguales y, ahora que butches y transexuales comienzan a reivindicar los tipos de masculinidades que han generado en el pasado y que están produciendo en la actualidad, es crucial también que prestemos mucha atención a la función de la homofobia y del sexismo en particular dentro de las nuevas masculinidades. Hay transexuales, y no todos somos transexuales; el género no es fluido, y la variedad de género no es la misma en los distintos lugares en que aparece. La especificidad lo es todo. Mientras sigan surgiendo formas y prácticas de género queer, probablemente las definiciones de «gay», «desbiana» y «transexual» no permanecerán estáticas y produciremos nuevos términos para describir estos cambios. Mientras tanto, no podemos esperar que la variación de género, como la variación sexual, produzca una política radical y de oposición simplemente porque representa la diferencia. Las intervenciones radicales se producen tras análisis cuidadosos de las construcciones raciales y de clase de las identidades sexuales y de las identidades de género, y tras un análisis de la política de la movilidad que designa ese prefijo tan potente que es «trans». En otras palabras, ¿quién puede permitirse una transición, si transición significa pasar de mujer a hombre, un viaje de ida y vuelta por la frontera, unas vacaciones en el sol,



un viaje a la luna, un pasaje a un nuevo cuerpo, un viaje sólo de ida para ser un hombre blanco? Por otra parte, ¿quién puede permitirse quedarse en casa, quién puede permitirse construir una casa, construir una nueva casa, mudarse de casa, no tener casa, dejar la casa? ¿Quién puede permitirse las metáforas? Sugiero que pensemos con detalle, butches y FTM juntos, sobre los tipos de hombre o de seres masculinos en que nos convertimos y que queremos: en última instancia, las masculinidades alternativas fracasarán en la empresa de cambiar las jerarquías de género existentes, si fracasan en ser feministas, anti-racistas y queer.

Cuando era pequeña me reconocía en las caras y en los personajes de la pantalla de Tatum O'Neal, Jodie Foster y Kristy McNichol. Estos pequeños chicos me potenciaban para pensar en mí misma como en un héroe. Eran fuertes y listas como los cowboys y los gánsters de las películas que yo imitaba... En la pantalla, los chicos eran aceptados socialmente. Cuando salí del armario como joven bollera butch, en 1986, busqué a esos personajes ya crecidos. No encontré nada. Mi trío de héroes chicos no se había convertido en lo mismo que yo. Entonces convertí a Marlon Brando y a James Dean en mis modelos butch.

JENNI OLSON, «Butch Icons on the Silver Screen»

## LA MIRADA QUEER

En este capítulo exploraré la historia de las mujeres butch en el cine para reivindicar una tradición de masculinidad femenina cinematográfica que las lesbianas han tendido a rechazar como imágenes «positivas» o «negativas». Comenzaré con un análisis de las definiciones de la imagen lesbiana, y también intentaré presentar el mapa de los recientes debates dentro del cine queer sobre imágenes positivas y negativas, los espectadores y el papel de la teoría psicoanalítica del cine feminista. El resto del capítulo lo dedicaré a un estudio de las imágenes butch del cine independiente y del cine mayoritario, y propondré reconsiderar qué significa «tener pinta» de butch, mirar a las butches, e incluso adoptar una mirada «butch».

El número de agosto de 1993 de *Vanity Fair* presentaba una foto de portada muy llamativa de la cantante lesbiana k. d. lang, sentada en un sillón de barbero, vistiendo un traje y con crema de afeitar en la cara. La supermodelo Cindy Crawford estaba de pie detrás de lang, en posición de ir a hacerle «un afeitado»<sup>277</sup>. Esta imagen es maravillosamente provocadora por numerosas razones. En primer lugar, coloca a una tradicional *pinup* heterosexual como el objeto

---

275. Este capítulo surgió a partir de una conferencia en vídeo en la que colaboramos Jenni Olson y yo. No hubiera podido llevar a cabo este estudio sobre las butches en el cine sin ella y sin sus enormes conocimientos y recursos en documentación.

276. *Rough guide*: juego con el nombre de una famosa colección de guías de viaje para mochileros. (N. del T.)

277. La imagen puede verse en [http://www.paperbilia.com/Images/CrawfordC.LangKD.VanityFair.1993\\_08.jpg](http://www.paperbilia.com/Images/CrawfordC.LangKD.VanityFair.1993_08.jpg). (N. del T.)

de deseo de la lesbiana butch; la foto-fantasmía establece un lazo diabólico entre la mirada del hombre y una mirada mucho más queer y butch. En segundo lugar, la fotografía muestra claramente los estereotipos y, al hacerlo, explora la tensión entre la representación queer y la homófoba. Por último, demanda de los espectadores muy diferentes estrategias de identificación: un hombre heterosexual sólo puede acceder a su deseo hacia Crawford por medio de la masculinidad de una lesbiana; una mujer hetero podría identificarse con Crawford y desear a lang; un espectador queer vería que el deseo bollero aquí es móvil y puede adoptar posiciones de espectador butch, femme, masculino o femenino.

El aspecto que quiero destacar al fijarme en esta portada queer son las amplias posibilidades que se le ofrecen al espectador para que produzca conceptos sobre imágenes lesbianas y, a partir de ahí, sobre el cine lesbiano, que cada vez son más difíciles de definir. La butch de la portada del *Vanity Fair* puede interpretarse inmediatamente como una imagen lesbiana, aunque sólo sea por la especial visibilidad de k. d. lang como bollera; la femme, representada aquí por Cindy Crawford, es interpretada como lesbiana sólo porque está junto a la butch y, por tanto, ocupa una relación sólo temporal y contingente con la imaginería lesbiana. Si la femme se ve como lesbiana sólo en presencia de una pareja butch, entonces la femme se convierte en una categoría totalmente dependiente, que toma prestada su aura de autenticidad de la mujer masculina. A su vez, la masculinidad de la butch puede convertirse en una trampa para la imaginería lesbiana, porque depende de construcciones estereotipadas homofóbicas de eso que Esther Newton ha denominado «la mítica lesbiana hombruna»<sup>278</sup>. Pero, aunque tenga sus defectos, como cualquier otra imagen, en última instancia la portada de *Vanity Fair* trata sobre flujos de deseo no convencionales o perversos. En otras palabras, a veces accedemos al placer precisamente por medio del estereotipo; la yuxtaposición de dos imágenes estereotipadas —la butch vestida de chico y la femme con una ropa hiper-femenina— remite a una historia queer particular de la representación y de forma simultánea, invierte la escena convencional de la heteronormatividad que la imagen imita. La foto de k. d. lang y de Cindy Crawford puede interpretarse como una imagen lesbiana, pero también como una imagen que excede los imperativos de la representación lesbiana (por ejemplo, hacer visible el lesbianismo, hacerlo deseable o hacerlo poderoso).

Muchos escritores han comentado recientemente el daño que se produce al etiquetar diversas formas de producción cultural y de representación como «lesbianas» o «gays». Gloria Anzaldúa, por ejemplo, pregunta: «¿Qué es una escritora lesbiana?»<sup>279</sup>. Ella sugiere que lo implícito en esta pregunta es la asun-

---

278. Esther Newton, «The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman», *Signs* 9, n° 4 (verano 1984): 557-75.

279. Gloria Anzaldúa, «To(o) Queer the Writer –Loca, escritora y chicana», en *In-Versions: Writing by Dykes, Queers, and Lesbians*, ed. Betsy Warland (Vancouver, Canadá: Press Gang Publishers, 1991), 252.

ción de que una escritora «lesbiana» es una escritora blanca. Una escritora lesbiana de color automáticamente necesitará más etiquetas de identificación. En vez de preguntar, afirma: «¿Cuál es el poder y cuál es el peligro de escribir y de leer como una «lesbiana» o como un «queer»?» (252). En un estudio teórico sobre el mismo problema de la nominación, Judith Butler escribe: «Estoy en un conflicto permanente con las categorías de identidad, las considero un obstáculo permanente, y las entiendo, incluso las promuevo, como lugares de problematización necesarios»<sup>280</sup>. La identidad, por lo que parece, como estrategia de representación, produce poder y a la vez es peligrosa; supone un obstáculo a la identificación y un lugar de «problematización necesario». Así, el estereotipo, la imagen que anuncia una identidad excesiva, es necesariamente problemática para la articulación de una identidad lesbiana, pero también es fundacional; el estereotipo butch, además, hace que el lesbianismo sea visible, pero, al mismo tiempo, lo hace visible en términos no lesbianos: es decir, la butch hace que el lesbianismo se lea en el registro de la masculinidad y, en realidad, colabora con la noción mayoritaria de que las lesbianas no pueden ser femeninas.

He comenzado mi análisis sobre la imaginería butch poniendo el énfasis en la recepción y en la función del estereotipo, porque la historia del cine gay y lesbiano está ligada a la supresión institucionalizada de imágenes no aceptables. De 1932 a 1962 el código Hays Hollywood Production prohibió la representación de «perversiones sexuales» e insistió en que «no se producirá ninguna imagen que rebaje los códigos morales de quienes la ven. Por lo tanto, no se promoverá la simpatía de la audiencia hacia el crimen, el delito, el mal o el pecado»<sup>281</sup>. Estas medidas de censura se aseguraron de que, entre 1934 y 1962, las representaciones de gays y lesbianas siempre aparecieran ocultas bajo códigos estrictos y casi impenetrables. Pero que fuera imposible producir representaciones explícitas no significó que las imágenes, los temas y las historias queer fueran completamente silenciados. Como apunta Chon Noriega en su artículo sobre las críticas de cine durante ese periodo, este tipo de censura no se aplicó a las obras impresas y, por ello, cuando una película era una adaptación de un libro o una obra teatral con una temática explícitamente homosexual, los críticos podían restaurar el contexto homosexual en las críticas que hacían de las películas<sup>282</sup>. Para Noriega, la presencia de reseñas que hacían referencias explícitas a temas homosexuales reduce nuestra dependencia de hacer una lectura

---

280. Judith Butler, «Imitación e insubordinación de género», en *Revista de Occidente* n° 235, diciembre de 2000, 88.

281. «The Motion Picture Production Code», reimpresso en Gerald C. Gardner, *The Censorship Papers: Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934-1968* (Nueva York: Dodd Mead, 1987), 207-12. Un excelente artículo sobre las relaciones entre el público, los críticos y los productores de imágenes queer durante el periodo del código Production: Chon Noriega, «Something's Missing Here! Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962», *Cinema Journal* 30, n° 1 (otoño 1990): 20-39.

282. Ver Noriega, «Something's Missing Here!»

minuciosa de subtextos queer muy elaborados: «La cuestión, entonces, no es si ciertas películas tienen —retrospectivamente— personajes, subtextos, estrellas o directores gays y lesbianos como un analgésico contra la censura, sino cómo la homosexualidad se ‘puso en discurso’ y el papel que la censura representó durante la era del código Production» (21). Creo que el estudio de Noriega sobre el código Production es convincente, pero creo que no es necesario rechazar —como él lo hace— como algo inútil el hecho de interpretar «personajes, subtextos, estrellas o directores gays y lesbianos». Aunque haríamos bien en seguir el imperativo foucaultiano de analizar cómo la homosexualidad fue puesta en discurso en vez de concentrarnos en su represión, podemos reconocer al mismo tiempo que la represión, de hecho una represión legal, era precisamente lo que el código ordenaba. Por último, ninguna estrategia por sí sola puede agotar las posibilidades de la recepción queer y, cuando construimos historias atípicas de la imaginaria queer, debemos desplegar muchas estrategias, métodos y tecnologías sobre la mirada del espectador.

Las teorías feministas y queer sobre la mirada del espectador pueden trabajar con datos históricos sobre actrices, estudios, directores y productores, o pueden concentrarse en el mundo de las estrellas o en material biográfico sobre algunas estrellas en particular. Algunos estudios intentarán analizar la respuesta de la audiencia a ciertas películas, y otras analizarán los mecanismos de la mirada sobre todo por medio de teorías psicoanalíticas del placer visual. En un ejemplo de un caso especialmente exitoso de potenciar la noción de «espectadora lesbiana», Valerie Traub reivindica con entusiasmo una estrategia de apropiación en «The Ambiguities of ‘Lesbian’ Viewing Pleasure»<sup>283</sup>. En este ensayo interpreta una película heterosexual comercial, *Black Widow* (1987), como un lugar potencial de placer sexual si prestamos atención por igual a «los poderes significantes del texto» y «las intervenciones interpretativas y las apropiaciones del espectador de la película» (309). Aunque es consciente del contexto heterosexual de la película, Traub sugiere que *Black Widow* representa el deseo lesbiano entre sus dos protagonistas y que «demanda una mirada ‘lesbiana’ al mismo tiempo que invita al disfrute del hombre heterosexual» (308). Al hacer visible la ambigüedad que estructura el placer visual y el placer narrativo en esta película, Traub es capaz de imaginar el acceso a una multitud de posiciones de espectador, en vez de un código binario de la mirada. Por último propone que identifiquemos «lesbiana, no tanto como una persona sino como una actividad, no tanto una actividad como una modalidad de placer, una posición adoptada en relación con el deseo» (324).

Considero esta propuesta de Traub —que usemos palabras como «lesbiana» o «heterosexual» más como adjetivos que como nombres— como un desafío

---

283. Valerie Traub, «The Ambiguities of ‘Lesbian’ Viewing Pleasure: The (Dis)-Articulation of *Black Widow*», en *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, ed. Julia Epstein y Kristina Straub (Nueva York: Routledge, 1991), 309.

valioso al binarismo de los códigos del placer sexual que propone la teoría psicoanalítica del cine. No tiene sentido volver a citar aquí los numerosos debates sobre la mirada que han surgido en la crítica de cine feminista desde la década de 1970; sin embargo, existe una amplia respuesta de esta crítica al ensayo de Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema»<sup>284</sup>. En este ensayo Mulvey afirmaba que el cine de Hollywood ha codificado el placer erótico dentro de formas inmutables sexistas y patriarcales, y por ello ella demanda un «nuevo lenguaje del deseo» que cuestione el placer de una mirada de hombre dirigida a la mujer como objeto (59). Ha habido muchas críticas a esta formulación demasiado tajante de Mulvey, dado el floreciente y confuso mundo de los negocios de la identificación erótica, incluida la reformulación que hace Mulvey de su propia argumentación<sup>285</sup>. Sin embargo, la mayoría de los comentarios a esta formulación del placer visual explican que las formas de mirar son más heterogéneas de lo que permite el psicoanálisis y no están organizadas tan claramente alrededor de categorías de identidad. Como escribe Judith Mayne en *Cinema and Spectatorship*: «Una cosa es asumir que el cine es un discurso (o una variedad de discursos), asumir que las diversas instituciones del cine *sí* proyectan un espectador ideal, y otra cosa es asumir que esas proyecciones *funcionan*»<sup>286</sup>.

Por todo ello, el significado de las reformulaciones del espectador que hacen críticas del cine queer como Traub o Mayne reside en su capacidad para multiplicar las posiciones de género que permite la mirada y en su capacidad para hacer un análisis histórico más específico de la audiencia. Una teoría del espectador menos marcada por el psicoanálisis estaría también menos segura del género de la mirada. De hecho, en recientes debates sobre el cine gay y lesbiano se asume que la mirada es «queer» o, al menos, multidimensional<sup>287</sup>. Creo que es importante encontrar relaciones queer en el placer del cine que no estén mediatizadas por el restrictivo lenguaje del fetichismo, la escoptofilia, la castración y la edipalización. En este momento histórico simplemente podemos evitar las formulaciones psicoanalíticas (en vez de negarlas por medio de una

---

284. Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Patricia Erens (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 57-68.

285. Algunas de las reformulaciones más interesantes de Mulvey incluyen Teresa de Lauretis, *Aliada ya no: feminismo, semiótica, cine* (Madrid: Cátedra, 1992); Mary Ann Doane, «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator», *Screen* 23, n° 3-4 (septiembre/octubre de 1982): 74-87. Ver también Laura Mulvey, «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired in *Duel in the Sun*», en *Frameworks* 15-17 (verano 1981): 12-15.

286. Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship* (Nueva York: Routledge, 1993): 80.

287. Traub obviamente crea una mirada «queer» cuando propone que la mirada del hombre es apropiada con facilidad por una mirada lesbiana. Judith Mayne conceptualiza la mirada de la mujer en términos de «una mujer en el ojo de la cerradura» donde «el ojo de la cerradura representa algo de la visión de la cámara y algo de la visión en la pantalla». Ver Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 62.

crítica metódica) para ir más allá y crear ese nuevo vocabulario sobre el cine que Mulvey parece estar reclamando, pero que no parece capaz de imaginar. El cine queer, con su invitación a jugar con numerosas identificaciones dentro de una sola sesión, crea un lugar para la reinención creativa de las formas de ver.

## EL DEBATE SOBRE LAS IMÁGENES POSITIVAS

Una estrategia que los críticos de cine gays y lesbianos han tomado de los inicios de la crítica feminista de cine fue poner el énfasis en «las imágenes positivas»<sup>288</sup>. En consecuencia, existen muchos estudios útiles —aunque limitados— sobre la demonización de los gays y las lesbianas en Hollywood<sup>289</sup>. El deseo de «imágenes positivas» hizo que el intento de queerizar el cine se centrara en la producción de las imágenes, más que en su recepción. También convirtió la representación en una especie de acontecimiento inmediato que o bien mostraba la verdad y la realidad o bien versiones manipuladoras de lo real. Pero las representaciones y sus efectos nunca son tan simples. En un ensayo sobre los estereotipos de los gays en el cine, Richard Dyer trata el tema de las imágenes positivas. Comenta que «reflexionar sobre las imágenes de lo gay debe ir más allá de su mero rechazo como erróneas o distorsionadas»<sup>290</sup>. Aunque obviamente estereotipar es una práctica dañina, eso no se remedia reclamando imágenes no estereotipadas.

Lo que debe combatirse en los estereotipos es el intento de la sociedad heterosexual de definirnos en términos que inevitablemente se quedan cortos respecto al «ideal» de la heterosexualidad (que se toma como la norma del ser humano), y el intento de presentar esta definición como algo necesario y natural. Ambas cosas refuerzan la hegemonía heterosexual; por ello, lo que debemos hacer es desarrollar nuestras propias imágenes, alternativas y desafiantes, de nosotros mismos. (31)

Como vemos, los estereotipos no son en sí mismos buenos o malos. Más bien representan una forma particularmente económica de identificar a los miembros de un grupo social concreto en relación a un conjunto de características rápidamente reconocibles. Dyer continúa analizando el estereotipo como una forma de insulto y también como una útil herramienta ideológica. El estereotipo se construye básicamente colocando un conjunto de rasgos en

---

288. Ver Linda Artel y Susan Wengraf, «Positive Images: Screening Women's Films», en *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Patricia Erens (Bloomington: Indiana University Press, 1990).

289. El mejor de ellos es el de Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (Nueva York: Harper and Row, 1981).

290. Richard Dyer, «Stereotyping», en *Gays in Film* (New York: Zoetrope, 1984), 31.

un individuo, como si fuera representativo de la conducta y del aspecto de un grupo particular (por lo general una minoría). El estereotipo habitualmente se considera una forma peyorativa de representación, porque puede utilizarse para reducir la heterogeneidad de un grupo a unos pocos individuos seleccionados. Sin embargo, estereotipar no siempre y no sólo funciona dentro de un proyecto de representación conservador: el estereotipo a menudo representa a un individuo «verdadero», un individuo, en otras palabras, que sí existe dentro de la subcultura. En lo que respecta a las subculturas gays y lesbianas, «la butch» y «el marica» son los dos estereotipos más comunes para representar a estos grupos, pero eso no significa que siempre que encontremos a butches y a maricas estemos en presencia de un código de representación homófobo. Es importante valorar la función que desempeña el estereotipo en un contexto visual concreto; por ejemplo, si el marica o la butch se usan sólo como ese personaje que fracasa, entonces obviamente el estereotipo refuerza un sistema dominante de sexo y de sexualidad<sup>291</sup>. Pero a menudo la butch o el marica exceden los límites de la representación impuesta por la ley del estereotipo y distorsionan los sistemas de representación que dependen de imágenes negativas de lo queer.

Las imágenes de la butch negra o latina, por ejemplo, representan una ubicación especialmente compleja cuando intentamos resolver la tensión que, al estereotipar, se da entre imagen ofensiva y visibilidad productiva. La imagen de la butch negra o latina puede fácilmente relacionarse con estereotipos raciales, en los que ciertas formas de feminidad ocupan la norma cultural y en los que las feminidades no blancas son vistas como excesivas o inadecuadas en relación a esta norma. Sin embargo, la butch de color también puede ser una imagen con el poder de desfamiliarizar la masculinidad blanca y de hacer visible una potente fusión de masculinidad alternativa y de sexualidad alternativa. Dado que la sexualidad femenina negra, en concreto, ha sido medida históricamente por medio (y en contra) de una fantasía de mujer blanca, esta historia debería recordarnos la necesidad de mostrar cierta cautela a la hora de discutir las masculinidades de las mujeres negras; por el contrario, dado que el hombre blanco ha sido identificado como un lugar no marcado de poder y de privilegio, la masculinidad de las mujeres latinas o negras puede ser un lugar en el que las formas dominantes de poder puedan ser resignificadas con resultados subversivos e incluso potencialmente revolucionarios<sup>292</sup>. En la última parte de este capítulo, «Postmodern Butches» analizo la interpretación de una butch pandillera que hace Queen Latifah en *Set It Off* y examino la explosiva y violenta reestructuración del orden social que acontece temporalmente en presencia de

---

291. «My Failure to Assimilate» es el irónico título de un vídeo de Cecilia Dougherty en el que varias personas, en primer plano, aparecen hablando sobre los peligros y los placeres de establecer roles psicológicos y sexuales reales e imaginarios.

292. La obra más influyente sobre el poder productivo de los estereotipos raciales es el texto de Homi Bhabha, «The Other Question: Stereotype, Discrimination, and the Discourse on Colonialism», en *The Location of Culture* (Nueva York: Routledge, 1994).



la butch negra. Sin embargo, existe una diferencia entre las representaciones racistas de feminidades presuntamente fallidas y una representación potencialmente queer, o al menos subcultural, de una potente butchez negra.

Como veremos en el apartado «Butches fantásticas» en *Aliens* (1986) la butch latina Vasquez nos proporciona un interesante ejemplo del doble estereotipo: la butch que es estereotipada por lo racial y también por el género. En esta película, Vasquez despliega su iconicidad butch por medio de un elaborado ritual de proezas físicas, de discurso ingenioso y de habilidad en el uso de las armas de fuego. En su primera escena, la cámara nos muestra a Vasquez reparando la cabina principal; un soldado le dice, para picarla: «Oye, Vasquez, ¿nunca te han tomado por un hombre?». Y ella contesta, mientras se sube el jersey: «No, ¿y a ti?». La aguda respuesta desnaturaliza muy bien el género y devuelve literalmente la mirada, impidiendo que el soldado blanco reclame el lugar de lo universal e incluso el de la humanidad. La interpretación butch de Vasquez remite a una lógica *alien* del género, en la que la masculinidad es tanto un producto de la etnicidad como del género y de la sexualidad, pero aunque la película permite un momento de humor por la ingeniosa butch Vasquez, esto enseguida se acaba, porque se convierte en la primera víctima de Alien y finalmente su género no ortodoxo se ve ligado a una identidad perversa *alien*. Además, el valor particular de la masculinidad latina es subrayado por el hecho de que es una actriz judía, Jeannette Goldstein, quien interpreta este papel. Aunque Goldstein interpreta a una latina de forma convincente, hay que preguntarse por qué no podría haber habido una butch no judía o no blanca en esta película, o por qué no podrían haber elegido a una latina para este papel.



Figura 12. «Oye, Vasquez, ¿nunca te han tomado por un hombre?». Jeannette Goldstein como Vasquez en *Aliens* (1986), dirigida por James Cameron.

Para dar otro ejemplo de estereotipo butch que representa el lesbianismo de modo negativo, pero que no se queda dentro de los límites de la imagen negativa, podemos citar la película de Robert Aldrich *The Killing of Sister George* (1968). La butch de la película, una actriz mayor (interpretada por Beryl Reid), cuyo personaje es asesinado en un culebrón, representa a George como una agresiva macarra, una bollera bocazas y una amante maltratadora, y sin embargo aparece como vulnerable y noble. Aunque analizo esta película más en detalle en el apartado «Butches depredadoras», quiero decir aquí que en *The Killing of Sister George* estereotipar es sólo una parte de la preocupación general de la película sobre los roles, las performances y la teatralidad. En una película sobre los borrosos límites entre representación y realidad, el personaje de Beryl Reid se mueve entre varios roles: June Breckridbe, la alcohólica, de mediana edad; la alegre monja del mundo de los culebrones de «Applehurst», conocida como Sister George; y George, el personaje butch, atrapada entre su vida en la televisión y su vida real, su vida como lesbiana y su vida en una relación armarizada con su amante de toda la vida, Childie. Si sólo nos fijamos en la iconografía butch en esta compleja película, podemos interpretar *The Killing of Sister George* como una película que transita entre estereotipos para poner de relieve lo grotesco de la interacción lesbiana. En una escena al comienzo de la película, por ejemplo, George castiga a Childie obligándola a comerse la colilla de un cigarrillo. La música de fondo es extraña, siniestra y triste, y la cámara se centra en el rostro de Childie mientras muerde la colilla. Vemos cómo retuerce su rostro al mascar el tabaco y de pronto su expresión cambia del asco al placer. Childie, de repente, empieza a disfrutar del cigarrillo y, cuando George grita «¡Para, para!», se retuerce de placer y le contesta: «Cómo, ¿dejar de comer este delicioso cigarrillo?». Está claro que Childie ha convertido el castigo en un placer para ella y ha arruinado, de este modo, el ritual de George. George se va, dejando a Childie de pie en las escaleras.

Esta escena puede ejemplificar los peligros que entrañan las imágenes negativas para las audiencias queer. Presenta al lesbianismo como algo extraño, ritual, con una dinámica de poder que incluye el intercambio sadomasoquista y una gran humillación del miembro de la pareja que se identifica como femme. Childie es reducida a una niña desamparada y George, el personaje imponente e intimidatorio, aparece como odiosa y monstruosa. Sin embargo, en el contexto más amplio de la película, esta escena, en realidad, revela uno de los mecanismos principales de la dinámica entre Childie y George. Childie es mucho más consciente de ese rol aparentemente inferior de lo que pensamos en un principio, y su transformación del castigo en placer demuestra una capacidad que hemos asumido que le faltaba. Aunque en esta escena es George la que se va de la casa y Childie quien es abandonada, en escenas posteriores Childie deja a George en numerosas ocasiones. Al principio imaginamos que Childie está confinada en la casa y que George está vinculada a un mundo que va más allá, a la esfera pública, pero pronto descubrimos que el mundo de Childie es quizá menos limitado que el de George, y que va a lugares que la película no puede siquiera

mostrar. George se mueve entre el estudio de televisión, el apartamento y el pub, mientras que Childie va a trabajar y al teatro, y tiene encuentros secretos con el falso de Mercy Croft. Al final, por supuesto, Childie deja a George, y es George quien queda confinada en un lugar y en un tiempo limitados. Al final de la película, en una escena trágica, George vuelve al estudio de televisión después de que Childie la haya dejado, y después de que la hayan despedido de la serie y le hayan ofrecido hacer la voz de una vaca en un programa para niños. George entra en el estudio y destroza el equipo de televisión, golpea focos y cámaras, y tira al suelo los andamios. Se sienta en las ruinas de su mundo televisivo, la cámara asciende en una panorámica sobre este mundo, y ella muge un lastimero «¡muuuu!». La reducción de la butch a la borracha y en última instancia al actor patético sobre la colina subraya claramente esta función patética. Por otro lado la reducción final de la butch a «vaca» o a no humana también sugiere una burda simplificación de una personalidad compleja. Sin embargo, hay una dimensión simbólica en los roles de George que va más allá del ámbito de la imagen negativa. Su lamento final son los sonidos de la angustia de su fracaso a la hora de integrarse y, como no humanos y no verbales, significan exceso, rabia y el rechazo de la representación normativa.



Figura 13. Sister George llorando en el estudio. Beryl Reid como George en *The Killing of Sister George* (1968), dirigida por Robert Aldrich.

Se supone que los estereotipos queer hacen visible lo que ha sido representado como invisible. El daño que hacen reside no tanto en cómo describen la homosexualidad en relación con la patología, sino más bien en cómo constru-

yen «el gay» o «la lesbiana» como términos coherentes. Durante mucho tiempo se ha considerado que lo opuesto del estereotipo es «la imagen positiva», pero puede ser también que las imágenes positivas generen estereotipos y con efectos mucho más desastrosos. Por otra parte, un cine de imágenes positivas simplemente no es un cine interesante<sup>293</sup>. Solemos considerar películas como *Fried Green Tomatoes* (1991) como positiva, o como sensible con gays y lesbianas. Pero, tal y como comento después en este capítulo, *Fried Green Tomatoes* obtiene su apreciación positiva a expensas de la pluma butch de su principal protagonista. Al convertir la novela de Flannie Flagg en una película comercial, el director transforma completamente a la hombruna butch Igdie en una heroína femenina de aspecto hetero. *Fried Green Tomatoes* ha recibido muchos premios de la GLAAD<sup>294</sup> y de otros grupos de gays y lesbianas por su «brillante descripción de las lesbianas en el cine», aunque es perfectamente posible ver la película sin darse cuenta de la naturaleza sexual de la relación entre Igdie y Ruth. En la novela, Igdie a menudo es confundida con un chico; el film borra toda esa masculinidad fundamental y lo hace, precisamente, porque su pluma butch hubiera desvelado la naturaleza lesbiana de su relación.

La invisibilidad, en realidad, puede hacer mucho más daño que la visibilidad. Pero no escuchamos protestas airadas por la invisibilidad butch y el lesbianismo silenciado de *Fried Green Tomatoes*, porque es una de esas películas para que te sientas bien (aunque, también aquí, se implica a las lesbianas en el asesinato de hombres), y pensamos en ella como «positiva». Lo positivo y lo negativo, en conclusión, obviamente no son los mejores indicadores a la hora de medir el impacto político de una representación concreta. Necesitamos ser más creativos en nuestras interpretaciones, tener más ganas de utilizar Hollywood y ser más rápidos a la hora de «queerizar» descripciones supuestamente tradicionales y hegemónicas de la masculinidad y de la feminidad. Los directores de cine gays y lesbianos, cuando tienen la oportunidad, no siempre producen lo que llamamos imágenes positivas. El mismo año en que la GLAAD protestaba contra los estereotipos gays en *The Silence of the Lambs* (1991) y en *Basic Instinct* (1992), el director gay Tom Kalin estrenaba *Swoon* (1992), una película sobre unos niños gays asesinos, Leopold y Loeb. *Poison* (1991), de Todd Haynes, y *The Living End* (1992), de Gregg Araki, también muestran imágenes poco idealizadas de los hombres gays. El enorme éxito de las películas de vampiras

---

293. Podemos leer sobre la respuesta de los medios gays a las imágenes negativas en Christopher Sharrett, «Hollywood Homophobia», *USA Today* 121, n° 25, 66 (julio de 1992): 93; Janice C. Simpson, «Out of the Celluloid Closet», *Time* 139, n° 14 (6 de abril de 1992): 65; Michaelangelo Signorile, «Hollywood Homophobia», *The Advocate*, 5 de abril de 1992, 37; y David Ehrenstein, «Basic Instinct», *The Advocate*, 21 de marzo de 1992, 87.

294. *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation*: Alianza Gay y Lésbica contra la Difamación: Asociación de derechos de gays y lesbianas que, entre otras actividades, cada año concede premios a las películas que valoran las culturas gays y lesbianas o luchan contra la homofobia. (N. del T.)

lesbianas también demuestra el atractivo de los personajes queer terroríficos y marginales. Por supuesto, se puede decir que las imágenes estereotipadas o comprometedoras de gays producidas por gays son mucho más aceptables que los estereotipos que vienen de la industria heterosexista. Aunque esto es cierto, se obvia el hecho de que las imágenes positivas no son más reales que las negativas, y que lo positivo y lo negativo no son simplemente banderas que se puedan aplicar productivamente a la representación.

En este movimiento desde el debate de las imágenes positivas hacia un intento de rescatar el cine queer de la montaña de basura de imágenes negativas, quiero reivindicar un cine queer que recicle además de producir. Podemos observar que, a menudo, las imágenes positivas dependen totalmente de conceptos ideológicos de lo positivo (blanco, de clase media, limpio, respetuoso con la ley, monógamo, en pareja, etc.) y el énfasis en lo positivo, en realidad, lo que hace es dejar al margen el «cine malo» que podría ser reivindicado productivamente como queer. Podemos mirar retrospectivamente la historia de las «imágenes negativas» y encontraremos una plétora de imágenes queer: sugiero que nos fijemos de nuevo en *The Killing of Sister George* (1968), *Cruising* (1980), *The Children's Hour* (1961) y en otras películas vilipendiadas, para intentar tejer con ellas una historia queer del cine. En lo que sigue a continuación intento elaborar una genealogía de la butch en la historia del cine, precisamente para mostrar que un cine de imágenes negativas también puede proporcionarnos una historia de la representación de las minorías sexuales. Las películas que analizo aquí de ningún modo deben considerarse parte de la historia de la representación lesbiana, o de las realizadoras lesbianas, o de las imágenes lesbianas; sin embargo, inauguran un nuevo capítulo en la historia de la masculinidad femenina.

## LAS BUTCHES EN EL CINE

Antes de que hubiera lesbianas ya había butches. La mujer masculina merodea en el cine como un símbolo de agitación social y como un indicador de desorden sexual. Viste la ropa equivocada, expresa deseos aberrantes y, muy a menudo es asociada con claros símbolos de un acentuado poder fálico. Puede llevar pistola, fumar puros, vestir de cuero, ir en moto; puede pavonearse, presumir, fanfarronear y ligar con mujeres más jóvenes y más claramente femeninas; a menudo tiene un mote: Frankie, George, Willy, Micky, Eli, Nicky. Es fuerte y trágica, fue un chicazo y expresa diversas masculinidades. La historia de la bollera butch en el cine, como ya he comentado, durante mucho tiempo ha sido interpretada por los historiadores del cine gays y lesbianos como la historia de la homofobia en el cine; sin embargo, la butch no sólo funciona dentro de un registro negativo. Antes del surgimiento de un cine independiente lesbiano, la butch era el único medio de presentar una diferencia sexual en el represivo contexto del cine de Hollywood. En realidad, mucho de lo

que llamamos cine «independiente» en este país ha sido queer, y la historia de la producción de películas al margen del sistema de estudios tiene mucho que ver con el desarrollo de un cine queer. A continuación quiero seguir las peregrinaciones de la butch en el cine no para detectar la homofobia sino una identidad bollera queer asociada tanto con la agresión como con la patología, con la fuerza y con la vergüenza, con el aspecto de chico más que el de chica, y con formas de masculinidad femenina poderosas más que con la desgracia del que tiene un género raro. He dividido el cine butch en seis categorías: chicas, depredadoras, butches fantásticas, travestis, pseudobutches y butches posmodernas. En cierto modo, estas categorías son arbitrarias y un poco simplonas, pero cada una intenta localizar a la butch en los géneros, históricamente y sexualmente<sup>295</sup>.

Utilizo estas categorías para sugerir distintos géneros de butch y para mostrar la increíble variedad de posiciones de género que solemos sepultar bajo etiquetas simples. «Butch» es, como mínimo, una categoría sobredeterminada en este momento histórico concreto y, tal y como he sugerido ya en este capítulo, esto no puede ser explicado simplemente diciendo que es la forma más común de estereotipo lesbiano. Tal y como he defendido en todo este libro, las masculinidades femeninas no han sido consideradas hasta ahora porque han sido representadas, por una parte, como una otredad singular respecto a la propiedad de la masculinidad de los hombres y, por otra parte, como una otredad respecto a la feminidad de las mujeres. La presencia de mujeres masculinas en nuestra cultura, e incluso su aumento, hace necesario que reevaluemos lo que creemos conocer sobre la representación visual de un estereotipo supuestamente tópico. Mis pocas categorías de butches en el cine sólo rascan la superficie de la variación visual de las butches. Cada categoría esboza los límites de un tipo e intenta recoger las tensiones entre ese estereotipo y una identidad subcultural. Por último, sin embargo, las categorías se presentan como formas de explorar los placeres y los peligros de tener pinta de butch. Dentro de cada sección combino películas de Hollywood con películas extranjeras, con cine independiente e incluso con producciones de video experimental. Mi objetivo no es pasar por alto las diferencias históricas entre cada género cinematográfico y su historia específica, sino mostrar que las imágenes butches son utilizadas para un complejo conjunto de objetivos dentro de la historia del cine.

---

295. En *Hollywood Androgyny* (Nueva York: Columbia University Press, 1993), Rebecca Bell-Metereau trata de forma parecida el tema de las butches en el cine y también intenta localizar la «imitación del hombre» por géneros e históricamente. Utiliza categorías como «La mujer de carrera profesional», «Chicazo, colega, compañero» y «La heroína del Oeste» para identificar a las mujeres masculinas y su función dentro de géneros particulares. Mis categorías no están basadas en consideraciones de género sino más bien en la función de la butch y en su papel en el escenario de cada película. Creo que es necesaria una mayor especificidad de la que emplea Bell-Metereau. Por otro lado, «androginia» me parece un término inadecuado para el proyecto de identificar el placer visual asociado a las mujeres masculinas, porque implica una especie de esencia sin género.

En el cine de Hollywood producido durante la era del código Production, por ejemplo, un personaje butch era una ventana a la diversidad sexual que la cámara no podía revelar. Por el contrario, en personajes del cine independiente de la década de 1980, el personaje butch ha sido casi siempre utilizado para librar al cine de lesbianas de lo que se consideraba un estereotipo odioso. Al mezclar diferentes tipos de cine dentro de cada categoría puedo mostrar que las películas independientes no eran necesariamente el lugar de la imaginación creativa y que, irónicamente, durante los años de más estricta vigilancia de la era del código Production, la imaginación butch significó una táctica creativa para presentar material censurado a las audiencias queer.

## PREBUTCH: LA ERA CHICAZO

La primera categoría importante de una historia de las butches en el cine incluye un conjunto de películas de finales de la década de 1950 y de comienzos de la década de 1980 que podemos llamar las películas chicazo<sup>296</sup>. Hasta cierto punto, el cine chicazo es una rama o una variación de otro género mayoritario, el cine de chicos. Como sabemos, Hollywood *adora* las historias sobre los chicos. Poco importa lo que éstos estén haciendo: pueden estar creciendo o rechazar hacerlo, vincularse a una mascota o torturarla; pueden estar jugando con extraterrestres, luchando por sobrevivir sin un padre o una madre o ambos; pueden ser buenos o malos, listos o tontos, estar abandonados o reunirse con una familia. La eterna popularidad de las películas de chicos sugiere que la transformación del chico en un hombre es muy interesante para esta cultura. Como era de esperar, parece no existir ningún interés en las chicas por parte de

---

296. Es importante separar cuidadosamente las películas de chicazos de otros discursos lesbianos y butch, porque este género no se define a sí mismo explícitamente como lesbiano. Sin embargo, el personaje preadolescente chicazo que aparece en estos discursos representa una forma poderosa y temprana de masculinidad femenina. Y, lo que es más, supone un desafío a un marco cronológico en el que el personaje pasa por una fase de chicazo para surgir al final como una mujer femenina como es debido.

Barbara Creed ha señalado la existencia de un cine chicazo, pero borra esta categoría al mezclarla con otros géneros cinematográficos de masculinidad femenina. Como trato de mostrar en este capítulo, estos géneros de representación son bastante distintos (ver Barbara Creed, «Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys, and Tarts», en *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, ed. Elizabeth Grosz y Elspeth Probyn (Londres: Routledge, 1995)). En *Hollywood Androgyny*, Rebecca Bell-Metereau también crea una categoría de chicazo, pero lo hace dentro del capítulo de «imitadoras de hombres», y vincula al chicazo con «la travesti que actúa como un tío» (95). Yo no considero al chicazo como un imitador de hombres, o como una travesti, sino como un género preadolescente en el que los imperativos adultos del género binario aún no han sido asumidos. Además Bell-Metereau detiene su crónica de las películas de chicazos en *The Member of the Wedding* (1953), pero después de esta película ha habido muchas más películas de chicazos.

Hollywood, a no ser que sean el objeto sexual del deseo de los hombres. Pero esto no siempre ha sido así.

El cine de chicas no siempre ha pertenecido a esta categoría inferior. En *Hollywood Androgyny*, Rebecca Bell-Metereau sugiere que «la popularidad del chicozco alcanza su apogeo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial» (96) y cita como ejemplos películas como *National Velvet* (1945), de Clarence Brown, y *Pat and Mike* (1952), de George Cukor. Sin embargo creo que es justo decir que el apogeo del cine de chicas fue en las décadas de 1970 y de 1980, cuando una profusión de películas de chicos aparecen presentando chavalitas butches ocurrentes y agresivas, como Jodie Foster (*Foxes* [1980] y *Alice Doesn't Live Here Anymore* [1974]), Tatum O'Neil (*Paper Moon*, 1973) y Kristy McNichol (*Little Darlings*, 1980). Estas películas presentaban a las chicas como algo interesante y excitante, e incluso sexy, y, por supuesto, solían imaginarlas como chicas.

En las décadas de 1970 y 1980, los efectos del ascenso del feminismo en la década de 1960 comienzan a tener efecto en la educación de los niños. Los chicos florecen en un clima de paternidad liberal, en el que padres y madres cuestionan las orientaciones de los roles sexuales y desafían las opiniones convencionales sobre chicas y chicos. Dentro de este clima, mucha gente (feministas y otros) comienza a pensar que los cambios empiezan en casa y que la forma más eficaz de intervenir en los rígidos y estrictos criterios establecidos en la sociedad sobre el comportamiento de las mujeres (y sobre el mal comportamiento) consiste en educar a los hijos y a las hijas de forma diferente. Por otro lado, en la década de 1970 ya existe por fin en Estados Unidos una comunidad gay y lesbiana visible, y como consecuencia de la rebelión de Stonewall muchos grupos de «gay power» se organizan por todo el país<sup>297</sup>. Según se hacen más visibles los gays y las lesbianas en esa década, los efectos de esa visibilidad cambian. Aunque al principio la visibilidad queer ofrecía la promesa de cierto tipo de proliferación de representaciones solidarias con gays y lesbianas, con el paso del tiempo la niña chicozco y el niño mariquita se convirtieron en los indicadores visibles de la potencialidad del chico queer, dentro de un discurso público psicologizado sobre la homosexualidad. Creo que el cine de chicas desapareció de las pantallas a finales de la década de 1980, en parte a causa del vínculo implícito entre chicoszcos y lesbianas.

A comienzos de la década de 1970, niñas estrellas, como Tatum O'Neal, Kristy McNichol y Jodie Foster, interpretaron a menudo papeles de chicaszcos atrevidas, desafiantes e inteligentes; también, a finales de la década, aparecieron actrices adolescentes, como Robin Johnson y Pamela Segall, que expresaban la angustia de la adolescente en un cuerpo con un género raro. «Van a ver quién soy», grita Robin Johnson como Nicky en la película clásica de chicas punkis

---

297. Ver John D'Emilio y Estelle Freeman, *Intimate Matters: A History of Sexuality in America* (Nueva York: Harper and Row, 1988): 319.



*Times Square* (1980). Su deseo de ser considerada como algo o alguien más que una mujer presexual la lleva a una compleja búsqueda en pos de la fama que toma proporciones heroicas. Y, como el héroe trágico, sufre a causa de sus ambiciones. *Times Square* presenta a dos chicas que huyen de sus padres, de la ley y de los chicos. Acompañadas por una buena banda sonora influida por el punk, Nicky y Pammie centran su ataque específicamente en los medios de comunicación. La firma de sus actos rebeldes es lanzar televisores desde lo alto de los edificios. Esta imagen de dos chicas salvajes —Thelma y Louise para jóvenes— destruyendo televisores es una representación perfecta de las chicas que denuncian en voz alta, con ira y violencia, su invisibilidad.



Figura 14. «Van a ver quién soy». Robin Johnson como Nicky en *Times Square* (1980), dirigida por Alan Moylan.

Pero el héroe trágico original de adolescente creciendo dolorosamente es Frankie Addams, interpretado por Julie Harris, en *The Member of the Wedding* (1953). Esta película —y la novela de la que fue adaptada— es excepcional porque emerge en medio del clima cultural represivo del sur de Estados Unidos en la década de 1950. Carson McCullers nació con el nombre de Lula Carson en 1917, en Columbus, Georgia, y creció con el sentimiento de su propia monstruosidad e incapacidad para encajar en el molde de la feminidad convencional. A menudo la llamaban «bicho raro», «monstruo» y «rarita», y se sentía extraña y diferente<sup>298</sup>. La heroína de McCullers, Frankie Addams, también

---

298. Virginia Spencer Carr, *The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers* (Nueva York: Doubleday, 1975), 29-31.

está preocupada por su propia rareza, que a menudo es descrita como una falta de parecido con las otras chicas. La adaptación de Fred Zinneman de la novela de Carson McCullers capta perfectamente el equilibrio entre comedia y tragedia que hay en esta historia. El escenario es sofocante y claustrofóbico, y la cámara permanece casi exclusivamente en el caluroso rincón de la cocina de la familia. En una de las pocas escenas de exteriores, Frankie va corriendo al porche para saludar a las muchachas del club de chicas del barrio. «¿Soy el nuevo miembro?», les pregunta Frankie con ansiedad, mientras ellas pasan por su patio. La cámara va y viene entre las chicas de verdad, los símbolos de la verdadera feminidad, y el chico vulgar que es Frankie, que espera su respuesta. «No» —le contesta una chica especialmente acicalada—, «no eres el nuevo miembro». Por supuesto, Frankie nunca fue ni nunca será un miembro, nunca perteneció al club y nunca sucumbirá a las presiones de ser una chica heterosexual y femenina.

En su novela (escrita en 1996), Carson McCullers describe a Frankie como «una persona desarticulada», como si fuera esa falta de conexión, la incómoda incapacidad para encajar, lo que configura la identidad de Frankie. *The Member of the Wedding* pone de relieve la naturaleza trágica de las demandas del chico y ello le empuja a olvidar su pasado y dejarlo atrás cuando la chica se abre a una feminidad silenciosa de joven adulta.



Figura 15. «Debe haber miembros y no miembros». Julie Harris como Frankie Addams en *The Member of the Wedding* (1953), dirigida por Fred Zinneman.

Pero el drama del chicozo no siempre es trágico. Películas de «chicazo ligero», como *Paper Moon* y *Something Special*, demuestran que la asignación de género también puede suponer diversión para toda la familia. En *Paper Moon*, Tatum O'Neil, en el papel de Addie Pray, sigue por todo el mediooeste al estafador de su padre, que va vendiendo biblias y seduciendo a mujeres. El género, en esta película, es simplemente un juego más, otro vestido más para estafar. Tatum interpreta el papel de un chicozo más bien encantador, que deja que las señoras mayores se pregunten si es una chica o un chico, y su padre (Ryan O'Neal) lucha por dejar más claro su género poniéndole grandes lazos en el pelo y ropas femeninas. *Paper Moon* presenta al chicozo como el resultado de la ausencia de una presencia maternal dominante, que puede corregirse fácilmente dentro de una estructura familiar rígida. De hecho, la ausencia de la madre se utiliza a menudo como una explicación tópica de la existencia del chicozo, una explicación que, además, obvia toda la cuestión de la identificación con el otro género y del dolor que siente la niña. Tatum O'Neal vuelve a aparecer en la película clásica de chicas *Little Darlings* (1980), protagonizada por Kristy McNichol. McNichol y O'Neal interpretan diferentes finales del ser chicozo, en una película sobre un grupo de chicas que pasan el verano juntas en Camp Little Wolf. McNichol interpreta el papel de Angel Bright, una chica sin padre que anda por mal camino. Su madre fuma y viste ropa sexy, y conduce un gran coche americano. Angel interpreta a un chicozo que mantiene una relación edípica con su madre, y se pavonea por el barrio en vaqueros pegando a los chicos. O'Neal interpreta el papel de una chica rica sin madre, Ferris Whitney, cuyo padre es un poco negligente y la lleva de camping en un Rolls Royce. Cuando ambas chicas se encuentran, saltan chispas.

Angel y Ferris son vistas inmediatamente por las demás chicas del camping como diferentes, como marginales. En una escena clásica de confrontación en el cuarto de baño, la chica mona del grupo les pregunta si aún son vírgenes. «Yo creo que los chicos son un rollo», suelta Angel. Otra chica responde: «Seguramente son lesbianas». Ferris replica rápidamente: «¡Ella quizá sí, pero yo soy hetero!». Curiosamente, Angel no niega la acusación de lesbianismo, sino que, agresivamente, agarra a la chica más mayor por el brazo y empieza a pelear con ella. El resto de la película degenera en una competición entre Angel y Ferris para ver quién pierde primero la virginidad, pero el vínculo entre ellas se establece de forma hermosa en esta escena central del cuarto de baño. Mientras que en las películas de cárceles de mujeres el cuarto de baño suele ser un escenario de tortura y acoso sexual, en las películas de chicos el cuarto de baño, con sus espejos en el interior y la puerta con el símbolo de la mujer en el exterior, se convierte en una zona de género. Las mujeres son divididas literalmente en mujeres y niñas, niñas y no-niñas, heteros y bolleras. La dura actuación de Kristy McNichol en esta escena del baño recuerda la ira de Julie Harris contra las niñas del club del barrio. Y el papel de Tatum O'Neil como chicozo no masculino recuerda a su papel en *Paper Moon*.

En una comedia sobre el chicozo, *Something Special* (1968, dirigida por Paul Schneider)<sup>299</sup>, a un chicozo una noche se le concede su más oscuro y oculto deseo, y se despierta con algo muy especial: un pene. Millie Niceman cambia su nombre oportunamente a Willy e intenta acostumbrarse a ser un chico. Sin embargo, en esta película rodada para la televisión los problemas de género comienzan por la presión que ejerce la familia para que tenga sólo uno de los dos géneros de que dispone. El Sr. y la Sra. Niceman confirman la opinión del doctor de que Willy debe elegir un género y mantenerlo. Willy pregunta de forma pragmática: «¿Puedo ser de los dos?». El Sr. Niceman explota, airado, y dice: «¡No habrá chicas hombrunas ni chicos femeninos en esta casa!». Esta escena resulta humorística por la forma en que muestra la lucha entre los padres para convencer a su hija/o para que elija el género que está de su «dado», pero es problemática por la forma en que resuelve el tema de la transexualidad o de la intersexualidad, rechazando la ambigüedad de género. Es precisamente el estar-en-medio, aquí y en toda la historia de las películas de butches, lo que inspira ira y terror en los padres, compañeros de trabajo, amantes y jefes. Tan pronto como el chicozo o la butch se colocan en otro género, empiezan los problemas, y la ciencia, la psicología, la familia y otras fuerzas sociales intervienen para reforzar las leyes del binarismo de género. Al principio, Milly Niceman está tranquila, dados los placeres que proporciona ser un chico: ropa, nuevas libertades, nuevos privilegios. Sin embargo, la película invierte esta premisa transgresora inicial creando un obstáculo bastante predecible a esa transición que Willy parece estar haciendo sin problemas de mujer a hombre. De repente, debe enfrentarse al hecho de que su mejor amigo es también el objeto de su deseo y, aunque Willy puede haber cambiado de sexo, no ha escapado a la heterosexualidad obligatoria. Con el espectro de la homosexualidad flotando en un futuro no muy lejano, Willy decide volver a su yo de chica, y así la normatividad de género queda restablecida.

Hace tiempo que el cine de chicas ha desaparecido como género diferenciado y merece la pena preguntarse por qué. ¿Dónde está la siguiente generación de actrices, de chicas descaradas que interpreten a chicos duros y que expandan los límites de la feminidad obligatoria? ¿Y cuál es exactamente la amenaza del cine de niñas y de la estética del chicozo? Sólo podemos especular, pero es razonable suponer que el cine de chicas amenazaba una crisis aún no resuelta y que proyectaba o predecía una vida adulta butch. Dicho de otro modo, siempre existe el temor de que el chicozo no crezca abandonando su estado butch y de que nunca llegue a ser un miembro de la boda<sup>300</sup>. Hoy en día sólo tenemos cine de chicos (pensemos en *Free Willy*), y las chicas quedan relegadas a ser hermanas tontas, niñas lloronas o compañeras de juego débiles. Está muy claro que Hollywood ve el cine de chicos como un cine queer para

---

299. Esta película se estrenó también con los títulos *Willie/Millie* y *I Was a Teenage Boy*.

300. Se refiere a la película de la que ha hablado antes: *The Member of the Wedding*. (N. del T.)

preadolescentes. Los chicos pueden aparecer creando lazos afectivos, matando gente y matándose entre ellos, pero la mera sugerencia de que las chicas puedan aparecer haciendo las mismas cosas hace surgir el espectro de la bollera. Las chicas, en las películas, suelen pelearse entre ellas por un chico (*Heathers*) o por un hombre mayor (*Poison Ivy*), o simplemente pueden pegarse entre ellas. No crean vínculos, no se rebelan, no aprenden, no se gustan a sí mismas y, quizá lo más importante, no se gustan entre ellas.

## BUTCHES DE PREDADORAS

¿Y qué pasa si el chico crece con su masculinidad intacta? El cine de Hollywood nos ofrece una visión del chico adulto como la bollera butch depredadora: en esta categoría concreta encontramos lo mejor y lo peor de los estereotipos de Hollywood. Muchas butches depredadoras merodeaban en las pantallas durante la era del código Hollywood Production. Dado que las representaciones de material gay o lésbico estaban expresamente prohibidas, muy a menudo un subtexto queer se creaba por medio de un personaje malvado identificado con el otro género. En algunas de estas películas, la butch depredadora es una mujer que ha vivido sola demasiado tiempo; en otras es una lesbiana plenamente desarrollada que busca jóvenes inocentes para su compañía sexual; puede tener un trabajo no tradicional o verse forzada a ello por su entorno homosocial. En otras palabras, es la pistolera, la carcelera, el miembro de una banda, la proxeneta; en resumen, la *bulldagger*<sup>301</sup>. Muy a menudo la identidad de la butch depredadora se explica, por medio de rudimentarios modelos psicoanalíticos, como una feminidad inmadura, una feminidad que no logró brotar. En la película clásica de Nicholas Ray sobre la chica dura, *Johnny Guitar* (1954), por ejemplo, Joan Crawford interpreta a Viena, la vaquera dura que necesita ser domesticada y seducida para entrar en la feminidad madura. En una escena de la película, ella está de pie, por encima de sus vecinos furiosos, vestida toda de negro, con un arma en la mano, diciéndoles que se retiren. «Eso es mucho

---

301. Palabra muy específica del argot lesbiano de Estados Unidos: designa de forma despectiva a la bollera muy masculina, cachas y agresiva, macarra y peleona. Viene de *bull-dogger*, el vaquero de los rodeos, y de Bill Pickens, el vaquero negro que inventó este tipo de rodeos, donde se derriba al toro cogiéndolo por los cuernos. (N. del T.)

En *Hollywood Androgyny*, Rebecca Bell-Metereau dedica toda una sección de su estudio de las películas de «imitadores de hombres» a «La heroína del oeste», y describe a este personaje como un interesante rol de inversión, dentro de un género «dominado por las virtudes masculinas» (80). En cierto sentido, sugiere Bell-Metereau, el género exige una heroína masculina cuando la mujer es empujada a la acción: «Una mujer en circunstancias terribles se ve forzada a convertirse en un hombre para sobrevivir» (81). Bell-Metereau aporta un contexto histórico fascinante de transiciones dentro del género, de la vaquera glamurosa a la vaquera dura, y vice versa. Analiza *Calamity Jane* y *Johnny Guitar* en ese capítulo, y algunos de mis análisis están tomados de los suyos.

decir para un arma tan pequeña», replica Mercedes McCambridge, su archienemiga y su doble, Emma. Es difícil no escuchar aquí una referencia freudiana: la pistolita, por supuesto, es la versión de la mujer de una gran pistola de hombre. Cuando Viena aprende a ser menos ligera con el gatillo, su hombre Johnny deja su guitarra, coge su pistola y el orden de género vuelve. El único símbolo que queda ahora del cuerpo de mujer butch e inmaduro es Emma. Viena le dispara como si estuviera asesinando su yo butch y emerge triunfante, desarmada, pero mujer. En esta escena la cámara toma a Viena desde abajo, lo que la hace parecer una figura poderosa y casi fálica, que domina todo el escenario. Cuando Viena por fin baja las escaleras para encontrarse con Emma, la cámara encuadra a Emma y a Viena en un plano-contraplano y las vincula como si fueran dobles. Emma y Viena repiten cada una las palabras de la otra, lo que sugiere que no son sujetos individuales, sino que cada una representa la extensión del otro yo masculino. «Voy a matarte», dice Emma. «Lo sé —responde Viena—, pero no si puedo matarte yo antes.»



Figura 16. Desarmada y peligrosa. Mercedes McCambridge como Emma en *Johnny Guitar* (1954), dirigida por Nicholas Ray.

Bell-Metereau señala que «la ideología sexual de (esta) película es extrañamente paradójica» (*Hollywood Androgyny*, 93). Por una parte, Viena se ve en peligro cada vez que adopta un papel femenino y una vestimenta femenina, y es sólo vestida de hombre y con una actitud agresiva y dura como puede sobrevivir. Por otra parte, aunque vuelve a su yo masculino, se ve forzada a matar a Emma y así, simbólicamente, rechaza su otro yo marginal. Mantiene su masculinidad, pero a un coste muy alto. Aunque Bell-Metereau encuentra irónico que

«la libertad de Viena de la feminidad desemboca en el mismo tipo de esclavitud respecto a la violencia que ella pide a Johnny que abandone» (93), me preocupa menos la violencia y más el que la pequeña pistola de Viena se convierta en su *alter ego*. La muerte de Emma significa la muerte de una masculinidad femenina independiente de la compañía de hombres y no comprometida con los signos de lo femenino.

Por cierto, Mercedes McCambridge ha hecho de esta categoría de la butch depredadora algo propio. En el espeluznante clásico *A Touch of Evil* (1958), Mercedes interpreta el papel de una butch mexicana sin aparecer en los títulos de crédito. Orson Welles, muy probablemente, estaba citando el uso que hizo Ray de McCambridge cuando la contrató para *Johnny Guitar*. En la película de Welles, de forma silenciosa pero insistente, interpreta el papel de una butch que es miembro de una pandilla. En su primera escena, la cámara enfoca a Mercedes reflejada en un espejo, y después camina dentro del encuadre, donde su masculinidad se hace más visible por su posición junto a una mujer más claramente femenina, probablemente su novia. El gesto de colocar a la butch en el espejo señala muy diferentes presentaciones de la masculinidad femenina. En *Johnny Guitar*, Emma y Viena se reflejan literalmente la una en la otra, y como veremos en *Calamity Jane*, Calamity cae en una crisis cuando se ve a sí misma en el espejo de un vestidor. Mientras que este reflejo en *A Johnny Guitar* significa la división de la masculinidad entre las dos mujeres, en *Touch of Evil* probablemente signifique una especie de momento «a través del espejo» en el que el espectador entiende que van a producirse múltiples inversiones, giros y trastornos. Esto es enfatizado por la escena siguiente, en la que Mercedes le susurra a Janet Leigh a través de la fina pared del motel lo que le va a pasar. Cuando volvemos a ver a Mercedes del otro lado de la pared, la película entra en una especie de fantasía, en la que los miembros de la pandilla mexicana, incluida Mercedes, simulan una violación.

Mercedes está presente cuando los miembros de la pandilla se reúnen en la habitación del hotel de Janet Leigh para drogarla y hacerle creer que ha sido víctima de una violación colectiva. Aquí es Mercedes quien supervisa la administración de las drogas y les grita a los vigorosos chicos: «Dejad que me quede. Quiero mirar». En su chaqueta de cuero y junto a su novia femme, Mercedes resulta una butch callejera y dura muy convincente. En una película sobre fronteras, cruces, dobles cruces e identidades nacionales, podríamos colocar el personaje de Mercedes en esas fronteras cuidadosamente vigiladas de ciudadanía, feminidad y criminalidad. Quizá la bollera butch gruñona que ella interpreta se supone que representa una feminidad no americana (lo que sería una buena broma de Welles, ya que utiliza actores no mexicanos para hacer de mexicanos: McCambridge, Marlene Dietrich y Charlton Heston). Quizá, tal y como he sugerido, ella forma parte del mundo a través del espejo de la Tijuana de Welles, un mundo donde los valores, las personas y la ética están todos invertidos. Mercedes es la invertida especial de *A Touch of Evil*.



Figura 17. Pinta de butch. Mercedes McCambridge como butch callejera en *A Touch of Evil* (1958), dirigida por Orson Welles.

Sin embargo, la invertida más famosa del cine lesbiano es, probablemente Sister George, interpretada por Beryl Reid en la película de 1968 *The Killing of Sister George*. Esta excelente película fue realizada en Inglaterra, de modo que el director, Robert Aldrich, no estaba tan limitado por el código Production; sin embargo, cuando la película fue estrenada en Estados Unidos las escenas de sexo entre Coral Browne y Susannah York tuvieron que cortarse, y la película fue clasificada X<sup>302</sup>. *The Killing of Sister George* cuenta la trágica historia de una actriz de televisión cuyo personaje va a ser asesinado en directo. La asociación que se hace en esta película entre actuar y ser queer es muy común, como la conexión entre homosexualidad y lo irreal, pero el poder de *The Killing of Sister George* reside en cómo insiste en la absoluta confusión entre el teatro y la vida. Sister George es un personaje que actúa y un personaje real, al igual que la persona de George, la butch, es un papel y una identidad. Durante la película, George aborda a un grupo de monjas en un taxi, visita a una prostituta y acude a una fiesta de disfraces en un bar de bolleras con su amante, como Laurel y Hardy: todo y nada es una actuación. George se codea con varias hermandades de mujeres (las monjas, las putas, las bolleras) totalmente identificada con la homosociedad de mujeres, y deja el peso de lo real para su nombre teatral Sister George. De hecho, después de

302. Para saber más sobre la historia de la producción y la reacción del público ante *The Killing of Sister George*, ver Russo, «Frightening the Horses», en *The Celluloid Closet*, 170-74.



esta película, la actriz Beryl Reid quedó identificada para siempre con el papel de Sister George y cuando murió, en 1996, su obituario en el *New York Times* la describía como alguien que se especializó en «personajes excéntricos» y que tuvo su mayor éxito como «June Buckridge en la obra de Frank Marcus *The Killing of Sister George*»<sup>303</sup>. El obituario también daba a entender que a Reid le aconsejaron que no aceptara ese papel «bajo ningún concepto», pero lo aceptó y resultó que su éxito como Sister George le dio una reputación internacional.

*The Killing of Sister George* ocupa un lugar especial en la mayoría de las historias de cine lesbiano. A menudo se presenta como un ejemplo de lesbofobia. La presentación que hace la película de la butch solitaria que tiene prisionera a su joven amante femme, bebe demasiado para ahogar sus penas y sale a la calle disfrazada de hombre parece un ejemplo exagerado del estereotipo patético de la desesperación bollera. Sin embargo, tal y como comenté anteriormente, en la tristemente célebre escena del cigarrillo, la depredación de George forma parte de un elaborado ritual que ejecutan George y Childie (Susannah York), y es un ritual, además, con un carácter marcadamente sexual. Cuando finalmente Childie deja a George, no se deja caer en los brazos de cualquier hombre, sino que sucumbe a las demandas de otra butch depredadora, lo que sugiere que ella siente cierto deseo por esta forma de dominación. Así mismo, la escena del bar en el club bollero de Londres Gateways está lejos de ser una representación de la soledad abyecta. Las escenas del club son casi carnalescas, con mujeres en parejas butch-femme y mujeres disfrazadas para la fiesta de disfraces. Una banda de chicas está tocando al fondo y la escena, en su conjunto, es un retrato viviente de la comunidad lesbiana. Pocas escenas de bares de lesbianas en la historia del cine describen un club de lesbianas como un lugar de placer, y estas escenas se utilizan por lo general para mostrar el patetismo de la vida lesbiana.

Un espacio de mujeres que George no frecuenta es el espacio de encierro femenino de las cárceles. La prisión, dentro del imaginario homofóbico, es un sitio privilegiado para la depredación butch y los bajos fondos del lesbianismo. Por ello, no debe sorprendernos que un buen número de películas con temática lesbiana utilicen el escenario de la prisión. Las películas de cárceles de mujeres son bastante típicas y presentan la depredación butch como una realidad de la vida en las prisiones. A menudo la depredación es encarnada por una carcelera butch sádica (*Caged Heat*, *Bad Girls' Dormitory*) que acosa a jóvenes e inocentes presas, pero a veces puede estar representada por una dinámica entre la carcelera y su compinche (*Caged Heat*). En ocasiones, la historia gira en torno a la lucha de una presa en concreto, una víctima inocente de un error de la justicia que se va acostumbrando a la vida en la prisión, y en otros casos la historia es una narración divertida sobre la incapacidad de la carcelera para mantener el control sobre las mujeres que están bajo su mando. Sin embargo,

---

303. Mel Gussow, «Beryl Reid, Actress, 76, Dies; Gave Life to Varied Eccentrics», *New York Times*, Obituarios, 15 de octubre de 1996, BIO.

dado el escenario homosocial, las películas de cárceles de mujeres suponen una rara oportunidad para mostrar múltiples códigos de categorías dentro de un género. Aunque obviamente las películas no reproducen de ninguna manera la vida en las cárceles de mujeres, existen ciertas correspondencias entre los elaborados códigos de género de las películas de cárceles de mujeres y los sistemas de género dentro de las cárceles de mujeres reales. Tal y como señala Juanita Diaz-Cotto en un estudio sobre la vida real en las cárceles con presas chicanas, las mujeres crean elaborados sistemas familiares dentro de la prisión para su propia protección. Algunas de las presas adoptan el papel de padre, hermano, o marido; otras adoptan el papel de esposa, madre o hermana. Diaz-Cotto explica que este predominio de roles masculinos puede atribuirse a la brutalidad de la vida en la cárcel y a la necesidad que tienen las mujeres de cuidar de sí mismas. «Una de las razones que llevaba a las presas a adoptar roles ‘agresivos’ o ‘masculinos’ era protegerse a sí mismas de otras presas, o al menos dar la impresión de que podrían cuidar de sí mismas físicamente. Como consecuencia de esto, no era inusual que presas que se identificaban como heterosexuales fuera de la cárcel adoptaran en ella papeles de ‘hombre’».<sup>304</sup>



Figura 18. George en Londres. Observen el grafiti en el muro, detrás de Reid. Beryl Reid como George en *The Killing of Sister George* (1968), dirigida por Robert Aldrich.

304. Juanita Diaz-Cotto, *Gender, Ethnicity, and the State: Latina and Latino Prison Politics* (Albany: State University of New York Press, 1966), 299.



Figura 19. «Otro desastre.» Beryl Reid como George en *The Killing of Sister George* (1968), dirigida por Robert Aldrich.

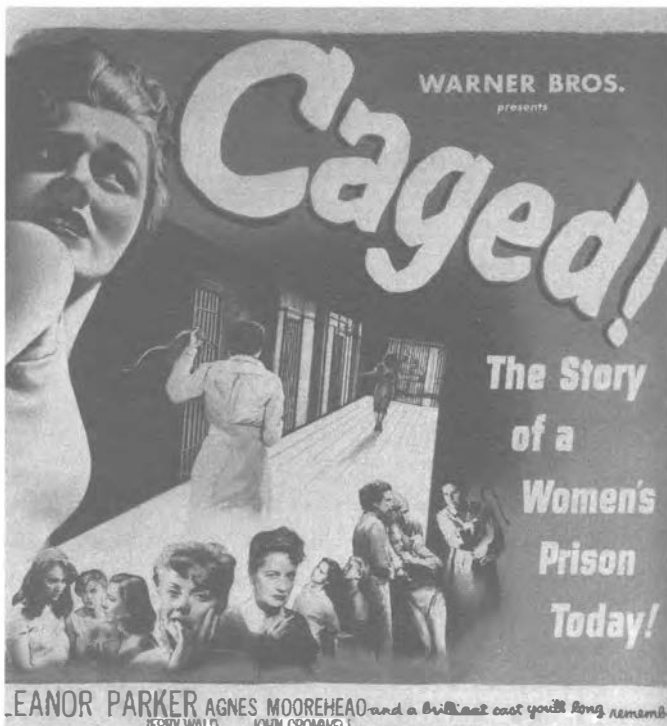


Figura 20. Cartel de la película *Caged* (1950), dirigida por John Cromwell.



Figura 21. La matrona sádica de la cárcel. Hope Emerson en *Caged* (1950), dirigida por John Cromwell.

En las películas de cárceles, suele haber dos tipos de presas: la femme inocente que necesita hacerse fuerte y la butch depredadora que, o bien protege a la femme, o bien se aprovecha de ella. En *Bad Girls' Dormitory* (1958), una muchacha es condenada al reformatorio de jóvenes de Nueva York. En su lucha por sobrevivir, la víctima debe evitar tanto la brutalidad de las otras presas como la brutalidad del personal; se ve dividida entre suicidarse, manteniendo su inocencia, o convertirse en una superviviente endurecida que ha aprendido los trucos de la vida en prisión. *Bad Girls' Dormitory* es sólo un remake de *Caged* (1950), la película original más estilizada sobre mujeres en la cárcel, y también dio lugar a otras películas de cárceles de serie B, como *Caged Heat* (1974). *Caged Heat* supuso el debut como director de Jonathan Demme y fue producida por el rey del cine basura, Roger Corman. Presenta todos los tópicos del género: una carcelera lisiada y sádica, con una asistente igualmente corrupta (y esta pareja de carceleras sugiere que el lesbianismo forma parte de su repertorio de maldades), y una presa inocente y amable. La acción gira (como de costumbre) en torno a un acto especialmente brutal por parte de un miembro del personal de la cárcel contra una presa vulnerable. En este caso, una presa va a ser lobotomizada por haber robado comida. Las presas demuestran tener recursos y ser valientes, y rescatan a su compañera de su destino. Las escenas de rebeliones de mujeres en las películas de cárceles siempre permiten la posibilidad de lanzar un mensaje abiertamente feminista que implique una crítica de la sociedad dominada por los hombres y algunas ideas sobre la solidaridad entre mujeres.

Uno de las primeras y más exitosas películas de este género fue *Caged*. En *Caged* (1950), dirigida por John Cromwell, Eleanor Parker interpreta a una joven embarazada que ha sido encarcelada por cometer un robo. Tras una serie de duros encuentros con otras presas y carceleras, se vuelve insensible a todo y queda completamente separada de la vida de la prisión. Su mayor tormento es interpretado por Hope Emerson, en una actuación de carcelera sádica que se convirtió en el modelo típico de las películas de cárceles de mujeres. La actriz queer Agnes Moorehead también tuvo un papel en este drama, como carcelera<sup>305</sup>. En su antología *Prison Pictures from Hollywood*, James Robert Parish considera a *Caged* «uno de los estudios más destacables de mujeres entre rejas que jamás se han visto en la pantalla... Desde finales de la década de 1930, con películas como *Condemned Women* (1938), nunca Hollywood había abordado con tanta crudeza la traumática existencia que las mujeres presas sufren tan a menudo»<sup>306</sup>. *Caged* es una bella y amarga película en blanco y negro, con excelentes actrices, y sin ninguno de esos rasgos exagerados que caracterizan el género. Mientras que películas de cárceles posteriores, como *Prison Girls* (1973), aprovechan el escenario lleno de mujeres como una oportunidad para hacer pornografía ligera, *Caged* hace un tratamiento serio de la dura situación que viven las mujeres pobres y de los problemas del sistema de prisiones. La feminidad, en la cárcel, es simplemente un lujo que las mujeres no pueden permitirse, y la carcelera butch Evelyn Harper (Hope Emerson) se regala con «comodidades femeninas», como novelas de amor y vestidos, pero no creo que lo haga porque la feminidad le dé placer, sino porque la feminidad es lo que le es negado a las presas. Una escena central ilustra esto cuando la vicerreina y bien conectada butch Elvira reparte lápiz de labios entre las mujeres como regalo de Navidad. Harper intenta intervenir, pero la guardiana amable, Benton (Agnes Moorehead), permite a las mujeres coger los cosméticos.

Las mujeres inocentes de la prisión (en otras palabras, las femmes), en muchas películas de cárceles, entran en prisión como jóvenes ingenuas, pero la abandonan convertidas en bolleras duras, de la calle. Las presas más antiguas acechan a las nuevas y la bollera depredadora no sólo está acechando en cada esquina; también es el destino de la joven presa, quien debe perder su feminidad para sobrevivir. Aunque existe un mensaje conservador dentro de esta estructura de la trama, a saber, la criminalidad femenina debe contenerse, porque reduce la feminidad, estas películas también hacen una crítica muy hiriente de la política de género y de clase social. Al presentar la feminidad como un

---

305. Para un excelente análisis de la carrera queer de Agnes Moorehead, ver Patricia White, «Supporting Character The Queer Career of Agnes Moorehead», en *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essay on Popular Culture*, ed. Corey K. Creekmur y Alexander Doty (Durham N.C.: Duke University Press, 1995), 91-114.

306. James Robert Parish, *Prison Pictures from Hollywood: Plots, Critiques, Cast and Credits for 293 Theatrical and Made-for-Television Releases* (Jefferson, N.C.: McFarland, 1991), 73.

lujo y un privilegio, el cine de cárceles establece unos claros vínculos entre la pobreza, la masculinidad femenina, la criminalidad de las mujeres y la butch depredadora.

## LA BUTCH FANTÁSTICA

«Fantasía», en este apartado, se refiere a películas no realistas, películas de terror, películas del espacio y películas de serie B. La película de serie B, casi por definición, se centra en lo desagradable, lo extraño, lo horrible y lo extremo. Podemos encontrar a la butch merodeando con otros inadaptados en las oscuras sombras del territorio de la película de serie B: como el monstruo y el zombie, la butch es no humana y no animal. La butch fantástica, a diferencia de la butch de la cárcel, destruye activamente la feminidad en su propio cuerpo y lo reconstruye como una masculinidad impresionante y desafiante. «Soy la bollera, chúpamela», suelta la chica motera en *Chopper Chicks in Zombietown*. Aunque es un rollo que durante el resto de la película su panda de chicas se dediquen a disfrutar de un aburrido sexo hetero, la equiparación que hace esta película de los habitantes heteros de la ciudad con zombies resulta ser una excitante comedia queer. *Chopper Chicks in Zombietown* (1990) presenta a las Chopper Chicks<sup>307</sup> como seis mujeres salvajes con motos de 1.000 centímetros cúbicos entre sus piernas. Camp, cutre, dura y violenta, *Chopper Chicks* tiene todo lo que te gustaría ver en una «peli de tías» y mucho más. Este cuento con moralina del mal contra el bien, chicas moteras contra zombies, finalmente da a los chicos malos (chicas) la oportunidad de ganar en esa antigua lucha contra la paz y la justicia. Las Chopper Chicks, dirigidas por su valiente líder lesbiana, llegan a una ciudad dormida, para descubrir que los habitantes son zombies sedientos de sangre y vísceras. Nuestras valientes heroínas se convierten en chicas carniceras por venganza, y empiezan a rodar cabezas según van cortando, rebanando y disparando, en una lucha global con sangre y más sangre. Una subtrama sobre un autobús lleno de niños ciegos hace aumentar aún más la tensión.

*Chopper Chicks* juega no tanto con la abierta butchez de uno de sus personajes como con el efecto amenazador y depredador de la pandilla de chicas moteras. En realidad sólo una de nuestras heroínas es lesbiana, y tiene una imagen más bien *leather*<sup>308</sup> de Suzi Quatro, y no una estética totalmente butch. Sin embargo, coloco *Chopper Chicks* en esta categoría porque la película juega de forma muy clara con las películas clásicas de chicos moteros de las décadas

---

307. Chicas moteras, y también «picar pollos». Juego de palabras bastante gracioso con la palabra *chopper*, moto tuneada, persona motera, y también aparato o persona que pica carne. En la película, las chicas moteras (*chopper*) hacen picadillo (*chopper*) literalmente a los zombies. Además, *Chick* significa «tía» en argot, pero también «pollito», así que el título, *Chopper Chicks*, también suena algo así como «masacre de pollos», además de «chicas moteras». (N. del T.)

308. Subcultura gay y lesbiana de amantes del cuero. (N. del T.)

de 1950 y 1960 —*The Wild One* (1954) o *Easy Rider* (1969), así como con películas de moteros gays clásicas, como *Scorpio Rising* (1964), de Kenneth Anger, y *Sex Garage*, de Fed Halston— y podríamos incluso decir que *Chopper Chicks* cita películas de butches predadoras anteriores, como *Johnny Guitar*. *Chopper Chicks* se resiste a hacer una mera transformación del homoerotismo de hombres en un homoerotismo de mujeres, y en su lugar se centra en múltiples formas de rebelión femenina. Una forma es claramente la butch en su moto, pero otra es el ama de casa que se lanza a la carretera para escapar de un futuro inevitable, haciendo la colada y arreglando la casa. La película se basa en el miedo casi de otro mundo que produce la idea de la bollera butch depredadora, pero invierte los términos de este miedo: aquí son los habitantes de la ciudad los que se convierten en zombies y las bolleras en moto son quienes deben rescatarlas.

A menudo el cine de terror ha sido descrito como cercano a la pornografía: ambos géneros están obsesionados en ver el cuerpo perverso en todo su esplendor erótico y violento. Por ello, no es sorprendente que encontremos muchas butches o pseudobutches en muchas películas de terror. Carol Clover llama la atención sobre la ambigüedad de la chica que siempre logra sobrevivir al ataque del monstruo, y llama a este personaje «la chica final»<sup>309</sup>. La chica final es ligeramente butch y a menudo no se considera deseable por parte de los chicos y los hombres de la película. Esta falta de atractivo la salva del sexo y de la violencia y, según la teoría de Clover, le permite convertirse en un referente para el espectador varón, que experimenta una emoción masoquista por esta identificación. Pero esta ingeniosa teoría sobre la mirada masoquista del hombre pasa por alto una mirada butch mucho más subversiva y amenazadora, una mirada que se permite por la presencia de la chica final y que se mantiene por su supervivencia y su persistencia.

Aunque la butch es moneda común en el cine de terror, no debemos esperar encontrarla en las películas pornográficas, ya que la imaginería pornográfica suele presentar el sexo entre lesbianas como un espectáculo de dos mujeres femeninas practicando sexo para una mirada de hombre. Sin embargo, cierta pornografía de la década de 1960 utilizó imágenes y cuerpos de mujer no convencionales para el placer visual heterosexual. En una película porno muy destacable de 1968, *The King*, toda la historia gira en torno a una butch y sus dos amantes femmes. La película obviamente utiliza a la butch en un papel de hombre, pero, en su papel de personaje sexual masculino, la butch excede esa función utilitaria. Esta película de sexo explícito nos presenta una escena de sexo en trío compuesta por dos mujeres femeninas y una butch hippy llamada Mickey. Mickey, interpretada por la actriz King Drummond, es llamada «the King» por las dos mujeres, que se turnan para recibir su atención. El texto de la reseña que hizo la prensa describe a esta butch king del siguiente modo:

---

309. Carol Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender and the Horror Film* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992), 35.

«The King es una mujer que tiene el cuerpo de una mujer y los deseos de un hombre». En la parte inicial de la película, Mickey aparece vestida, mientras que las dos femmes están desnudándose. Una voz en off extasiada nos narra los pensamientos de una de las chicas, que expresa sus celos por tener que compartir a the King, y su dependencia de la otra mujer, quien, según nos dice, se enrolla con ella cuando Mickey no está.

*The King* juega claramente con los tópicos de los tríos de la pornografía heterosexual, al poner a la butch como el centro de atención de las femmes y al presentar la dinámica entre las dos femmes como algo totalmente secundario a lo que ocurre entre Mickey y cualquiera de las dos mujeres. En el porno hetero, por supuesto, muy a menudo un trío con sexo lesbiano presenta el lesbianismo como un preámbulo del sexo heterosexual. En *The King*, la acción femme-femme prepara el principal acontecimiento, el sexo butch-femme. La película también incluye una extraña dinámica interracial que desplaza la lógica butch-femme en varios momentos. La mujer que narra las escenas con la voz en off es negra y siempre es relegada respecto a la relación de Mickey y la mujer blanca. La exclusión de la mujer negra se intensifica cuando se define a sí misma en la voz en off como voraz sexualmente y siempre insatisfecha. Obviamente, el tópico racista de la sexualidad excesiva de la mujer negra nos lleva a cuestionarnos la dinámica racial de la escena sexual: se podría decir que la butch blanca y la femme blanca son una pareja «natural», comparada con el triángulo perverso marcado por la raza. Si en el porno heterosexual la presencia del cuerpo de un hombre autoriza y legitima el juego sexual entre las dos mujeres, en la escena butch-femme el sexo femme interracial es interrumpido por la butch blanca, que proporciona la presencia sexual masculina y una pareja blanca para la mujer rubia femenina.

Como ya mencioné anteriormente, una fuente sorprendente de imaginaria butch procede de *Aliens* (1986). Consideramos aquí *Aliens* como una película de cine fantástico por su interés en contextos de otros mundos, en sexo extraterrestre<sup>310</sup>, erótica extraterrestre y cuerpos extraterrestres. En el espacio exterior, Ripley (Sigourney Weaver) despierta de su hibernación, y ella y un grupo de marines se disponen a cumplir su tarea. Los personajes aparecen cambiándose de ropa en diversas escenas y, en un momento dado la mirada de la cámara se gira hacia un cuerpo muy musculado que aparece haciendo gimnasia, subiéndose a una barra de la cabina. Más adelante, cuando la cámara vuelve a enfocar a este personaje, nos damos cuenta de que es una latina cachas. Vasquez se acerca para cruzarse con Ripley y murmura un «qué bonita»<sup>311</sup> cuando pasa por su lado. Por supuesto, el piropo que Vasquez le dirige a la más bien asexual Sigourney Weaver no salva a la latina de ser una de las primeras vícti-

---

310. La autora utiliza aquí el adjetivo inglés *alien* (extraterrestre, extranjero, extraño), jugando con el nombre del monstruo protagonista de la película. (N. del T.)

311. En español en el original. (N. del T.)



mas de los voraces extraterrestres; ni un poco de gimnasia ni un momento de ligue butch con un marine la salvan de las fauces de la muerte, y la butch muere de forma sangrienta y prematura.

Por último, ningún estudio de lo fantástico estaría completo sin incluir una referencia al maestro de la obscenidad camp, John Waters. En *Desperate Living* (1977), Waters muestra una relación amorosa entre la butch bocazas y llena de granos Moe y su novia porno-queer Muffy. Moe y Muffy son una pareja que se conocieron en Moerville, y a su vida amorosa, según la reinona Muffy, sólo le falta un buen pollón. Ansiosa por complacerla, Moe se gasta el dinero que había ganado en la lotería en comprarse uno de verdad. Moe, trágicamente, descubre que su hombre interior y su polla exterior, su rabo, sólo producen asco y repugnancia a su amante Muffy. Como suele ocurrir en las películas de John Waters, estos personajes no sólo representan versiones camp de ciertos tipos queer reconocibles, sino que son las versiones más extremas de esta tipología, y acaban siempre en situaciones exageradas. En *Desperate Living*, Moe no sólo representa a una butch que no se arrepiente de serlo, sino también el deseo de ser transexual. Waters juega con la envidia de pene dándole a Moe un pene y llevándola después a castrarse. El golpe final de esta escena, un perro comiéndose el pene mutilado, explora nociones como la angustia de castración y convierte la castración misma en algo cómicamente horrible.

## BUTCHES TRAVESTIS

Nos hemos acostumbrado a ver en Hollywood imágenes de hombres vestidos de mujer. La trama típica del género del hombre travestido nos da una lección moral: nos enseña que los hombres hacen mejor de mujer que las propias mujeres. Sin embargo, como era de esperar, cuando aparecen mujeres vestidas de hombre en el cine mayoritario se las codifica como mujeres con defectos, en vez de como hombres perfectos. El género de la mujer travestida exige mucha atención, porque los distintos temas del género teatralizado, la disforia de género, la androginia y el disfraz butch producen historias muy diferentes. En algunas películas, la mujer que se viste de hombre ha sido forzada a ello por restricciones sociales de su género o por la necesidad de movilidad. En otras, vestirse de hombre produce una imagen de androginia esencial y convierte a la mujer travesti en un compendio de los sexos. Y en otras, el drag masculino se ha convertido en algo más que un traje: la butch que estaba dentro tiene una relación erótica con sus ropas y las utiliza para completar su presentación de género.

La masculinidad femenina en el cine se ha convertido en un sinónimo de la imitación del hombre o del travestismo de las mujeres. En *Hollywood Androgyny*, por ejemplo, Rebecca Bell-Metereau hace cuidadosas distinciones entre la imitación del hombre, el chico y la mujer masculina, pero aun así engloba todas

estas masculinidades bajo el nombre de «imitaciones del hombre»<sup>312</sup>. Chris Straayer, por otra parte, en su capítulo titulado «The Temporary Transvestite Film», analiza el hecho de vestirse de hombre y asume que la masculinidad femenina está relacionada con la noción de disfraz<sup>313</sup>. Tanto Straayer como Metereau hacen un trabajo increíble al apartarse de las convenciones sobre el género de vestirse de hombre y el lugar que ocupa el travestismo femenino dentro de él; sin embargo, me gustaría añadir a sus análisis la relación que mantiene el personaje butch con la historia del vestirse de hombre, e identificar cuándo y dónde el travestismo se convierte en transexualidad, o cuándo y dónde el teatro del disfraz de género abre un camino a las duras realidades de la identificación masculina.

Bell-Metereau realiza una indagación histórica de las imitaciones de hombre anteriores a 1960 y apunta que «independientemente de la década, la mayoría de las películas que incluyen a mujeres vestidas de hombre son intentos de reconciliar a la mujer masculina con su papel en la sociedad» (*Hollywood Androgyny*, 73). Según esto, estas películas representan el encanto de la mujer vestida de hombre, pero también la naturaleza limitada de su transgresión. Ella puede deleitarse momentáneamente en la indefinición del género y de los roles de género, pero, en última instancia el orden debe ser restablecido en términos de una completa mujer heterosexual. Esta periodización que diferencia entre antes y después de 1960 se refiere, obviamente, a las diferencias entre las películas producidas durante la prohibición de las imágenes homosexuales y las películas producidas una vez que la prohibición fue eliminada. En realidad, durante la era del código Hollywood Production, la mujer vestida de hombre era un personaje bastante frecuente en el cine de Hollywood. Después de que terminara la prohibición, se convirtió en algo mucho más raro, que denotaba cierta excentricidad exagerada. Dado que la mayoría de las escenas de mujer vestida de hombre suelen ser una forma de transgresión de género de corta vida, Straayer se refiere a las películas de travestis como «temporales» y añade: «Estas películas ofrecen al espectador una transgresión momentánea, indirecta, de los límites aceptados por la sociedad en lo referente a la conducta sexual y de género. Y así uno puede relajarse tranquilamente dentro de esos límites que el orden ha restablecido por medio de los «finales» de las películas («Temporary Transvestite Film», 42-43). Pero, de paso, a las audiencias gays y lesbianas en particular se les ofrece la posibilidad de acceder a diversos placeres visuales y múltiples reconstrucciones del orden «natural» de las cosas. Bell-Metereau divide su cine de «imitación del hombre» en categorías como «La mujer profesional» y «La heroína del oeste», y concluye con su categoría favorita, «La ver-

---

312. Bell-Metereau, *Hollywood Androgyny*, cap. 3.

313. Chris Straayer, «Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film», en *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientations in Film and Video* (Nueva York: Columbia University Press, 1996), 42-78.

dadera andrógina». Straayer divide su estudio en análisis de las convenciones del género y presta particular atención al «Colapso hetero/homo» y a las películas del «Cuerpo-trans» y del «Sexo-trans». La lógica que rige mi análisis de las películas de travestis no se basa en las convenciones del género o en su función histórica; en vez de eso, valoro la oportunidad que ofrece el travestismo como expresión particular de masculinidad femenina.

En 1961, la curiosa película de William Castle *Homicidal* se estrenó en el momento álgido de la era poscó-digo Production. Los espectadores se vieron aterrorizados por un elaborado cuento gótico de asesinatos, mutilaciones, disfraces de género y desgracias familiares: la película transcurre en California y presenta a una fría rubia que se liga a un botones de hotel y le paga para que se case con ella, y que después apuñala al concejal cuando está oficiando la ceremonia. La rubia, Emily, se adentra en la noche conduciendo, deja tras de sí al cadáver y al decepcionado novio, y no se detiene hasta que llega a la casa de su familia. Aquí se nos presenta a su marido, Warren, un hombre delgado y severo; su cuñada, Mariam Webster, que va a casarse con el farmacéutico del pueblo; y la madre de Warren, Helga, una parapléjica muda que va en silla de ruedas. Según se desarrolla la trama, vemos las tensiones que hay entre Mariam y Emily: Mariam, por lo que parece, no aprueba la boda de Warren con Emily. Warren conoció a Emily durante un viaje a Suecia y volvió a California con su novia. Extrañas escenas de Warren, en flashback, se intercalan en la trama principal de la película, describiendo una historia subterránea de secretos de familia, violencia enterrada e infancia atormentada. Al final se hace evidente que Emily intenta asesinar a Helga y probablemente a Mariam, por lo que Mariam corre a la casa de la familia para avisar a Warren de las tendencias homicidas de su mujer. Cuando Mariam llega, Emily ya ha matado a Helga, pero, cuando llama a Warren pidiendo ayuda, Emily se quita la peluca y revela el terrible secreto. Emily y Warren son la misma persona. Nos enteramos de que Warren nació mujer pero fue criado como un hombre por su madre, Helga, porque su padre sólo dejaría su fortuna a un hijo. Warren se mata a sí mismo al final de la película, cuando se cae escaleras abajo y se clava su propio cuchillo al llegar al suelo.

Bell-Metereau señala que *Homicidal* es una clara imitación de *Psicosis* y como en la obra maestra de Hitchcock, la película de Castle incluye una identificación con el otro género, que trastorna las dinámicas familiares, y una actitud asesina hacia las mujeres<sup>314</sup>. Ambas películas sugieren que cierta tendencia retorcida homosexual aparece por medio del travestismo generando tendencias homicidas, y en ambas películas el asesinato, el deseo y el género están unidos entre

---

314. Bell-Metereau incluye su estudio de *Homicidal* en un capítulo sobre las películas poscó-digo Production. Describe la película de la siguiente manera: «*Homicidal*, de William Castle (1961), fue una de las primeras películas, tras *Psicosis*, que utilizó el disfraz de género para crear suspense y un final sorpresa» (*Hollywood Androgyny*, 133).

sí en una ira edípica típica del discurso psicoanalítico. Sin embargo, la clave en *Homicidal* está en la actuación de Jean Arliss vestida de hombre y de mujer, en los papeles de Warren y de Emily. Al ver la película es imposible saber si Jean Arliss es un hombre o una mujer, una imitación de un hombre o de una mujer, un transexual o un transgénero. Esta indefinición del género de Arliss enfatiza aún más la confusión de género en la película y aumenta la tensión. Straayer no menciona *Homicidal*, pero podemos colocarla en su categoría «Películas con personajes trans-sex», aunque no sabemos si Jean Arliss es una mujer haciendo de hombre o un hombre haciendo de mujer. Para Straayer, el papel trans-sex exige que «el travestismo que se interpreta sea efectivo dentro y fuera de la diégesis. Los gestos, los comportamientos y los rasgos sexuales secundarios transgénero se mantienen a lo largo de toda la película» («Temporary Transvestite Film», 75). Por supuesto, *Homicidal* va mucho más allá de una mera elección de personajes trans-sex, porque la película misma es sobre el deseo de ser transexual. Podemos suponer, por ejemplo, que el viaje que Warren hace a Suecia cuando es adulto se refiere al viaje que hizo Christine Jorgensen en 1950 a Dinamarca para someterse a una operación de reasignación de sexo. Si Christine se fue siendo una mujer y volvió siendo un hombre, Warren se fue siendo una niña a la que se había forzado a ser un chico y volvió siendo una mujer asesina. En *Homicidal*, la transexualidad se confunde completamente con la homosexualidad y con los desórdenes de género en la infancia, en general. Si ya es difícil situar la desviación sexual en la película, es aún más complicado localizar la naturaleza concreta de la desviación de género y, tras tanto cruce de géneros, es imposible interpretar la identidad de género. En otras palabras, aunque se dan algunas pistas para orientar al espectador sobre el género de Jean Arliss, la actriz, éstas se desvanecen en la película por el tema del cambio de sexo.

Otra película singular en la que el género se vuelve transparente e ininterpretable presenta a unas mujeres que se visten de hombre, pero que no quieren llamar la atención sobre este travestismo o que quieren que sea invisible a toda costa. La película japonesa *Summer Vacation 1999* (1988), de Shusuke Kanekok, narra una serie de encuentros homoeróticos entre un grupo de estudiantes durante unas colonias de verano. El efecto de ambigüedad adolescente de sexo y de género se logra utilizando a chicas para interpretar los papeles de los chicos. Esta práctica está tomada de la tradición del teatro japonés, que usaba a chicas para hacer de chicos (la compañía Takarazuka Review, por ejemplo), pero también invierte el teatro Kabuki y el de Shakespeare, y su práctica de usar chicos para los papeles femeninos<sup>315</sup>. Esta sustitución de género en esta extraña película crea un misterioso efecto, en el que una ligera feminidad oculta

---

315. Sobre la Takarazuka Review ver la película *Dream Girls* (1993), de Kim Longinotto y Jano Williams. Para saber más sobre esta tradición del teatro japonés, ver Jennifer Robertson, «Butch and Femme on and off the Takarazuka Stage: Gender, Sexuality and Social Organization in Japan», *Working Papers Series* (East Lansing: Michigan State University, 1989).

se convierte en parte del varón adolescente y una superficie de masculinidad define a las actrices; de este modo, el género se vuelve literalmente invisible.

Obviamente, el efecto habitual de ver a una mujer travesti en una película es que hace que el género sea visible, reconocible, y a menudo de forma cómica. Por ejemplo, en el clásico musical del Oeste *Calamity Jane* (1953), Doris Day interpreta a una vaquera butch que se ha convertido en uno de los chicos de la banda de Deadwood, y dispara, cabalga, escupe y bebe tan bien como ellos. Históricamente existen muchos datos que indican que la verdadera Calamity Jane era una mujer que pasaba por ser un hombre, pero Hollywood transformó este héroe transgénero en un personaje más bien blando, que en ocasiones vuelve a encarnar la típica feminidad domesticada con Wild Bill Hickok. Sin embargo, en su búsqueda de una auténtica feminidad heterosexual, Calamity tiene algunos encuentros queer bastante serios: la toman por un hombre y algunas mujeres intentan ligar con ella en Chicago. Y en una bella e irónica escena, mientras está montando la casa con una actriz llamada Kate, ambas cantan en un precioso dúo butch-femme la canción *Un toque de mujer*.

En una escena significativa que pone de relieve la importancia del papel del género desviado, Calamity irrumpe en el camerino del teatro de Kate y, mientras ésta la confunde con el señor Calamity, Calamity la toma por una actriz, cuando en realidad es la ayudante de la actriz. La cámara enfoca brevemente a ambos personajes mirándose en el espejo, como para sugerir que ninguna de ellas es «real». Pero el espejo le devuelve a Calamity Jane una imagen que la asusta, una imagen que parece incoherente con el sentimiento que tiene de sí misma. La escena del espejo sugiere que ninguna de esas mujeres está siendo auténtica consigo misma; ambas son impostoras de un tipo u otro. Esta escena anticipa que, cuando dejemos el mundo de los espejos (y esto recuerda a escenas de espejos en otras películas butch, como *A Touch of Evil*), la calamidad de esos múltiples roles invertidos se verá contenida por las necesidades reales de la vida: el fuego del hogar.



Figura 22. Doris Day en *Calamity Jane* (1953), dirigida por David Butler.

La potencia de la naturaleza subversiva y transgresora de la mujer vestida de hombre reside en cómo revela la fragilidad de la codificación del género, pero también el peso opresivo que supone someterse al género. En *Queen Christina* (1933), Greta Garbo interpreta a un monarca solitario, dividido entre ser una mujer o ser un rey. «Moriré soltero», le dice a su ayuda de cámara con tristeza. A menudo, *Queen Christina* se considera un ejemplo de representación lesbiana dentro de las limitaciones del código Production. La ambigua y andrógina heroína que es Garbo llega hasta los límites de lo que sería una feminidad aceptable, y lo hace incluso a través de su posición de rey. El director, Rouben Mamoulian, supuestamente intentó suavizar la masculinidad de la interpretación de Garbo y rehizo el guión, que había sido escrito por la amante de Garbo, Mercedes De Acosta. Pero los esfuerzos de Mamoulian no sirvieron de nada. *Queen Christina* sigue siendo un clásico queer, no por el beso que Garbo le da en la boca a su dama de honor, la condesa Ebba Sparre (Elizabeth Young), sino más bien por la apuesta interpretación que hace Garbo de su papel, vestida con pantalones.



Figura 23. «Moriré soltero». Greta Garbo en *Queen Christina* (1933), dirigida por Rouben Mamoulian.

En una escena sobre la confusión que crea el travestismo queda claro que la ambigüedad de género de la reina no implica simplemente una tendencia lesbiana. La reina Cristina se hace pasar por un hombre en un viaje a Suecia, y su traje de hombre oculta no sólo que es una mujer sino también que es la reina. En un determinado momento se ve obligada a compartir una habitación con

el embajador de España, Antonio (John Gilbert). Cuando Antonio y la reina Cristina han ocupado la habitación, entra una criada y, discretamente, le hace a la reina una propuesta obscena, mientras le ayuda a quitarse las botas. Esta compleja escena no es una simple pista sobre una trama lesbiana subyacente, sino que despliega además una gran diversidad de dinámicas homoeróticas. La película, sin duda, se recrea en fantasías homoeróticas, pero no se limita sólo al imaginario lesbiano: cuando la reina está aún disfrazada de hombre, se produce una dinámica homoerótica masculina entre ella y Antonio, fruto de la evidente tensión sexual que existe entre la reina disfrazada y el embajador. Cuando la reina Cristina revela que es una mujer, Antonio intenta desembarazarse de su anterior deseo transgresor diciendo: «¡Lo sabía!». Esto sugiere que el instinto heterosexual no puede equivocarse y que si él se sentía atraído hacia ella era porque tenía que ser una mujer. El deseo de él, literalmente, le asigna el género a ella y, cuando la escena de amor se desencadena entre ellos, la reina Cristina comenta que «acaba de convertirse en una mujer».

Si se trata de un romance heterosexual sobre una mujer que es rescatada de la frigidez por un «fugoso» español, y que es rescatada de la monarquía por la anarquía del amor, entonces, ¿dónde está en esta película la mirada queer y cómo atraviesa el romance heterosexual? Obviamente, como ya he apuntado, hay momentos con una clara tensión sexual en las escenas en las que ella va vestida de hombre, y en la película la atmósfera general de transgresión de géneros es producida por la resistencia de la reina Cristina, durante la primera mitad de la película, a aceptar un matrimonio político, o incluso cualquier tipo de matrimonio. Muy pronto nos enteramos de que esta monarquía establece su poder por medio de la masculinidad; de hecho, la reina Cristina es «educada como un niño» y ha nacido para ser «rey». Cuando la coronan, poco después, es proclamada «rey». El epíteto de «reina» es casi como una ocurrencia tardía y en el título sirve para enfatizar que el hecho de que sea mujer entra en conflicto con su rango. En última instancia, este papel pone de relieve que ciertas formas de poder exigen sujetos masculinos.

La primera mitad de la película, pone el énfasis en la masculinidad femenina y en la monarquía, por lo que entra en conflicto directo con la segunda mitad, que se centra en la feminidad y en la mujer. De hecho, la diferencia entre estos dos discursos (y su incompatibilidad) puede verse por medio de una lectura comparativa de dos escenas que presentan a la reina en la cama. Las escenas de la cama muestran las diferentes visiones de la privacidad, el deseo, la ambición y el poder que operan en el conflicto entre ser reina y ser una persona privada. En la primera escena, la vemos en su cama con baldaquino, leyendo por la mañana temprano, compartiendo su cama con un libro; esta escena destaca su amor por el arte y por la privacidad, y establece un vínculo entre ambas cosas. La escena de la reina leyendo con la suave luz del amanecer es también una escena sobre su soltería. La cama representa literalmente su yo privado (como algo opuesto al yo público de la monar-

quía). La segunda escena se desarrolla en el hotel y ahora ella está en la cama con Antonio: en la escena en la que aparece vestida de hombre, ambos han estado discutiendo largo y tendido sobre la posibilidad de compartir la cama, pero, una vez que ella ha revelado que es una mujer, el hecho de compartir la cama deja de ser algo problemático. Las cortinas de la cama están cerradas, y el criado de Antonio entra en la habitación y pregunta a su amo si se levantará pronto o si quiere un chocolate caliente. La voz que contesta desde detrás de las cortinas, la voz de Antonio, habla por los dos, por él y por su compañero; por lo que el criado sabe, el compañero de habitación de Antonio es un hombre, y vemos su sorpresa ante el aparente homoerotismo de la escena. Por supuesto, podemos recordar aquí el homoerotismo latente de la noche anterior, como bien saben Antonio, la reina Cristina y la audiencia. Este homoerotismo queer es interrumpido por el borrado de la reina; ella ha renunciado a su soltería y ya no habla por sí misma. Ahora hablan por ella y su voz ha sido sustituida por la de él.

Tras su escena amorosa, la reina Cristina dice: «Siempre recordaré esta habitación. Volveré muchas veces a ella en el futuro». Esta evocación de futura nostalgia, un espacio imposible («la recordaré») señala la imposibilidad del deseo de la reina Cristina de permanecer soltera, y de ser un rey y una amante. Esta extraña colisión de pasado y futuro es captada perfectamente por la imagen de Cristina al final de la película, cuando ya no es reina, mirando hacia atrás mientras camina hacia delante, alejándose. Al final la película sugiere que la monarquía sigue residiendo en lo masculino, o en una feminidad asexual. Si quiere ser una mujer, Cristina no puede ser queer o monarca, y si quiere ser monarca, no puede ser una mujer.

El tema de la masculinidad esencial de la monarquía es abordado en otra película sobre travestismo, *Orlando* (1993). La directora, Sally Potter, se está refiriendo claramente a *Queen Christina*, en especial por su elección de los actores. En *Orlando*, Quentin Crisp interpreta a la reina Elizabeth y Tilda Swinton, al andrógino Orlando. Casi como si se tratara de un homenaje a Garbo, Swinton interpreta su papel de príncipe como un antihéroe melancólico y lánguido. Orlando encarna la soledad insoportable que entraña ser dos cosas y ninguna, eternamente. Para él, la felicidad colapsa en tristeza, como un siglo colapsa en el siguiente. Orlando es muy poco butch en su forma masculina; Tilda Swinton, el perfecto andrógino, captura perfectamente un género intermedio, que parece más una erradicación del género que su puesta en escena. Adaptado de la novela de Virginia Woolf, el *Orlando* de Potter es la historia de una persona que vive a través de los siglos, a través de las guerras, a través de las monarquías y a través de al menos dos géneros. La película es suntuosa y espectacular, y Potter pinta hermosos fondos para su héroe/heroína en todas las estaciones. Desde el helado invierno ruso hasta un dorado verano inglés, Orlando revolotea a través de la historia y a través de las geografías, como un viajero en el tiempo que retuerce los géneros.





Figura 24. Ser dos cosas y ninguna. Tilda Swinton en *Orlando* (1993), dirigida por Sally Potter.

¿Pero hasta qué punto es queer el Orlando de Potter? Cuando nos apartamos de la seducción que produce la opulencia visual de la escenografía de Potter, de pronto nos damos cuenta de que la androginia y el travestismo de Tilda Swinton tienen unos límites muy poco queer. Como Orlando varón, Swinton interpreta un personaje extrañamente andrógino, que puede interpretarse claramente como un «chico» pero menos cómodamente como un «hombre». Aun así, esto presenta interesantes posibilidades en una escena de amor entre Orlando y Sasha, una princesa rusa. La androginia de Orlando significa que no podemos olvidar que estamos viendo a una mujer disfrazada y, por tanto, la escena amorosa entre Orlando y Natasha tiene serios matices lesbianos. Todo ello tiene sentido si recordamos que Wolf escribió la novela *Orlando* para su amante Vita Sackville-West, que a menudo iba vestida de hombre. Pero Potter renuncia por completo a mostrar la sexualidad queer que implica esta historia sexual y se niega a mostrar en la pantalla la escena de sexo que el romance exige. De hecho, reemplaza la escena de sexo en la película por un encuentro más bien tradicional entre una Orlando mujer y un joven americano muy varonil llamado Shelmerdine (Billy Zane). Dado que cada sección de la película viene introducida por títulos como «Muerte», «Poesía», «Política» y «Amor», Potter sólo logra empeorar las cosas al colocar este encuentro con Shelmerdine bajo el epígrafe de «Sexo». Chris Straayer también considera *Orlando* una película muy poco queer, porque la androginia de Swinton, en última instancia, destaca lo femenino sobre lo masculino. Como mujer, Orlando aparece desnuda, pero como hombre siempre aparece vestido y, lo que es peor, impotente. Straayer afirma, por último que «*Orlando* no es principalmente una película queer; es una

película feminista» («Temporary Trasvestite Film», 77). Aunque Rebecca Bell-Metereau no comenta *Orlando*, podemos suponer que esta película entraría en la categoría de lo que ella denomina «Hollywood Androgyny». Para Bell-Metereau, y hasta cierto punto para Sally Potter en su película, la androginia es considerada como el culmen de la flexibilidad del género. La androginia, de hecho, se presenta como la mezcla perfecta de la masculinidad y la feminidad, y como la creación de la armonía entre los géneros. Bell-Metereau resume su visión de la androginia de este modo: «La figura del andrógino ofrece a la audiencia una sensación de posibilidades escondidas, el potencial para cambiar y renovarse. La película nos permite entrar en los mundos prohibidos de la imaginación, y cuando nos sentimos identificados con el otro sexo, aprendemos más de lo que es simplemente ser humano» (*Hollywood Androgyny*, 237). Al final, la androginia siempre nos remite a esta visión humanista del binarismo equilibrado, donde el hombre y la mujer siempre están en una armonía total. Por supuesto, la imagen de una butch explícita perturba este equilibrio y nos quita cualquier esperanza de géneros armónicos; para explorar realmente el poder de las imágenes visuales de la masculinidad femenina debemos dejar atrás la androginia y vérnoslas cara a cara con las implicaciones de las realidades butch y transgénero.

Para la butch transgénero o la mujer disfórica, el género ya no es teatro, performance, mezcla armoniosa o presentación estética; para la butch disfórica, la ropa se convierte en una solución temporal para una fuerte crisis de identidad. En la película brasileña *Vera* (1987), una butch es rescatada de un reformatorio y es colocada en una biblioteca por su tutora; una vez reconocida como trabajadora competente, se rehace a sí misma como Bauer, un joven habilidoso, vestido con un pulcro traje y con corbata. Esta película no presenta el género como algo artificial, sino que sugiere que el peso de la realidad del género es una carga para el cuerpo transexual o transgénero que tiene efectos desastrosos. Bauer no encuentra ningún reconocimiento sobre su nuevo género y sólo halla escepticismo o rechazo en todas partes<sup>316</sup>. Bauer comienza una relación con Clara, una mujer de la biblioteca, y ella al principio rechaza sus tentativas interpretándolas como «lesbianas»; sin embargo, tras una escena memorable en la que Bauer va a casa y pasa por un hombre ante los padres de Clara, ésta parece quedar seducida por su admiradora. Cuando la relación coge fuerza, Clara y Bauer comienzan a practicar sexo, y llega el caos. Clara ve a Bauer como una mujer masculina que necesita ser conducida cuidadosamente a hacer el amor desnuda; cuando Bauer, que se ve a sí mismo como un hombre, se niega a desnudarse, Clara la rechaza. En otra escena de espejo dolorosa, Bauer se desnuda lentamente, y mira su imagen mientras Clara la persuade para que continúe. Mientras él se destapa lentamente los pechos, se ve a sí mismo en el

---

316. Analizo esta película en profundidad en mi artículo «F2M: The Making of Female Masculinity», en *The Lesbian Postmodern*, ed. Laura Doan (Nueva York: Columbia University Press, 1994), 210-28.

espejo como alguien ajeno y, cuando por fin se enfrenta a su imagen de mujer desnuda, le entra el pánico, coge su ropa y sale corriendo de la habitación. Esta escena, finalmente, indica que, a diferencia de Calamity Jane, que se siente extraña con su imagen travesti, Bauer no puede soportar el reflejo de su cuerpo de mujer desnudo al que se ve reducido cuando su amante rechaza su yo transgénero. Es significativo que esta película sea brasileña y que recoja un código de variación sexual muy marcado por el género. En 1986, cuando se estrenó la película, la mayoría de las películas de lesbianas en Estados Unidos habían eliminado a la butch de su marco de referencia, y era imposible encontrar ninguna película de transgéneros.



Figura 25. Ana Beatrice Nogueira en el papel de Bauer, en *Vera* (1987), dirigida por Sergio Toledo.

Que la historia de la butch transgénero sea una tragedia no debe hacernos suponer que ella o él fracasen a la hora de encontrar otras opciones de género; más bien significa el rechazo de los clones de género heterosexista a reconocer nuevos y excitantes géneros allí donde surgen. En el trágico cuento de *Vera*, en el *pathos* andrógino de Orlando, en la vida desesperada de Moe, en el estatus «dislocado» de Frankie Addams, y en la identidad de butch matona de la hermana George vemos resonar la demanda de Bauer por el reconocimiento: «Tú no lo entiendes —grita Bauer en un encuentro crucial con su rutora—. Yo soy diferente, soy algo más, algo más». La diferencia y el deseo de que esa diferencia sea escuchada, de que sea constatada, vista y sentida: éstos son los temas reales de la butch travestida y del hombre transgénero.

## PSEUDOBUTCHES

En la década de 1980 las películas sobre bolleras, *bulldaggers*, mujeres travestis y butches pervertidas fueron reemplazadas por un «cine lesbiano» consciente de sí mismo. En particular, dos películas lesbianas, *Lianna* (1982) y *Desert Hearts* (1986), consiguieron estimular un cierto interés del público general, a pesar de ser películas de bajo presupuesto e independientes. El grupo de películas lesbianas que analizo en esta sección tenían todas ellas la intención de contribuir a un cine lesbiano no patologizante, con imágenes positivas, que aportara modelos con los que identificarse. Sin embargo, hay algo sorprendente en ellas: el personaje butch es interpretado como una sombra de su antiguo ser. Las sombras de la butch son todavía identificables (la atlética Patrice Donnelly, Mary Stuart Masterson como bollera macarra del sur), pero su imagen corporal está totalmente feminizada. Siempre que una novela ha sido llevada al cine (*Fried Green Tomatoes*, *Desert of the Heart*), los personajes que estaban codificados como butches han sido suavizados notablemente en forma de butches algo femme, o butches blandas. Este cine «positivo» sólo funciona a expensas de las mujeres masculinas.

¿Cómo podemos explicar históricamente esta eliminación? Alguien podría decir que, dado que la bollera butch ha significado desde siempre un estereotipo homófobo de las lesbianas, su desaparición dentro del cine lesbiano supondría la llegada de imágenes positivas y responsables de lesbianas en la vida cotidiana. Pero al tirar a la butch al montón de la basura del cine homófobo, el cine lesbiano la convierte en el chivo expiatorio de la representación homófoba. En otras palabras, la butch es un *tipo* de lesbiana, y también un estereotipo lesbiano; la butch, además, vuelve visible el deseo bollero y la sexualidad bollera, y ejemplifica una variación bollera dentro de los roles de género heteronormativos. Esta tendencia de la década de 1980 no debe sorprendernos. Tal y como mostré en el capítulo 4, en esta época se produjo una reacción bastante violenta, dentro de las comunidades de feministas lesbianas, contra la imagería butch-femme. El rechazo del llamado juego de roles lesbiano fue reproducido en el cine lesbiano presentando el deseo lesbiano por medio de la modalidad de lo similar. Dicho de otro modo, las mujeres de estas películas lesbianas concienciadas se presentan como amantes de lo mismo, no de la diferencia<sup>317</sup>.

---

317. De hecho, la idea de que el deseo lesbiano funciona por medio de un sentimiento de similitud entre mujeres y por una intimidad basada en lo que se tiene en común sigue caracterizando las descripciones del lesbianismo en el cine comercial. En la salida del armario, en 1997, de Ellen, en la serie de televisión del mismo nombre, el personaje de Ellen Degeneres era presentada como alguien que encontraba a otra mujer atractiva porque tenían muchas cosas en común. Se daba a los espectadores una imagen muy reconfortante del lesbianismo, de lesbianas lipstick rubias que aman a otras lesbianas lipstick rubias.

Dentro de estas películas «pseudobutch» (*Lianna*, *Desert Hearts*, *Personal Best* y *Fried Green Tomatoes*) encontramos huellas de la bollera butch y de sus diversas modalidades de géneros alternativos. El discurso de la bollera depredadora sobrevive como un cuento en el que la lesbiana seduce, manipula o «saca del armario» a una mujer hetero. Este significante fálico que marcaba la masculinidad bollera en las películas antiguas reaparece en el cine lesbiano simplemente como una feminidad no convencional. Esta pseudobutch puede hacer cosas que se consideran tradicionalmente propias de hombres: puede tener músculos, puede ser una rompecorazones o una ligona. En estas películas hay muy pocas referencias al hecho de vestirse de hombre o a la atracción erótica por la ropa de hombre, y todas estas pseudobutches son identificables como mujeres. Se da una estrategia de este tipo especialmente significativa en *Desert Hearts* y en *Fried Green Tomatoes*, porque en las novelas en que se basan estas películas, los dos personajes butches son constantemente confundidos con hombres.

Una de las primeras películas «pseudobutch», *Lianna* (1982), cuenta la historia de una mujer que sale del armario casi como si fuera un cuento universal del descubrimiento humano. Lianna sale del armario, deja a su marido y comienza una vida propia como lesbiana. La pseudobutch, en este contexto, es una antigua profesora, Ruth, que en otra época hubiera sido la butch depredadora que acecha a la mujer inocente. Aquí es un sustituto del marido y ayuda a Lianna a escapar de las garras de la heterosexualidad. Ruth lleva el pelo corto y tiene una cara que parecería de chico si no fuera por el maquillaje y los pendientes estilo femme. Al igual que el marido de Lianna, Ruth es una profesora. Lianna conoce a su marido en la universidad y se convierte en su ayudante de investigación; luego deja este trabajo para casarse con él. Ahora se convierte en la ayudante de investigación de Ruth, y la película sugiere un desarrollo paralelo entre el papel de marido y el papel de amante pseudobutch. En una escena que muestra la creciente atracción que se da entre las dos mujeres, Lianna mira con adoración a la profesora pseudobutch que ha reemplazado a su marido; esta sustitución, que ya es bastante obvia de por sí, es enfatizada de manera muy torpe por el director, John Sayles, que muestra en la pizarra, detrás de Ruth, la frase «desarrollo paralelo».

*Personal Best* (1982) y *Desert Hearts* (1986) también establecen paralelismos entre el personaje pseudobutch y otra figura de hombre en la vida de la heroína pseudofemme. En *Personal Best*, Tori es una versión en mujer de la figura del tutor/mentor, de la cual se enamora finalmente Mariel Hemingway<sup>318</sup>. En esta película sobre mujeres atletas, la cámara de Robert Towne retrata con mucho cariño los detalles de la musculatura de la mujer, pero al final parece considerarla como una versión débil de los atletas varones. Los pequeños músculos de Tori, como la pequeña pistola de Joan Crawford en *Johnny Guitar*, nunca pue-

---

318. Para un estudio de la audiencia de *Personal Best* ver Chris Straayer, «*Personal Best*: Lesbian Feminist Audience», *Jump Cut* 29 (febrero 1984): 40-44.

den competir con los músculos de un hombre de verdad. La película, como los críticos comentaron en su estreno, dedica mucho más tiempo a rodar planos de la entropía de las atletas que a filmar su forma atlética y, al final, en vez de mostrar algo del claro lesbianismo que existe en los deportes de mujeres, *Personal Best* se convierte en una exhibición voyeurista del físico de la mujer<sup>319</sup>.

*Personal Best* intenta reafirmar lo inevitable de la heterosexualidad incluso en los espacios sociales propios de mujeres en los que existe un mayor homoerotismo. *Desert Hearts*, de la directora lesbiana Donna Deitch, rechaza este discurso de la heterosexualidad inevitable y, en su lugar, muestra el potencial lesbiano que se da incluso entre las mujeres más decididamente heterosexuales. En la novela en la que está basada la película, *Desert of the Heart*, de Jane Rule, diferentes contenidos se relacionan por sí mismos con una estética butch. La novela nos habla de una relación entre una mujer joven, Ann, y una mujer mayor, Evelyn. Se conocen cuando Evelyn está en Reno esperando que termine su divorcio. Ann es dibujante de cómics y Evelyn es profesora de inglés. Evelyn lee detenidamente los libros de Ann para encontrar pistas sobre el carácter de su amante, y encuentra algunas frases de Safo que han sido subrayadas por Ann: «Pero yo afirmo, / que una es aquello que ama»<sup>320</sup>. A primera vista la novela parece promover una estética de lo similar, pero al final cuestiona los modelos de la identificación y de lo similar como modelos de deseo lesbiano y acentúa las diferencias entre Ann y Evelyn. Una clave de esta diferencia es una clara dinámica madre/hija que alimenta los lazos entre las dos mujeres. El apellido de Ann is Childs<sup>321</sup>, y no tiene madre; Evelyn no tiene hijas; Evelyn siente a Ann como su hija, y se embarca en una extraña y erótica relación maternal en la que ella y Ann son iguales y diferentes al mismo tiempo. «Lo que ella veía ya no era un reflejo imperfecto de sí misma, sino una otredad ajena de la que se separaba y que no podía comprender.» (117) Ann, a su vez, ve a Evelyn como una imagen de sí misma, pero entiende su deseo hacia ella como algo motivado por la diferencia y como parte de un complejo de Edipo masculino. Silver, la antigua amante de Ann, ahora casada, le dice: «Cariño, cuando los niños quieren casarse con sus madres, lo pasan bastante mal, pero se apañan. Pero cuando las niñas quieren casarse con sus madres...» (136). Este intercambio equipara a Ann con Edipo, el niño que quiere casarse con su madre y que busca la diferencia en lugar de lo igual. Ann trabaja en un casino de Reno, un lugar lleno de espejos, espejos simples, espejos dobles, espejos en las máquinas metálicas; ella vive en un paraíso en el desierto, lleno de neones y máquinas tragaperras, luz artificial y dinero. El desierto representa para ambas

---

319. Para un excelente estudio del miedo al lesbianismo en los deportes de mujeres, ver Susan Cahn, *Coming On Strong: Gender and Sexuality in Twentieth Century Women's Sport* (Cambridge: Harvard University Press, 1994).

320. Jane Rule, *Desert of the Heart* (Nueva York: Arno Press, 1975), 157.

321. «Childs», parecido a *child*, que significa niño o niña, hijo o hija. (N. del T.)

mujeres el lugar productivo de la esterilidad, un lugar para celebrar divorcios, un lugar para darse al juego (Evelyn gana), un lugar donde perder mucho, un «espacio trágico» caótico de deseo sin cartografía, un lugar para atravesar pero no para llegar, un lugar de transición y de movimiento constante, un lugar de exilio y de soledad, un lugar del corazón, pero sin hogar, sin lugar doméstico, sólo espacio. El libro esboza una hermosa geografía del deseo el que el desierto se convierte en un espacio que da la impresión de ser una interminable mismidad, pero que, cuando se examina de cerca, muestra diferencias y variaciones en cada nivel.

En la película *Desert Hearts* (1986), la directora Donna Deitch transforma la Ann de la novela, una chica butch salvaje y adorable, en Cay, una mujer arreglada con aspecto de modelo. Cay es comparada indirectamente con su hermano, que quizás es lo único que queda de ella de sus orígenes butch, y su hermano comenta en voz alta su capacidad para ligar, y se pregunta: «¿cómo logra tanta acción sin el equipo necesario?». La broma tiene gracia, pero pierde parte de su sentido en relación con la rivalidad masculina entre hermanos, dado que Ann se ha convertido en la femenina Cay. En la escena en la que Cay conoce a Evelyn, Cay liga con su madre adoptiva, llevando a Evelyn a casa; Cay da marcha atrás, se acerca al coche de su madre y se presenta a Evelyn. Cay gira bruscamente cuando un coche se le acerca de frente. Esta escena en la que conduce marcha atrás de manera temeraria identifica simbólicamente a Cay como la invertida, quizá como la que va al revés: literalmente va por la otra acera. Pero un gran coche, una conducción algo alocada y una boca procaz no son suficiente para hacer de Cay una butch. Como Ann se ha convertido en Cay, la dinámica madre-butch queda alterada y es reemplazada por una dinámica pseudobutch/pseudomaternal en la que todo lo que queda del complejo de Edipo de Ann es una vaga sensación de agresividad sexual, y todo lo que queda de la presencia maternal de Evelyn son algunas canas y una timidez crónica. La adaptación de esta novela al cine deja bien clara la intención del cine lesbiano de la década de 1980: la erradicación de la butch y de su deseo.

Por último, en este apartado vamos a analizar la adaptación al cine de la novela sureña de Fannie Flagg, *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Café*<sup>322</sup>. Esta película ejemplifica la tensión entre las imágenes positivas y el riesgo de poner en peligro la representación lesbiana. *Fried Green Tomatoes* (1991) ganó un premio GLAAD por su positiva presentación de una relación lesbiana, pero la naturaleza erótica de la relación entre las dos mujeres está tan disimulada que la mayoría de los espectadores heterosexuales pensaban que estaban viendo una relación de gran amistad entre dos mujeres, en vez de un drama bollero. Tal y como he comentado en este capítulo, las lesbianas se vuelven invisibles

---

322. Fannie Flagg, *Fried Green Tomatoes and the Whistle Stop Café* (Nueva York: Random House, 1987) [trad. esp.: *Tomates verdes fritos: en el café Whistle Stop*, trad. de Víctor Pozanco (Barcelona: RBA, 1994)].

en este tipo de películas precisamente porque quedan muy pocas huellas de la masculinidad femenina. Si los espectadores heterosexuales hubieran visto a una Idgie realmente butch, no hubieran tenido ninguna duda sobre la naturaleza de la relación entre las dos mujeres. Al presentar a Idgie de una forma no amenazadora, el director Jon Avnet, en realidad, se aparta considerablemente de la novela. Avnet, curiosamente, presenta a Idgie como un chico cuando era niña, pero, cuando se hace mayor, todos los rasgos de masculinidad han desaparecido. En una escena del comienzo, vemos a una adorable Idgie de niña, vestida de chico, con traje y corbata, que fastidia la boda de su hermana al reflejar la luz del sol con un espejo en los ojos del sacerdote. El chico, sin embargo, crece y se convierte en una especie de modelo *Playboy* desaliñada, parecida a Madonna. En una escena en la casa de juegos, según la novela, la Idgie adulta pasa por ser uno de los chicos que van de putas, es una bollo macarra que pasa por ser un hombre. En un episodio del libro Idgie va a visitar a Ruth, cuando ésta aún está casada con su marido maltratador. Cuando Idgie descubre que el marido de Ruth le ha estado pegando, se dirige a la peluquería donde están afeitando a Frank Bennett y lo amenaza con matarlo si no deja en paz a Ruth. Cuando Idgie se va, Flagg escribe lo siguiente: «El barbero se quedó allí de pie con la boca abierta. Ocurrió todo tan rápido. Miró a Frank por el espejo y le dijo: ‘Este tío está como una cabra’» (189). No queda ni rastro de este «tío» o ni siquiera de del «tío como una cabra» en la película *femme-femme* de Avnet.



Figura 26. Pseudobutch. Mary Stuart Masterson en *Fried Green Tomatoes* (1992), dirigida por Jon Avnet.

En última instancia, el cine lesbiano independiente ha demostrado ser desastroso para las imágenes de mujeres masculinas en contextos visuales lesbianos. De hecho, aún sigue resultando bastante raro encontrar una imagen abiertamente butch en el cine lesbiano contemporáneo. En el siguiente apartado resumiré recientes intentos de restaurar representaciones butch en el cine queer.



## BUTCHES POSMODERNAS

En este apartado quiero concluir con un rápido análisis de algunas representaciones iconoclastas del cine lesbiano contemporáneo. De hecho, algunas películas recientes han asumido los géneros queer, y una dinámica butch-femme revitalizada ha puesto de nuevo en circulación a la butch queer posmoderna. Algunas películas, como la hermosa y camp producción alemana *Your Heart Is All Mine* (1992), ven con humor el par butch-femme como un cliché necesario de la diferencia sexual lesbiana y como el principal espacio para la sexualidad bollera. En *Your Heart Is All Mine*, la barroca y extraña comedia de Elke Gotz, la butch *es* un gran cliché, que utiliza trucos de seducción totalmente artificiales pero encantadores, como fumar haciendo aros de humo para ligarse a su femme. La otra broma es que la butch trabaja como carnicera<sup>323</sup> (quizás esto sólo tiene gracia en inglés) y ello le da muchas oportunidades para blandir grandes cuchillos y para regalarle a su amante trozos de excelente carne.

k. d. lang protagonizó una de las grandes interpretaciones butch de todos los tiempos en la infravalorada película de Percy Adlon, *Salmonberries* (1992)<sup>324</sup>. Las espectadoras lesbianas tenían grandes expectativas en esta película, debido a la increíble visibilidad de k. d. lang como superestrella butch y al perfil de director de culto de Percy Adlon (*Bagdad Cafe*, 1988). Desgraciadamente, para el público mayoritario la película no tuvo el gran éxito que muchos esperaban. *Salmonberries*, en realidad, es una película de arte y ensayo ecléctica que presta más atención a la belleza del paisaje ártico que a la belleza de dos bolleras descongelándose mutuamente. La seducción en esta película consiste en largos viajes en moto de nieve a través de paisajes cubiertos de nieve, o furtivos coqueteos a través de quince capas de ropa. Sin embargo, lo que la película sí logra hacer es contar una historia de amor interesante y potencialmente queer, en un clima helado.

*Salmonberries* narra la historia de una huérfana de Alaska llamada Kotz (k. d. lang) que va a la biblioteca para buscar información sobre sus antepasados familiares, con la esperanza de encontrar a sus padres reales. En la biblioteca conoce a una bibliotecaria más mayor que ella, Roswitha (Rosel Zech), por quien Kotz siente una extraña obsesión. Durante la primera media hora de la película, k. d. lang apenas habla, y todo el mundo la toma por un hombre, debido a su aspecto butch y a la pesada ropa que viste para la nieve, y porque se hace pasar por un chico cuando trabaja en las minas. La película desvela, por fin, su género cuando lang se quita la ropa y aparece desnuda ante Roswitha, para luego desaparecer entre los pasillos de la biblioteca. Es muy interesante

---

323. *Butcher*. carnicero/a. Juego con la homofonía entre butch y butcher. (N. del T.)

324. k. d. lang ha mantenido una relación de complicidad con lo drag y lo butch a lo largo de su carrera. La última manifestación de esta actitud cómplice es su CD *Drag* (1997), que trata enteramente sobre placeres prohibidos, como fumar.

ver que Roswitha sigue refiriéndose a Kotz como «él». La escena del desnudo completo y frontal de lang es muy rápida, pero es una respuesta efectiva a la confusión de género de Roswitha. Por otro lado, hay algo sorprendente en esa imagen de desnudez en un clima tan frío, y en la extraña yuxtaposición de carne y libros. El hecho de que Roswitha continúe llamando a Kotz «él» sugiere que, para ella, la anatomía no es en absoluto lo mismo que el género; ella interpreta el gesto de Kotz como una extraña exhibición, pero no como una revelación del género, y su actitud hacia ella cambia notablemente tras esta escena.



Figura 27. Amor en un clima helado. k. d. lang en *Salmonberries* (1992), dirigida por Percy Adlon.

De igual modo que Jane Campion en *The Piano*, *Salmonberries* consigue abrir nuevos caminos de expresión precisamente porque hace que el personaje principal actúe sin hablar. La interpretación silenciosa de lang como muchacho esquimal es, probablemente el aspecto más convincente y más queer de esta extraña película. Con su silenciosa presencia, lang consigue expresar un amplio abanico de emociones complejas y, además, utiliza el silencio para potenciar su masculinidad: ella es pensativa, taciturna, melancólica, violenta, sexy y apasionada. Como es de suponer, las cosas van de mal en peor en cuanto lang empieza a hablar. Su relación con Roswitha es demasiado descarada y optimista, comparada con su tristeza anterior, y la dinámica entre ambas mujeres cambia drásticamente en cuanto lang cambia de registro, del chico bollo melancólico y machacado a la chica bollera, cariñosa, sentimental y destrozada de amor. Esto no quiere decir que no haya momentos fogosos entre las dos mujeres (a pesar de las condiciones árticas), pero mucha de la tensión sexual que se ha desarrollado cuidadosamente antes se evapora rápidamente y se convierte en la conocida historia de la bollera con un deseo no correspondido hacia la señora

hetero reprimida. Como era de esperar, no hay ninguna escena de sexo, sólo una seducción que fracasa. El deseo en esta película no se establece entre los cuerpos, sino que reside en los paisajes y en la relación entre los cuerpos y los paisajes. Kotz y Roswitha están tan enamoradas de Alaska como enamoradas entre sí, y la cámara refleja esto ofreciéndonos repetidamente imágenes espectaculares de nieve y hielo. En *Salmonberries*, lo que es sexy es el paisaje cubierto de nieve: los cuerpos siempre con demasiada ropa, la imposibilidad de nada más que un breve momento de desnudez, las extrañas marcas de género que produce la ropa de nieve. *Salmonberries* supone una valiosa contribución al cine butch, porque rechaza el tema de hacer visible el deseo butch y a la butch como deseable. Además explora de forma convincente las conexiones entre el amor y el espacio, la región y el deseo, el sexo y la nieve.

La representación butch dentro del cine queer contemporáneo ha sido, al menos, parcialmente reemplazada por un discurso del deseo butch-femme. El discurso butch-femme, de hecho, se ha convertido en una especie de código dominante en el cine lesbiano, aunque haya habido intentos de desplazarlo. En la famosa película de 1994 *Go Fish*, de Rose Troche, cuyo éxito llegó al público mayoritario, los personajes de Max y Eli desarrollan un elaborado ritual de ligue bollero, que se consuma finalmente en una escena encantadora de seducción butch-femme, a pesar de que la propia película dice ir contra esos códigos de género. En *Go Fish* hay una discusión explícita butch-femme: Eli y Max se encuentran en una librería tras un intento fracasado de salir juntas. Eli se ha cortado su peinado hippy y lo ha sustituido por un corte butch, y Max lo valora diciéndole que le queda «muy butch». Sin embargo, ambas coinciden en que el par butch-femme está pasado de moda y continúan por caminos separados. Pero la película está contra esta noción de que el sistema butch-femme está anticuado: la otra pareja de la película, una pareja interracial, Kia y Evie, es presentada con el modelo de roles butch-femme, y durante la película aparece un serio código de ropa butch-femme. Eli ha reducido su pelo a un corte de marinero, lo que es la quintaesencia de la imagen de la butch a la moda, y la cámara observa con placer el baile de las tijeras en el pelo esculpiendo una imagen butch que se aparta de la androginia y de los estados intermedios. Según avanza la película hacia su conclusión típica del género (el amor se consuma entre las protagonistas), Max y Eli aparecen cada vez más marcadas por el género. Max finalmente se quita su gorra de béisbol y deja caer su melena, y Eli se muestra con la cabeza rapada y una bonita camiseta, y parece envalentonada por su nueva imagen.

Otra aparición en el cine lesbiano de la década de 1990 de un personaje auténticamente butch se da en la película de Maria Maggenti *The Incredible True Adventures of Two Girls in Love* (1995). Esta película narra la historia de un amor adolescente entre el chico blanco Randy Dean (Laurel Holloman) y su amiga del colegio negra Evie Roy (Nicole Parker). El chico es una aceptable representación de masculinidad femenina adolescente y la tía lesbiana de Randy, interpretada por Kate Stafford, es también una butch clara y explícita. Además,

la película relaciona hábilmente la identidad butch con la identidad de clase, pero desgraciadamente lo hace a expensas de una complicada representación de la identidad racial. Evie es una chica negra rica que vive con su madre en una casa neocolonial en las afueras y que conduce un hermoso y nuevo Range Rover. Randy es el chicozazo renegado que vive con su tía lesbiana y la novia de ésta en una casa cutre. Randy nunca conoció a su padre, y su madre la abandonó para unirse al grupo Operation Rescue<sup>325</sup>. En un intento de evitar el estereotipo de Evie como la pobre excluida socialmente, Maggenti satura al personaje con riqueza, seguridad y sofisticación. Le gusta más la ópera que el hip-hop, viaja por el mundo y come sushi, mientras pasa buenos ratos con su madre. Randy, por su parte, va en patines, puede que no apruebe el curso y escucha a todo volumen música dura de grupos de chicas como Team Dresch y otros por el estilo.

La historia ébano-y-marfil<sup>326</sup> pierde interés cuando nos damos cuenta de que la raza no aparece en ninguna parte de la película como un rasgo significativo de quién es Evie. Apenas sufre racismo y, en realidad, no tiene ninguna conciencia de la raza y de sus efectos. De igual modo, las chicas nunca tienen que enfrentarse a las dificultades que entraña la relación interracial. En una reveladora escena, tras una cena en la casa de Randy, Evie le dice a Randy que parece que no le cae bien a la tía de Randy, y se pregunta si es porque es negra. La posibilidad del racismo es descartada inmediatamente con una referencia a la clase social de Evie. «Ella, probablemente, tiene problemas con personas que pueden volar a París para pasar allí una semana», explica Randy. La escena se corta con un primer beso y, en realidad, lo que se corta es cualquier otro diálogo de este tipo, debido al poder sanador del romance. Por supuesto, la distracción romántica es un rasgo característico del cine de Hollywood en general, por eso no debe sorprendernos verlo aparecer aquí en esta historia popular de Maggenti. Sin embargo, del mismo modo que *Two Girls in Love* aprovecha las obvias diferencias entre las dos chicas para mostrar humor y optimismo, debería ser capaz de enfrentarse directamente con el racismo y con la homofobia que, sin duda, padecen ambas.

Pero para encontrar algunas imágenes convincentes de la butch posmoderna debemos alejarnos del género romántico. En una película austriaca, *Rote Obren setzen durch Asche* (1992), por ejemplo, las directoras vanguardistas Angela Hans Scheirl, Dietmar Schipek y Ursula Purrer producen un personaje ciber-butch al estilo de los cómics. Rodada en Super 8 y luego pasada a 16 milímetros, esta película logra crear un paisaje visual salvaje y brillante. Maquetas de ciudades, coches descapotables, moda futurista, extraños interiores domésticos y fondos al estilo de los cómics se combinan para formar una estética expresionista de cómic que yuxtapone sombras y ángulos insólitos con colores vivos y satura-

---

325. Grupo antiabortista de Estados Unidos (N. del T.)

326. Se refiere al romance entre una persona blanca y una negra. (N. del T.)

dos. La película transcurre en el año 2700 en la ciudad de Asche, donde una peculiar banda de lesbianas —Volley, Nun y Spy— viven una extraña existencia subcultural. La trama es compleja y extravagante, pero podemos resumirla como una película de horror antirromántica. La reseña de la revista *Women Make Movies* describe la película de este modo:

La película narra la compleja vida de tres mujeres, Volley, Nun y Spy. Spy es una artista dibujante de cómics, cuya imprenta es quemada por Volley, una pirómana sexy. Para vengarse, Spy va al club lesbiano donde Volley actúa cada noche. Antes de que pueda entrar, Spy se ve envuelta en un tiroteo y queda tirada en la calle, herida. Allí la encuentra Nun, un bicho raro y amoral que lleva un abrigo de plástico rojo y que tiene predilección por los reptiles, y que además es la amante de Volley. Nun la lleva a casa y entonces deberá esconderla para que Volley no la descubra.

En torno a esta historia, más bien complicada y extraña, encontramos una exquisita aventura visual. Alternando entre efectos de habitaciones de enorme tamaño y extraños ángulos, como *Alicia en el país de las maravillas*, y una atmósfera de ciudad gigantesca y devastada, como la de *Blade Runner*, esta película muestra lo fácil que es hacer que el mundo parezca muy diferente.

*Rote Obren fetzen durch Asche* intenta realmente elaborar una reescritura queer de los géneros lesbianos. En *Rote Obren fetzen durch Asche*, escenas domésticas entre lo que parecen mujeres están completamente sexualizadas, y mientras vemos una escena en la que un personaje transgénero vestido de látex está friendo un minicocodrilo en una cocina salpicada de sangre, u otra donde una trabajadora sexual arregla las flores en su salón, con una polla y unos huevos de madera alrededor de su cintura, aparecen extraños géneros yuxtapuestos en forma y función. La película presenta escenas de sexo raro y casi desconocido, y escenas de violencia ritual, como el vampirismo y, mi favorita, el sexo con muebles. En una escena extraordinaria, asistimos a un encuentro especialmente tórrido y tierno entre Volley y un armario. Mientras frota su entrepierna en el armario, Volley le susurra: «No te muevas, mi querido armarito». Este encuentro entre una mujer y un armario es, quizá, la escena más romántica de la película, pero hay otros tiernos encuentros físicos entre la ciber-butch Nun y un cadáver. Nun es casi indescifrable en términos de género, pero esto no la hace andrógina. Más bien parece una extraña figura masculina, que saca de la tumba a su amada, una chica muerta, y la lleva a su cama. El género de Nun queda marcado por su diferencia respecto a Volley, que lleva trenzas triangulares y delantales, y por su imagen solitaria y melancólica, que remite a cierta historia de la representación butch, desde *El pozo de la soledad* a *Stone Butch Blues*. En última instancia, la presentación de género de Nun puede resumirse como «un chico», aunque su interpretación deforma y recrea esta imagen de chico.

Los dos ejemplos más recientes de butch posmoderna dentro del cine mayoritario también se apartan mucho del género del romance lesbiano para

lograr expresar su magia. En la película de los hermanos Wachowski, *Bound*, la butch entra en el mundo duro del cine neonegro<sup>327</sup>. Jennifer Tilly interpreta a Violet, la mujer de un mafioso, prostituta y femme muy inteligente, y Gina Gershon interpreta a Corky, la amante exconvicta de Violet. Gershon es bastante convincente en su papel de ladrona dura, pero es mucho menos convincente como butch macarra que se las sabe todas. Sin embargo, la verdadera sorpresa de la película es la interpretación increíblemente sexy de Jennifer Tilly. En las escenas iniciales, Tilly amenaza con convertir a Violet en una femme tonta y chillona; sin embargo, Violet rápidamente evoluciona para convertirse en un personaje astuto y decidido, y mantiene un brillante diálogo en el que censura a Corky por atreverse a sugerir que su tendencia a pasar por heterosexual le hace ser una queer menos auténtica. La línea narrativa de *Bound* es hermética e imprecipitable, al más puro estilo del cine negro, con ángulos de cámara muy pronunciados, ingeniosos fundidos y primeros planos.



Figura 28. Butch de cine negro. Jennifer Tilly y Gina Gershon en *Bound* (1996), dirigida por Larry y Andy Wachowski.

Por último, vemos aparecer una sorprendente y potente representación de butch negra de un lugar bastante sorprendente. Queen Latifah interpreta a Cleopatra Sims en la película de F. Gary Gray *Set It Off* (1996), y logra una buena inter-

---

327. Cine *neo-noir*: subgénero de cine que aparece en la década de 1980, que añade elementos del cine negro tradicional a otros géneros, con temas como la ciencia, la tecnología, la crisis de identidad y los problemas sociales actuales. Por ejemplo, *Blade Runner*, *Pulp Fiction*, *L.A. Confidential*, *Memento*, etc. (N. del T.)

pretación, fuerte y con carácter, en el papel de una butch matona. Incluso una crítica del *New York Times* describe a Cleo como «una lesbiana butch (con una guapa novia) que, al robar un banco, saca a la luz la forajida que llevaba dentro»<sup>328</sup>. Cleo forma parte de un grupo de cuatro mujeres negras que deciden que robar bancos es la única opción que la sociedad les da para sobrevivir. Una de las mujeres ha sufrido la brutalidad policial, otra ha sido despedida de su trabajo, a otra la administración le ha quitado a su hijo y Cleo sufre constantemente discriminación racial y sexual en un trabajo mal pagado. Para construir un estilo butch creíble, Queen Latifah utiliza una versión rapera de la masculinidad negra y muestra lo rápido que la masculinidad se hace visible como tal cuando está al margen del hombre blanco dominante. Es cierto, como comenté anteriormente, que la butch negra cumple ciertas expectativas sobre los estereotipos, pero en última instancia esa masculinidad que se percibe como inherente a los negros permite la producción de una butch creíble<sup>329</sup>. Cleo maneja su arma con poder y autoridad, una autoridad que no está tomada de los hombres sino de surge de su propia presencia masculina. Su personaje recuerda a otros personajes que aparecen en el cine negro de raperos, como Ice Cube en *Boyz n the Hood*, por ejemplo. Y, al mismo tiempo, Cleo no se parece nada a otras heroínas negras interpretadas por Whitney Houston o Halle Berry.

En una entrevista en la revista *Vibe* que fue publicada poco después del estreno de *Set It Off*, Latifah hablaba sobre su papel en la película. Insistía en que ella no era queer, y hacía una distinción entre actuar y ser: «Yo no soy bollera... Cleo sí lo es. Ropa de hombre, toda la estética... Ella se presenta a sí misma de esa manera. Yo no. *Yo hice mi trabajo*. Y no me da miedo»<sup>330</sup>. Dejando aparte ese rechazo más bien defensivo a toda identificación queer, Latifah señala algo importante en su declaración. La clave aquí no es su propia identidad sexual. Lo que está en juego es un retrato artístico creíble de un tipo particular de lesbiana negra, que mira cómo su novia se desnuda, la atrae hacia sí para darle un fuerte abrazo y conoce las armas como un pandillero. El entrevistador de Latifah, Daniel Smith, comenta: «Cleo no es la típica *bulldagger*. Es un ser humano maduro, con aspectos de su ser que toman sus raíces de su parte negra, de su parte pobre, de su parte de mujer, de su parte de ser del campo, de donde es Cleo» (102). De hecho, la masculinidad de mujer negra que Latifah muestra es convincente precisamente porque está atravesada por dinámicas raciales y de clase, que hacen que la masculinidad forme parte de una forma

---

328. Stephen Holden, «Trying to Get Even While They Get Rich: *Set It Off*», *New York Times*, 6 de noviembre de 1996, C11, C14.

329. Dada la gran visibilidad de la masculinidad femenina negra, es interesante observar la ausencia de toda representación de masculinidad femenina negra en el espectáculo artístico *Black Masculinity*, que se estrenó primero en el Whitney de Nueva York y después en Los Ángeles.

330. Queen Latifah, «Heads Ain't Ready for Queen Latifah's Next Move», entrevista por Danyel Smith, *Vibe*, diciembre de 1996/enero de 1997, 98-102.

particular de identidad femenina abyecta. Smith se refiere a estas partes abyectas como «negro», «pobre», «mujer» y «de campo», dejando claro cuáles son los criterios que construyen todas las formas de masculinidad. La masculinidad de Cleo es un producto tanto de su vida en el campo como de su lesbianismo; es una masculinidad aprendida en la pobreza y cultivada en un cuerpo de mujer. La masculinidad de Cleo es una habilidad para la supervivencia y también es un inconveniente, es placer y peligro, y en última instancia Cleo vive y muere por ella.



Figura 29. Butch matona. Queen Latifah en *Set It Off* (1996), dirigida por F. Gary Gray.

## CONCLUSIÓN

El cine bollero contemporáneo está lleno de imágenes de butches como chicas, depredadoras, pervertidas y queers. L● butch difícilmente significa una identidad anticuada o un estereotipo malicioso; más bien significa un producto extraído a duras penas de la tradición de mujeres no convencionales en el cine. Las butches anteriores a la década de 1960 codificaban el lesbianismo por medi● de elaboradas interpretaciones de género desviado y de rebelión social. Las butches posteriores a la década de 1960 luchaban contra el imperativo del cine positiv● y fueron suprimidas brevemente en aras de un cine sin



estereotipos. Sin embargo, al final, las butches desde la década de 1940 hasta la actualidad han compartido ciertos códigos visuales (armas, puros, pantalones, sexualidades agresivas) y a menudo han compartido los mismos destinos narrativos (la muerte, el deshonor, la desgracia). Recoger estas imágenes nos permite acceder a una historia particular de la masculinidad femenina, la historia de quienes tienen pinta de butch.

También hay mujeres que interpretan a hombres: imitaciones de hombre («drag butches»). Son una parte reconocida de la profesión, pero hay pocas. Yo sólo he visto una performance de imitación de hombre durante mi trabajo de campo, pero he oído de algunas otras. La relativa escasez de imitaciones de hombres presenta importantes problemas teóricos.

ESTHER NEWTON, *Mother Camp: Female Impersonators in America*

### ¿QUÉ ES UN DRAG KING?

En clubs y cabarets, en teatros y en fiestas privadas, en películas y en la televisión, las drag queens han ocupado durante mucho tiempo un importante lugar en la escena americana de la inestabilidad de género. Las drag queens han sido tema de películas comerciales e independientes<sup>331</sup>, y a los espectadores heteros no les importa, ni les ha importado históricamente, pagar una buena cantidad de dinero para que los entretuviera un hombre travestido. Las drag queens han constituido una parte importante de las negociaciones sociales sobre el sentido del género, y no sólo en el terreno de la escena. En el mundo académico, desde el estudio clásico de antropología de Esther Newton, de 1972, sobre las personificaciones de mujer en Estados Unidos, los expertos han discutido con gran interés la relación de lo camp<sup>332</sup> con el drag, del drag con la imitación y del humor camp con la cultura gay<sup>333</sup>. Pero en todos esos artículos, estudios

---

331. Sólo por citar algunas películas comerciales y otras independientes que han tratado sobre drag queens o donde han sido principales protagonistas: *Some Like it Hot* (1959, Billy Wilder), *Tootsie* (1982, Sydney Pollack), *Wigstock* (1993, Tom Rubnitz), *Priscilla: Queen of the Desert* (1994, Stephan Elliot), *The Crying Game* (1992, Neil Jordan), *Mrs. Doubtfire* (1993, Chris Columbus). La drag queen Ru Paul tiene, además, su propio programa de entrevistas. En comparación, no existe una sola película comercial con un protagonista drag king o una imitadora de hombres que haya logrado una masculinidad mínimamente creíble. *Victor/Victoria* (1982, Blake Edwards), por ejemplo, es en realidad sobre drag queens, y Julie Andrews no logra pasar por un hombre en absoluto.

332. Dado que la palabra «camp» también se utiliza en castellano, hemos preferido no traducirla. Se puede describir lo camp como un uso ligero, humorístico o desenfadado que hacen, sobre todo, los gays de lo femenino, o de cierta burla de la seriedad de lo masculino a partir de una apropiación de lo femenino. En cierto sentido tiene que ver con la pluma, el mariconeo o el cancaneo. (N. del T.)

333. Ver dos antologías que son ejemplos de estos estudios académicos sobre lo drag: David Bergman, ed., *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993); Moe Meyer, ed., *The Politics and Poetics of Camp* (Nueva York: Routledge, 1994).

y disertaciones sobre la cultura drag queen se ha invertido muy poco tiempo y energía en el homólogo de la drag queen, el drag king. Tal y como ya he expuesto a lo largo de este libro, la historia del reconocimiento público de la masculinidad femenina suele caracterizarse por tener llamativas carencias. Y precisamente la carencia casi total de curiosidad sobre las posibilidades y potencialidades de la performance drag king nos da pruebas concluyentes de esta indiferencia tan extendida.

Un drag king es una mujer (por lo general) que se viste claramente con ropa de hombre y que hace una actuación teatral vestida de ese modo. Históricamente, podemos hacer distinciones entre el drag king y la mujer que hace una imitación de un hombre. La imitación del hombre ha sido un género teatral durante al menos doscientos años, mientras que el drag king es un fenómeno reciente. Mientras que la mujer que imita a un hombre intenta hacer una interpretación plausible como objetivo de su actuación, el drag king interpreta la masculinidad (a menudo de forma paródica), pero es la exposición de la teatralidad de la masculinidad lo que constituye el centro de su actuación. Ambos, la mujer que imita a un hombre y el drag king, son diferentes de la drag butch, una mujer masculina que viste ropa de hombre como parte de su expresión de género cotidiana. Además, mientras que la imitación del hombre y el drag king no son necesariamente roles lesbianos, la drag butch lo es absolutamente.

En la década de 1990, la cultura drag king se ha convertido en una especie de fenómeno subcultural. En muchas de las grandes ciudades de Estados Unidos hay clubs queer que presentan espectáculos de drag kings: por ejemplo, hay un club que abre cada semana en Nueva York, llamado Club Casanova, cuyo lema es: «¡El club en el que todo el mundo es tratado como un rey!<sup>334</sup>». Hay un club que abre una vez al mes, en Londres, el Club Geezer, y uno que abre cada dos semanas, en San Francisco, llamado Club Confidential. El Club Confidential se describe a sí mismo como «un sfantástico, smaravilloso [*sic*], butch-femme, maribollo, chico-chica, retro-glam, cabaret de aventura y diversión» y anima a los clientes habituales a «vestirse para impresionar». Este club organiza actos de entretenimiento para su clientela drag, como danza del vientre y stripteases. En 1994, San Francisco organizó su primer Concurso de Drag Kings y, en 1995, apareció un calendario con algunos de los mejores drag kings del concurso. El Sr. July, por ejemplo, hace del siempre pulcro Stafford, el coorganizador con Jordy Jones del Club Confidential; el lema del calendario de Stafford es una cita tomada de Zippy the Pinhead: «La confusión de género es un pequeño precio que hay que pagar por el progreso social». En el Club Confidential y en otros sitios de la noche que juegan con el género, en San Francisco, como el Klubstitute, podemos encontrar drag kings y drag queens, concursos y espectáculos, y una multitud que da al término «desviación de género» nuevos sentidos. En un concurso, el Klubstitute organizó una falsa

---

334. *Like a king*, juego con la referencia al drag king. (N. del T.)

protesta de falsas feministas interpretadas por drag queens que interrumpieron el espectáculo agitando carteles con frases como: «Fraternidad de hermanas, no de señores», «Pelucas, no cerdos», «Putas, no butches»<sup>335</sup> y «Femmes contra el privilegio del macho butch»<sup>336</sup>. Pero aunque los drag kings parecen haberse convertido en una parte importante de la escena queer, no hay indicios de que la cultura drag king llegue al público mayoritario, por ahora. Sin embargo, al menos un drag king de Nueva York, Murray Hill, ha logrado su objetivo de aparecer en el show de Rosie O'Donnell<sup>337</sup>.

Conozco al menos tres personas que afirman ser *ellas*, y sólo ellas, quienes acuñaron el término «drag king». Pero lo cierto es que, según íbamos conociendo la expresión «drag queen», el drag king era un concepto que tenía que aparecer<sup>338</sup>. Algunos académicos han estudiado el uso de la palabra «drag» en relación con hombres vestidos de mujer ya en la década de 1850, cuando el término se utilizaba tanto para actores que interpretaban papeles de mujer en el escenario, como para hombres jóvenes a los que les gustaba llevar faldas<sup>339</sup>. La imitación de hombres como tradición teatral se remonta a los orígenes del teatro, pero, por lo general, el personaje con pantalones se utilizaba más para enfatizar la feminidad que para imitar lo masculino. En «Glamour Drag and Male Impersonation», Laurence Senelick comenta la función del personaje con pantalones bombachos como una «novedad» o «un toque lascivo» hasta la década de 1860 en Estados Unidos, cuando la imitación de hombres y los artistas de glamour drag llevaron al escenario «una impresión plausible de unos sexos a los que no pertenecían»<sup>340</sup>. La mayoría de las imitaciones de hombres en la escena del siglo XIX se basaban en un papel de «chico» en el que una mujer con aspecto de chico representaba a un sujeto masculino inmaduro;

---

335. Juegos de palabras en inglés intraducibles: «Sisterhood, no Misterhood», «Wigs, not Pigs», «Bitch, not Butch» (N. del T.).

336. Ver Amy Linn, «Drag Kings», *San Francisco Weekly*, 27 de septiembre – 3 de octubre de 1995, 10-11, 13-16, 18.

337. Famosa presentadora y actriz de teatro, que dirige un programa de entrevistas en la televisión en Estados Unidos. (N. del T.)

338. Esther Newton decía lo siguiente sobre la historia del término «drag king»: «Como parte de un concurso de drag queens que presencié a finales de la década de 1960 en Chicago, había un concurso 'drag king' (y aunque más adelante escribí que ese término nunca se usó allí, creo recordar que en este contexto, en el escenario, sí se utilizó), y tengo diapositivas de él. Estoy de acuerdo en que el concepto ya circulaba, pero, tal y como ha señalado Sarah Murray, nunca se desarrolló como algo que generara una tradición mantenida en el tiempo, como en el caso de las drag queens». Newton, en correspondencia personal con la autora (julio de 1997).

339. Ver Elizabeth Drorbaugh, «Sliding Scales: Notes on Storme DeLaverie and The Jewel Box Revue, the Cross-Dressed Woman on the Contemporary Stage, and the Invert», en *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, ed. Lesley Ferris (Londres: Routledge, 1993), 120-43.

340. Laurence Senelick, «Boys and Girls Together: Subcultural Origins of Glamour Drag and Male Impersonation on the Nineteenth-Century Stage», en *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, ed. Leslie Ferris (Londres: Routledge, 1993), 82.

de hecho, la representación plausible de lo masculino en las mujeres no era algo que se fomentara. Dado que existían chicos actuando como mujeres en el teatro de Shakespeare y mujeres interpretando a chicos en la escena del siglo XIX, parece que se daba una especie de simetría de roles invertida. Pero esta inversión de papeles, en realidad, enmascaraba la asimetría de las imitaciones de hombre y de mujer. Mientras que los chicos podían interpretar a chicas y a mujeres, las mujeres sólo podían interpretar a chicos, de modo que la masculinidad madura una vez más era propiedad exclusiva de cuerpos de hombres adultos, mientras que los demás roles de género podían ser interpretables.

La imitación de hombres comenzó a ser un fenómeno interesante a principios del siglo XX en Estados Unidos, con actrices como Annie Hindley, quien llegó a tener muchas seguidoras<sup>341</sup>. Dentro y fuera de los escenarios, las mujeres vestidas de hombre a comienzos del siglo XX, desde Annie Hindley hasta Radclyffe Hall, iniciaron un continuo asalto a la naturalización de la maculinidad de los hombres y comenzaron a mostrar en público los signos y símbolos de una masculinidad femenina erotizada y, a menudo (pero no siempre), politizada. El hecho de que estas imitadoras de hombres llevaran sus prácticas de vestirse de hombre a su vida cotidiana sugiere que su relación con la masculinidad iba mucho más allá de lo teatral. Por otro lado, la actriz vestida de hombre representaba sólo la punta del iceberg de una comunidad emergente de mujeres identificadas con lo masculino.

La tradición teatral de las imitadoras de los hombres continuó y floreció durante las primeras dos décadas del siglo XX y después su popularidad se debilitó. Tras la aprobación en 1933 del código Hollywood Motion Picture Production, que, como ya comenté en el capítulo anterior, prohibió cualquier interpretación de las llamadas perversiones sexuales, la imitación de hombres murió como práctica teatral comercial<sup>342</sup>. Algunos críticos han estudiado las carreras de una o dos imitadoras de hombres, como Storme DeLaverie, para mostrar que siguieron existiendo en la subcultura gay de hombres travestis, entre 1930 y 1960. Sin embargo, existe un acuerdo generalizado de que no hubo una cultura drag king dentro de la cultura de los bares de lesbianas capaz de llenar el vacío que dejó la desaparición de las imitaciones de hombres en el teatro comercial. De hecho, Elizabeth Kennedy y Madeline Davis comentan, en sus historias orales de Búfalo, que la masculinidad construida por butches en las décadas de 1940 y 1950 venía acompañada por una «sorprendente ausencia de lo camp»<sup>343</sup>.

---

341. Lisa Duggan interpreta las prácticas de travestismo de mujer-a-hombre de ese periodo como «la semilla de una nueva identidad» y como una práctica mucho más compleja que «un disfraz temporal o superficial» (Duggan, «The Trials of Alice Mitchell: Sensationalism, Sexology, and the Lesbian Subject in Turn-of-the-Century America», *Signs* 18, n° 4 [verano 1993]: 809).

342. Drorbaugh, «Sliding Scales», 124.

343. Elizabeth Lapovsky Kennedy y Madeline Davis, *Boots of Leather and Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community* (Nueva York: Routledge, 1993), 62.

Kennedy y Davis observan una notable ausencia de algo como la cultura drag king en el mundo de los bares butch-femme. «Pocas butches hacían actuaciones imitando hombres, y parece que no se desarrolló ninguna estética cultural sobre la imitación de hombres.» (75) Kennedy y Davis emplean la ausencia de estéticas camp o drag para prevenirnos contra una posible mezcla de la historia de los gays y la de las lesbianas. La queen y la butch, según ellas, no comparten historias paralelas. Como otros muchos analistas culturales, Kennedy y Davis atribuyen la ausencia de drag lesbianas a las asimetrías entre la performatividad masculina y femenina en una sociedad dominada por los hombres. De acuerdo con esto, dado que la tarea de sobrevivir como mujer butch a menudo se basa en su capacidad para pasar por un hombre en ciertas situaciones, lo camp ha sido un lujo que la butch que pasa por ser un hombre no se puede permitir.

Aunque es muy probable que la ausencia de una tradición drag lesbiana tenga mucho que ver con la necesidad de las butches de pasar por hombres, hay al menos otra razón de que las imitaciones de hombres no lograran ser algo habitual en la cultura de los bares de lesbianas. Ello puede deberse a la definición generalizada de la masculinidad del hombre como no performativa. Las representaciones actuales de la masculinidad blanca dependen siempre de una noción relativamente estable de la realidad y de la naturalidad tanto del cuerpo del hombre como de sus efectos significantes. Los anuncios de pantalones Dockers y de calzoncillos Jockey, por ejemplo, se refieren constantemente al aspecto no-absurdo de la masculinidad, a la idea de que la masculinidad «simplemente es», mientras que la femineidad se basa en lo artificial. De hecho, hay muy pocos lugares en la cultura de Estados Unidos donde la masculinidad de los hombres se muestre a sí misma como una actuación o como performativa; cuando lo hace, sin embargo, el disfraz de lo masculino aparece como algo muy frágil. En series de televisión como *Seinfeld*, por ejemplo, los hombres cuestionan con humor la presunta naturalidad del hombre, y entonces emerge una masculinidad realmente confusa, frágil, deslegitimada. En un capítulo especialmente memorable de *Seinfeld*, en el que se subrayan las miserias y las deficiencias del hombre, George le confiesa a Jerry: «Siempre me siento como si las lesbianas me miraran y dijeran, ‘por esa razón no salgo con hombres’». Esta declaración al estilo de Woody Allen muestra momentáneamente la inestabilidad que se da en las ficciones comúnmente aceptadas sobre la fortaleza de las masculinidades de los hombres.

Aparte de *Seinfeld*, desgraciadamente, los hombres blancos obtienen un enorme poder del hecho de asumir y reafirmar la naturaleza no performativa de su masculinidad. Primero por una razón: si la masculinidad se identifica con «lo natural» y con los hombres de forma necesaria, entonces no puede ser imitada. Y por otra razón: si lo no performativo es parte de lo que define la masculinidad del hombre blanco, entonces todas las masculinidades que sí son performativas aparecen como sospechosas y pueden ser cuestionadas. Por

ejemplo, los clones-macho<sup>344</sup> gays exageran claramente la masculinidad y, en este sentido, la masculinidad se parece a la performance femenina. Y el rapero negro, malo y pandillero, que pregona a gritos su masculinidad se convierte en un símbolo útil de la misoginia del hombre, lo cual, al menos temporalmente, exonera las actuaciones de rock de hombres blancos no tan claramente misóginas<sup>345</sup>. Estas claras diferencias entre masculinidades mayoritarias y minoritarias hacen que el drag king actúe de forma diferente según las diferentes mujeres. Para el drag king blanco que escenifica al hombre heterosexual convencional, la masculinidad debe hacerse primero visible y teatral, antes de ser puesta en escena. Sin embargo, las masculinidades de hombres de color y de hombres gays ya han sido visibilizadas y teatralizadas en sus diversas relaciones con las masculinidades blancas dominantes, de modo que la puesta en escena de estas masculinidades es un trabajo teatral más fácil. Por otro lado, aunque la masculinidad blanca parece ser algo fácilmente accesible a la parodia de los drag kings, las masculinidades negras o queer a menudo son interpretadas por los drag kings con una intención de homenaje o tributo, no humorística.

Llamamos «ansiedad de performance» a una de las más conocidas formas de neurosis en los hombres, y este término nos lo dice todo sobre la estrecha relación que hay entre la heterosexualidad masculina y la performatividad. La ansiedad de performance, por supuesto, describe a un hombre en particular, heterosexual, que teme padecer impotencia ante una demanda de relación sexual. De un modo cómico, la ansiedad de performance se presenta a menudo como el «pensar demasiado sobre eso» o «pensar en lugar de hacer». Está claro que en estas situaciones la ansiedad de performance surge cuando la masculinidad está marcada como preformativa en vez de como natural, como si la performatividad y la potencia fueran cosas que se excluyeran mutuamente, o que fueran al menos físicamente incompatibles. Así, lo que la ansiedad de performance pone en evidencia no es, como podríamos suponer, una ansiedad sobre el hacer, sino que es un miedo neurótico a mostrar la teatralidad de la masculinidad<sup>346</sup>.

«Drag» y «performance» se han convertido desde hace poco en palabras clave dentro de la teoría contemporánea del género y se utilizan, por lo general, para describir la teatralidad de *todas* las identidades de género. «Drag», como sugiere Esther Newton, describe discontinuidades entre género y sexo o aspecto y realidad, pero rechaza considerar estas discontinuidades como una

---

344. Subcultura gay de los años 1980 de hombres masculinos, con bigotes grandes o perilla, pelo rapado, botas y ropa vaquera o de cuero. Como se parecían mucho unos a otros se los llamaba clones. (N. del T.)

345. Ver mi artículo sobre drag kings y rap para un desarrollo de este punto: «Mackdaddy, Superfly, Rapper: Gender, Race, and Masculinity in the Drag King Scene», *Social Text* (otoño 1997), número especial sobre raza y sexualidad, editado por José Muñoz y Ann McClintock.

346. Para un análisis extenso de las variantes de la «ansiedad de performance», ver Ann Pellegrini, *Performance Anxiety* (Nueva York: Routledge, 1996).

disfunción. En una performance drag, la incongruencia más bien se convierte en el lugar donde se da la creatividad del género. Newton define también lo «camp» en relación con las prácticas de los hombres gays y con su humor. «Performance», por supuesto, procede de la influyente teoría de los problemas de género de Judith Butler, donde se sugiere que la drag parodia «la noción de un original o de una identidad de género primaria» y que «la acción del género exige una performance que se repite»<sup>347</sup>. Butler también propone que las parodias de la noción de «identidades de género verdaderas» surgen con las identidades «drag, travesti y butch/femme» (137). Así, el análisis de Butler considera la drag como una práctica de la cultura de los hombres gays, y propone el par butch/femme como su equivalente lesbiano. Dado que en los análisis de Butler y Newton de la teatralidad del género la cultura drag está relacionada principalmente con la cultura de los hombres gays, y dado que esto tiene una relación mucho más compleja con las prácticas culturales bolleras queer, quizás estas historias tan distintas de las imitaciones de hombres y de mujeres producen diferentes concepciones de la performance de género para la representación corporal de hombres y de mujeres. Si reconocemos que el drag tradicionalmente no ha formado parte de la cultura de los bares de lesbianas y que la masculinidad suele definirse a sí misma como no preformativa, ¿cuáles son las implicaciones para una teoría general de la producción social del género? ¿Es realmente el par butch-femme una parodia de género equivalente a la que hace el hombre gay drag? ¿Cuál es el impacto de una emergente cultura drag king en las teorías de la performance de género?

En *Mother Camp*, Newton es bastante clara sobre el hecho de que los hombres gays tienen «una subcultura mucho más elaborada» que las lesbianas y admite que la relativa escasez de imitadoras de hombres «presenta importantes problemas teóricos» (5). En un ensayo muy reciente, «Dick(less)<sup>348</sup> Tracy and the Homecoming Queen», Newton vuelve al terreno de «estos importantes problemas teóricos» y analiza de nuevo el problema de lo drag y lo camp en relación con la llamada estética butch-femme. En «Dick(less) Tracy», Newton explora un nuevo interés por parte de la crítica cultural lesbiana en las prácticas y significados del camp lesbiano y el drag lesbiano, pero, al igual que Kennedy y Davis, Newton nos aconseja no «mezclar fácilmente a la butch con la drag (queen), y al par butch/femme con lo camp»<sup>349</sup>. A Newton le preocupa que una formulación queer de lo camp basada en estilos contemporáneos butch/femme ignore el hecho histórico de la ausencia de culturas camp en la cultura

---

347. Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2001), p. 140.

348. Juego de palabras con *dick*, que es un nombre de chico, Dick, pero también es «polla». Dick(less) significa «sin polla». Dick Tracy es un personaje de comic hetero y muy masculino. (N. del T.)

349. Esther Newton, «Dick(less) Tracy and the Homecoming Queen: Lesbian Power and Representation in Gay Male Cherry Grove», en *Inventing Lesbian Cultures in America*, ed. Ellen Lewis (Boston: Beacon Press, 1996), 164.



de los bares de bolleras de las décadas de 1950 y 1960. «Mi propia experiencia en la cultura de los bares butch/femme a finales de la década de 1950 y en la de 1960 me reveló que el par butch-femme no era... irónico, no era camp y, sin duda no era, como ha sugerido Judith Butler, una parodia, al menos no lo era entonces.»<sup>350</sup> Por último, Newton pide más atención a los materiales etnográficos e históricos a la hora de elaborar teorías del género, y nos recuerda que «lo drag y lo camp están atravesados por relaciones de poder y por historias, incluso cuando aparecen en nuestras queridas fiestas de teatro en Cherry Grove, en los estudios que hacen las teóricas de la performance sobre las películas y las actuaciones teatrales de las lesbianas, o en las páginas de las revistas académicas» («Dick(less) Tracy», 166). La performance drag que Newton analiza en ese artículo es la de una lesbiana butch que se viste de drag queen y gana un concurso en Cherry Grove. La aparición de una lesbiana en un concurso de drag queens le permite a Newton teorizar sobre cómo emplean las lesbianas lo drag y lo camp, «no para desestabilizar las categorías de género como tales, sino más bien para desestabilizar los monopolios de los varones y para simbolizar y valorar el poder de la minoría lesbiana» (165-66).

Por tanto, para Newton el camp lesbiano es un fenómeno relativamente reciente, y se dirige a (y es interpretado por medio de) los monopolios de los hombres gays. Ella se niega a interpretar lo camp retroactivamente por medio de la historia del par butch-femme. Las académicas lesbianas han mantenido fuertes debates sobre los significados de lo camp en relación con la cultura lesbiana. Algunas tienen la teoría de que lo camp es algo de lo que las lesbianas pueden apropiarse fácilmente<sup>351</sup>; otras en cambio, mantienen que sigue siendo algo antitético a la representación lesbiana<sup>352</sup>. En algunos discursos lo camp es una estética esencialmente de hombres gays, en otros es lesbiana, pero en general lo camp se ha descrito simplemente como «queen». Newton señala que ella ve esa mezcla del par butch-femme con lo drag y lo camp como algo esencialmente problemático. Aunque yo no creo que lo camp sea algo inaccesible para las actrices de performances lesbianas, creo que, dado que lo camp se supone que muestra y explota la teatralidad del género, suele hacer performances exageradas de la feminidad (hechas por hombres o por mujeres), más que performances exageradas de la masculinidad. Observemos que, cuando

---

350. Newton, «Dick(less) Tracy», 163-64.

351. Sue Ellen Case, «Toward a Butch/Femme Aesthetic», en *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, Michele Aina Barale y David Halperin (Nueva York: Routledge, 1993), 294-306. Case identifica lo camp con un rechazo queer e irónico del realismo que puede ser llevado a cabo tanto por lesbianas como por gays.

352. Kate Davy, «Fe/Male Impersonation: The Discourse of Camp», en *The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Meyer (Nueva York: Routledge, 1994), 133-134. Davy cuestiona la teoría del camp lesbiano de Sue-Ellen Case y afirma que lo camp tiene que ver siempre con la sexualidad de los hombres y que, en última instancia, no puede «servir a las mujeres lesbianas implicadas en actividades teatrales de la misma manera que sirve a los gays» (133-134).

Newton amplía su análisis de lo camp a la escena lesbiana, analiza la performance de una butch que imita a una drag queen, es decir, que imita la feminidad. Por tanto, yo creo que podemos cuestionar la afirmación de que lo camp no puede servir para los fines del teatro lesbiano y de que siempre trata sobre sexualidad masculina; quizá sería más correcto decir que sólo las performances lesbianas de la feminidad pueden ser camp, porque lo camp trata siempre sobre la feminidad.

Las performances de la masculinidad parecen exigir un tipo diferente de humor y de performance. Es difícil hacer de la masculinidad el objetivo de lo camp precisamente porque, como ya hemos señalado, la masculinidad suele presentarse como no preformativa. Cuando las performances de los drag king son camp, ello es generalmente porque la actriz permite que su feminidad afecte e influya en la masculinidad que está interpretando. Las performances de una masculinidad cómica necesitarían otro término, no sólo para distinguirse del humor camp de la feminidad, sino también para evitar, como nos advierte Newton, la mezcla de lo drag y lo camp con lo butch-femme. Quiero proponer el término «kinging» para describir el humor drag asociado con la masculinidad, no porque sea un término que usen las mismas drag kings sino porque creo que un nuevo término es la única forma de evitar mezclar, como se hace siempre, la historia lesbiana y la práctica social asociada a lo drag con las prácticas y las historias de los hombres gays. Según esto, la femme puede muy bien ser un espacio para lo camp, pero la butch no. Para las drag butches y los drag kings que interpretan la masculinidad desde posiciones subjetivas masculinas o butch, lo camp no es necesariamente la estética dominante. Algunas performances drag king, por supuesto, pueden contener un elemento camp, pero el efecto kinging, como comentaré después, depende de diferentes estrategias para hacer visible y teatral la masculinidad.

La diferencia entre los hombres que interpretan la feminidad y las mujeres que interpretan la masculinidad es una diferencia crucial que debe señalarse; lo que está en juego en cada caso es diferente, las performances tienen un aspecto diferente y existe una diferencia clara entre las relaciones entre masculinidad y performance y entre feminidad y performance. Para dar un ejemplo de lo que estoy afirmando sobre la diferencia entre lo camp y el kinging, creo que puede ser útil analizar un espectáculo drag actual. En una performance que vi en el Club Casanova, el club semanal drag king de Nueva York, en diciembre de 1996, el espectáculo combinaba a la vez a drag kings y a drag queens. El efecto era sorprendente. Los cuatro imitadores estaban actuando como los B52, y los dos hombres del grupo eran interpretados por los drag kings Pencil Kase y Evil Cave Boy. Las dos mujeres, con peinados exagerados y tacones de quince centímetros, eran interpretadas por dos drag queens: Miss Kitten hacía de Kate y Corvette hacía de Cindy. Como las drag queens no cesaban de dar saltos y se movían en todas las direcciones, tropezando y resbalándose por todo el escenario, casi ocultaban a los drag kings, más discretos. Evil Cave Boy, que interpretaba al cantante principal, Fred, saltaba arriba y abajo, pero su perfor-

mance estaba marcada por la contención y la medida; Pencil Kase, del mismo modo, le quitaba importancia a su papel de Keith y se quedaba al fondo, ensimismado, con su aspecto de bajista. Las queens dominaban a los kings y apenas detenían sus impulsos de ocupar el escenario entero. El efecto de colocar la feminidad drag y la masculinidad drag juntas resultaba muy vertiginoso; por una parte, la yuxtaposición dejaba clara la diferencia entre una feminidad camp y una muy discreta masculinidad (casi una performance antiteatral); y, por otra parte, esto hacía que el género fuera ininterpretable. Los kings eran muy convincentes como hombres y esto hacía a las drag queens más verosímiles a pesar de su diferencia de altura. Una persona calva, bastante moderna, con gafas de sol y muchos tatuajes a la vista estaba de pie junto a mí durante el espectáculo y, tras cinco minutos, exclamó: «¡No lo pillo! ¿Quiénes son los hombres y quiénes son las mujeres?». Muy a menudo, en el Club Casanova, las drag queens suben al escenario con los drag kings y las performances de aquéllas literalmente desbordan los movimientos de los drag kings, que son tan claramente discretos que dan risa. Son llamativamente solemnes o, para usar un término de Oscar Wilde que intenta tipificar todo lo opuesto a lo camp, «serios»<sup>353</sup>. Esto es un aspecto de lo que yo llamo kinging: cuando todo el énfasis está en un tipo de performance contenida, discreta.

Si el espectáculo del drag femenino o masculino en escena permite presentar simultáneamente un interesante choque de estilos de cuestionamientos de género, la aparición en solitario del drag king permite realizar una inusual confrontación entre la masculinidad del hombre y la de la mujer, y supone especialmente una rara oportunidad de ver una gran parodia de la masculinidad blanca. De hecho, la performance drag king muestra la estructura de la masculinidad dominante al hacerla teatral y al repetir el repertorio de roles y tipologías de las que depende dicha masculinidad. En el resto de este capítulo señalaré cómo las formas dominantes de masculinidad de los hombres logran parecer auténticas, lo que hace que las restantes formas de masculinidad se consideren sus derivados. Esta relación, en realidad, no se reproduce en las feminidades dominantes: tal y como demuestran películas como *Paris is Burning*, mucho de lo que consideramos original acerca de la feminidad de las mujeres ha sido previamente canalizado por medio de los cuerpos de hombres queer. La sorprendente imagen de la drag queen Willie Ninja enseñando a las modelos cómo andar en la pasarela en *Paris is Burning* quizá supone el mejor ejemplo de la falta de originalidad que asociamos a las feminidades de las mujeres. Otro ejemplo de esto son algunas películas recientes sobre mujeres jóvenes, como *Clueless* (1995) y *Romy and Michelle's High School Reunion* (1997). En ambas películas, el espectáculo de la feminidad exagerada crea un tipo de humor camp

---

353. «Earnest»: se refiere a la comedia clásica de Oscar Wilde, «The Importance of Being Earnest», donde juega con el doble sentido de la palabra, que significa Ernesto y «serio» (N. del T.).

heterosexual que depende totalmente de la construcción previa de la feminidad que han hecho las drag queens. Esto es especialmente cierto en *Romy and Michelle's High School Reunion*, donde Lisa Kudrow y Mira Sorvino, dos mujeres que están preparándose para su reencuentro, representan un espectáculo, cantoso y exagerado, de feminidad que resulta aún más camp y evocador de la estética drag queen porque ambas son muy altas y destacan por encima de sus compañeras de clase. Por último, la serie de televisión inglesa *Absolutely Fabulous* se apropia totalmente de los tópicos camp y drag queen para mostrar las cómicas vidas de dos mujeres de mediana edad en el mundo del diseño. En todas estas representaciones, lo cómico de la feminidad se obtiene a partir de una estética gay. Si hacemos una comparación, sería casi imposible concebir una imagen comercial de la masculinidad que reconociera estar utilizando la masculinidad lesbiana.

La concepción de la feminidad de las mujeres como algo derivado nos recuerda la opinión generalizada sobre el lesbianismo como algo derivado o no auténtico. De acuerdo con esta lógica, las lesbianas butch se supone que imitan a los hombres; las lesbianas femme son unas drag queen quiero y no puedo, y, en todo caso, siempre se las acusa de mezclar esa similitud con la feminidad heterosexual; la lesbiana andrógina es algo que «se ha tomado prestado» de los hombres y de las mujeres; y la bollera leather o la chica de bar son esbozos parásitos de la cultura leather de los hombres gays. Sin embargo, las performances drag king proporcionan a las intérpretes lesbianas (aunque de ningún modo todos los drag kings son lesbianas) la rara oportunidad de mostrar la artificiosidad de todos los géneros y de todas las orientaciones sexuales, y por tanto de cuestionar esa falta de autenticidad de la que, por lo general, sólo se acusa a la identidad lesbiana.

En uno de los muy pocos artículos que hay sobre los drag kings contemporáneos, la noción de «no autenticidad» dirige la línea de investigación de la autora. En «Dragon Ladies, Draggin' Men», una excelente introducción al tema de las lesbianas y lo drag, Sarah Murray plantea la pregunta que subyace en muchos análisis de la cultura drag king: «¿Por qué lo drag no se ha desarrollado como género teatral diferenciado entre las lesbianas de Estados Unidos?»<sup>354</sup>. Contesta a su propia pregunta exponiendo las ideas tradicionales sobre la invisibilidad lesbiana y destacando la «naturalización de lo masculino». Murray afirma con acierto que «una mujer tiene menos cosas a las que recurrir cuando hace un drag individual» (356). Obviamente, mi opinión sobre la aparente estabilidad de la masculinidad de los hombres coincide con el análisis de Murray. También coincido con Murray en que las formas de masculinidad que se conocen para una performance suelen ser masculinidades de clases trabajadoras (el obrero de la construcción, por ejemplo), masculinidades no blancas o, de forma explí-

---

354. Sarah Murray, «Dragon Ladies, Draggin' Men: Some Reflections on Gender, Drag, and Homosexual Communities», *Public Culture* 6, n° 2 (invierno 1994): 344.

citamente preformativa, masculinidades de clase media, como el pijo que frecuenta bares de moda. Sin embargo, discrepamos en el tema de las masculinidades lesbianas. Murray, como otras analistas del par butch-femme, ve en el icono butch no tanto una definición de la masculinidad femenina como una apropiación que hacen las mujeres del poder de los hombres. Reduce lo butch a un hito histórico de la visibilidad lesbiana que pertenece a las comunidades lesbianas de la década de 1950, pero no a la cultura bollera queer contemporánea, y sugiere que las lesbianas, en última instancia, «no se sienten libres para jugar con lo masculino del mismo modo que los hombres gays lo hacen con lo femenino» (360).

Quiero responder a estos argumentos recordando que es crucial reconocer que la masculinidad no pertenece a los hombres, que no ha sido producida sólo por los hombres y que no expresa correctamente la heterosexualidad de los hombres. Un malentendido común sobre el lesbianismo butch lo describe como si fuera una apropiación de la masculinidad dominante de los hombres o como una instancia de falsa conciencia en la que la butch simplemente carece de modelos fuertes de identidad lesbiana. Estoy intentando mostrar en este capítulo (y en este libro en general) que lo que llamamos «masculinidad» también ha sido producido por mujeres masculinas, o con géneros raros, a menudo lesbianas. Por esta razón es impropio, e incluso reaccionario, convertir la masculinidad en un término general de una conducta asociada a los hombres. Afirmar, como hace Murray, que las mujeres no se sienten libres de jugar con la masculinidad supone colocarla como algo separado de todas las mujeres lesbianas, algo con lo que podrían jugar o a lo que podrían imitar, pero no una cualidad que podrían expresar o encarnar. Por otro lado, la identidad butch mantiene una compleja relación histórica con nociones como la comunidad lesbiana, la identidad lesbiana y la visibilidad lesbiana, y, en particular, con la drag lesbiana. Dado que se ha escrito muy poco sobre masculinidad femenina que no la reduzca a un estereotipo de la lesbiana o a una parodia patética del hombre, aún tenemos que determinar cuáles son las relaciones diversas que puede tener con la identificación lesbiana, transgénero o masculina. En este libro he explicado que a veces lo butch es un signo privilegiado de la identidad lesbiana, pero en otros momentos representa el signo de la inversión de género, que fue rechazado para acuñar una noción de identidad lesbiana identificada con la mujer y adecuadamente femenina. En los últimos años, el transgenerismo (como expongo en el capítulo 5) ha alterado las condiciones de la identificación butch. En su artículo, Murray evita cualquier debate sustancial sobre el transgenerismo, porque en realidad no forma parte de su proyecto explicar qué ocurre cuando lo drag no es un traje sino parte de un efecto de identidad<sup>355</sup>. Yo

---

355. Además, cuando Murray menciona brevemente figuras transgénero, como Billy Tipton, las caracteriza de forma imprecisa e incorrecta como «mujeres» y utiliza pronombres en femenino para hablar de sus identidades en sus performances.

propongo, para aclarar las cosas, la idea de que las butches, y las butches transgénero en particular, no visten necesariamente ropa de hombre como disfraz; ellas encarnan la masculinidad.

Se dice a menudo que las drag queens caminan por una delgada línea entre la adoración de las mujeres y de la feminidad, y la expresión de una pernicioso misoginia. ¿Pero qué tipo de fronteras similares atraviesan los drag kings? ¿Caminan de puntillas entre la admiración por los hombres y el odio a los hombres? Si es así, ¿cuáles son las consecuencias? ¿Es la imitación de los hombres más fácil de asociar a la transgresión de género que la imitación de la mujer? Si es así, ¿qué tipo de transgresión, qué tipo de género? Siguiendo el consejo de Carole-Anne Tyler de «lee cada caso de drag... sintomáticamente»<sup>356</sup> en vez de afirmar simplemente si es radical o conservador, intento desglosar, a continuación, el teatro drag king en sus múltiples performances y sentidos, para diferenciar entre espectáculos drag kings y concursos drag kings, y elaborar una taxonomía de tipos de drag king para clasificar los estilos y performances de las diferentes mujeres drag.

## SER REAL: LA CULTURA DRAG KING, 1996

A continuación, quiero proceder siguiendo la propuesta de Esther Newton de contextualizar las teorías de la performance y la teoría queer en general dentro de «una teoría social basada en la etnografía»<sup>357</sup>. Newton advierte contra el peligro de concentrarse en «estrategias de representación» sin «conocer la historia de las relaciones entre gays y lesbianas dentro de la comunidad y más allá de ella». Esta autora se pregunta: «¿Cómo pueden los intelectuales pasar por encima de esta fase etnográfica haciendo grandes abstracciones y generalizaciones sin sentirse culpables de un imperialismo manipulador (y condenable)? (¿A quién le importa lo que tú pienses sobre lo que significan tus representaciones? Significan lo que nosotros decimos que significan) Se debe lograr un equilibrio entre aceptar las explicaciones de los “nativos” como totalmente válidas, sin ningún análisis, y descartarlas completamente como “ficciones” o como útiles sólo para una agenda teórica que ya está decidida» (171). En mi propia investigación para este capítulo he hecho entrevistas, he hablado con gente en los clubs, he visitado muchos clubs, he intentado averiguar la historia y la evolución de cada espacio drag king.

Aunque creo que esta metodología es absolutamente crucial para un proyecto que explique la emergencia de una cultura drag king en los noventa, también creo que las entrevistas pueden ser un obstáculo frustrante para el

---

356. Carole-Anne Tyler, «Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag», en *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana Fuss (Nueva York: Routledge, 1991), 33.

357. Newton, «Dick(less) Tracy», 171.

conocimiento y, al mismo tiempo, pueden aportar una importante información etnográfica. No tengo ningún deseo de forzar las representaciones drag king para ajustarlas a «una agenda teórica que ya está decidida», pero también me he dado cuenta, en el curso de las entrevistas, que muchas actrices no están necesariamente muy interesadas en la importancia teórica de sus actos o incluso en identificar un contexto más amplio. Muchos de los drag kings me daban respuestas superficiales a preguntas como: «¿Por qué te gusta vestirte de drag?». Contestaban cosas como «simplemente por diversión» o «me parecía una locura», o «en realidad no lo he pensado». Obviamente tales respuestas no aportan ninguna información útil o interesante sobre los drag y sus motivaciones, ni nos dan la «verdad» de la escena drag king. Otros problemas metodológicos derivaban de lo que sólo puedo describir como «butch-fobia» entre los drag kings de Nueva York que entrevisté. Incluso aquellos drag kings que iban vestidos de hombre dentro y fuera del escenario, y que tenían un aspecto muy de chico o de hombre, no se identificaban como butches. La escasez de drag kings que quieran identificarse como butches, como diría Newton, «presenta importantes problemas teóricos». Dadas las dificultades surgidas durante el proceso de mis entrevistas, he mezclado la información que obtuve de los drag kings con mis propias observaciones y presupuestos teóricos. Por otro lado, no me considero a mí misma como totalmente ajena a la cultura drag king que estoy describiendo aquí. Aunque nunca he actuado como un drag king, siempre asisto al club vestida en lo que se considera «drag» (traje y corbata, por ejemplo), aunque yo no visto ropa de hombre como drag. Me han fotografiado y entrevistado en los clubs como si fuera un drag king, aunque no salgo al escenario. Esta mezcla entre el drag en el escenario y la masculinidad fuera de él sugiere que la línea entre el drag de hombre y la masculinidad femenina en un club drag king es permeable y se confunde permanentemente.

Hay dos escenarios principales de lo drag en los que voy a centrarme aquí: primero, una serie de concursos drag king que se celebraron durante un año en el Hershe Bar y, segundo, los espectáculos habituales de drag kings que se celebran cada semana en el Club Casanova. El concurso drag king de Nueva York ofrecía premios en metálico y a menudo atraía a público y participantes no blancos y que no eran de clase media. Estaban marcados por una notable carencia de teatralidad y de espíritu camp, y se basaban totalmente en nociones de masculinidad auténtica más que en imitaciones de la masculinidad. Como veremos, el concurso Hershe y los espectáculos del Club Casanova producen diferentes formas de cultura drag king, aunque hay muchos puntos de intersección y de superposición entre los kings que participaron en los concursos y los kings que actuaban en los clubs.



Figura 30. «Judith 'Jack' Halberstam», por Del Grace (1997). Foto cortesía de la artista.

### **EL CONCURSO DRAG KING DEL HERSHE BAR DE 1995-1996**

La noche en que asistí a mi primer concurso drag king, en el camino hacia el club me preguntaron si me apetecería concursar. Me lo pensé mucho y finalmente dije: «No, gracias, no tengo experiencia en actuar». Luego me di cuenta de que ninguno de los otros drag kings la tenía, pero eso no les impidió subirse al escenario. Me coloqué entre el público y esperé a que empezara el espectáculo. El Hershe Bar estaba lleno de gente de muy diverso tipo, y el espectáculo era el centro de las actividades de diversión para esa noche. Finalmente las luces se apagaron y el maestro de ceremonias, la humorista lesbiana Julie Wheeler, subió



al escenario disfrazada de Tony Las Vegas y abrió la noche con una interpretación de una canción de Elvis. Poco después, diez drag kings desfilaron vestidos con diferentes trajes y exhibieron muy diferentes tipos de masculinidad. Como los campeones de culturismo, los drag kings sacaban bola y posaban para el público, que entonces se mostraba entusiasta y enfervorizado. El ganador recibió un premio de 200 dólares, y el derecho a competir en la gran final con un premio de 1.000 dólares. El concurso fue un gran éxito, porque supuso un gran espectáculo de masculinidades alternativas; sin embargo, al final resultó un poco flojo en términos performativos. Los drag kings, en general, parecían no tener ni idea de cómo actuar como drag kings y, cuando les pedían «que hicieran algo», uno tras otro simplemente murmuraban su nombre. Si lo comparamos con las actuaciones absolutamente exageradas de los espectáculos de drag queens, estos extraños momentos de miedo escénico de los drag kings pueden interpretarse como un enigma sobre la performatividad masculina. Es verdad que parte de este miedo escénico drag king tenía que ver con la ausencia total de modelos de rol previos para la performance drag king, y también es cierto que esta inercia ha sido sustituida desde hace pocos meses por espléndidas actuaciones drag king, pero al menos en estos primeros concursos el miedo escénico era también un signo del problema de la no performatividad de lo masculino. Los drag kings aún no habían aprendido cómo hacer de lo masculino algo teatral. Aunque también había otros factores en juego: muchas de las mujeres que estaban en el escenario parecían estar exhibiendo su propia masculinidad, en vez de una imitación teatral del hombre.

El concurso drag king es una situación escénica difícil de interpretar porque necesitamos una taxonomía de masculinidades femeninas para distinguir cuidadosamente entre los diferentes tipos de actuaciones de identificación y de género que se están mostrando. Por ello, me gustaría dedicar algo de tiempo a clasificar algunas de las variaciones de género masculino que se dan en los concursos drag king. Mis modelos están sólo basados en los concursos, y no han sido necesariamente utilizados en las performances habituales. Es importante destacar que los concursos drag king no funcionan como los espectáculos tradicionales de drag queens, sino que tienen más en común con las diversas performances que escenifican las queens en *Paris Is Burning*. Al igual que los bailes de Harlem que se documentan en esta película, estos concursos ofrecían un premio en metálico y convocaban a un amplio conjunto de concursantes latinos y negros. A diferencia de lo que pasa en los bailes, los eventos drag king no necesariamente muestran una elaborada cultura de hogares gays y de trabajo sexual<sup>358</sup>.

---

358. Aunque no tengo información concreta sobre la relación entre estas actrices drag king y su implicación o no en el trabajo sexual, intento señalar aquí la carencia de un sistema organizado de «casas» como matriz productiva de estos concursos. El concurso reunía mujeres al azar, la mayoría butches que se subían al escenario sobre todo para intentar ganar 200 dólares. El hecho de que la mayoría de las concursantes fueran butches también indica que el trabajo sexual no es el telón de fondo de estos concursos.

En los concursos drag king, se dan muy diferentes géneros de performances de lo masculino, tantos que en realidad las performances suelen no tener límites, y por ello es difícil juzgarlas. Para que el lector entienda los tipos de performances que estoy describiendo aquí, este apartado incluye varias fotografías de drag kings, muchas de las cuales han sido tomadas por la artista de Nueva York Betsey Gallagher (también conocida como el drag king Murray Hill). Gallagher comenzó un proyecto sobre la cultura drag king en la primavera de 1996 como desarrollo de un proyecto previo sobre las drag queens. Para captar algo de la particularidad de los concursos drag king, Gallagher tomó fotografías de sus modelos drag king posando, no actuando. Esto crea un efecto relajado, casi inexpresivo, y pone de relieve las continuidades que se dan en estas drag kings entre ser y actuar. Con la ayuda de estas imágenes quiero describir al menos cinco diferentes formas de performances de lo masculino que se dan en los concursos drag king.

### **REALISMO BUTCH**

En los concursos drag king, el ganador es muy a menudo una mujer biológica cuya masculinidad resulta convincente (a veces convincente significa que puede fácilmente confundirse con un hombre, pero a veces significa que muestra una forma reconocible de masculinidad femenina). No es fácil encontrar fotografías de esta categoría, porque muchas de las participantes del «realismo butch» no se identifican necesariamente como drag kings y por ello no querían ser fotografiadas para un proyecto drag king. Por esta razón, para describir el aspecto «convincente» del realismo butch, propongo el ejemplo de la concursante que ganó la primera noche en que asistí al Hershe Bar. Se trataba de una mujer negra, muy musculosa, que llevaba una camiseta de baloncesto y pantalones cortos. En su «disfraz de deportista» y con su exhibición de músculos tensos, la concursante podía haber pasado fácilmente por un hombre, y esto es lo que la hacía «convincente». Esta concursante ganó por medio de su exhibición de una masculinidad auténtica, sin adornos y sin performance. Probablemente sólo era alguien que pasaba por allí, más que alguien que se hubiera preparado de forma elaborada para el concurso. Es muy interesante ver cómo, a menudo, la categoría de realismo butch es ocupada por drag kings no blancos, lo que muestra de forma específica cómo la masculinidad se hace visible como masculinidad cuando abandona la esfera de la virilidad blanca normativa. La relativa invisibilidad de la masculinidad del hombre blanco también puede tener que ver con la historia de ciertas lesbianas blancas de clase media, que han cultivado una estética andrógina. En este concurso en concreto, los drag kings blancos adolecían de una especie de carencia: no eran en absoluto preformativos, en el sentido en que lo eran los drag king latinos y negros (bailando y rapeando) y solían llevar esmoquin como parte de su imagen drag king. Muy a menudo, un drag king intentará usar una estética de trabajador de la construcción o una pose a lo James Dean.

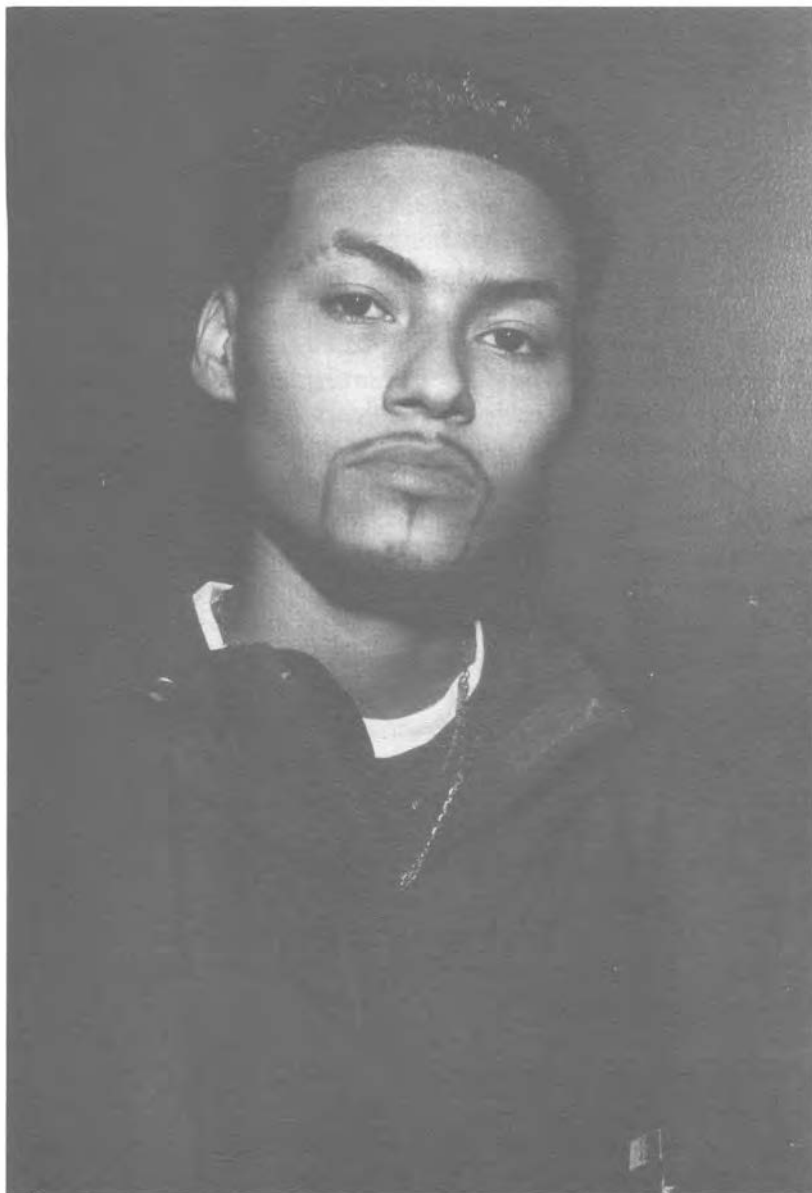


Figura 31. Realismo butch. *Sean*, por Betsey Gallagher (1995). Foto cortesía de la artista.

La foto 31 muestra otra versión de realismo butch. Este joven drag king asiático-americano era totalmente convincente en su masculinidad, tanto que algunas mujeres lo desafiaban preguntándole si era «realmente una mujer». Este drag king no hacía ninguna performance y se basó en cierta versión de autenticidad para ganar el concurso: en esta foto lo vemos con un pequeño bigote y una barba falsos, pero en otros concursos posteriores aparecía sin

vello facial y producía la misma respuesta del público. Dado que se basa en ideas de autenticidad y de realismo, la categoría de realismo butch se sitúa en un límite difuso entre la definición de transgénero y la de butch. En otras palabras, el realismo de la masculinidad butch puede participar fácilmente del deseo de una realidad basada más en un cuerpo de hombre reconocible. No hay manera de saber claramente cuántos de los drag kings que participan en este concurso tenían modos de identificación transgénero y, dado que todo el espectáculo transcurría bajo los auspicios de un club lesbiano, podemos asumir que muchos se identificaban, al menos en cierto modo, con la categoría de bollera o de lesbiana.

Una forma de describir la relación entre el realismo butch y la masculinidad de los hombres es por medio de lo que José Muñoz ha denominado una desidentificación activa, o «una forma de vérselas con la ideología dominante, que ni acepta asimilarse a esa estructura ni tampoco se opone totalmente a ella»<sup>359</sup>. De igual modo, dentro del realismo butch, la masculinidad ni es asimilada como la de los hombres, ni tampoco es rechazada; más bien implica una desidentificación activa con las formas dominantes de masculinidad, que son recicladas después como masculinidades alternativas.

### **FEMME FALSA**

El realismo butch se opone claramente a las performances de los drag kings femme. Éstas pueden ser calificarse como performances de «femme falsa» y se parecen más a los espectáculos de las drag queens, no sólo porque la diferencia entre sexo biológico y género es la base de su actuación de género, sino porque la ironía y lo camp dan sabor a la performance. En la foto 32, Gallagher capta los elementos del aspecto de la femme falsa, tal y como los cultiva Chico Soda, un actor de Nueva York que usa la escena drag king como parte de sus actuaciones. Podemos ver en la fotografía que el «disfraz» de las cejas gruesas y la perilla está deliberadamente exagerado, y la pose de Chico Soda es intencionada, muy teatral y casi paródica, no como el naturalismo de la foto anterior. Otra femme falsa que ha despertado mucha atención en Nueva York es Buster Hymen. Hymen es una actriz que canta y baila, y a veces se desnuda en plena actuación y se transforma en una gatita de burdel. Está claro que la performance se centra en la transformación, y recoge la

---

359. José Muñoz, «Famous and Dandy like B. 'n' Andy: Race, Pop, and Basquiat», en *Pop Out: Queer Warhol* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1996), 147. Muñoz describe las complejas relaciones que se establecen entre sujetos de minorías y la cultura mayoritaria, y descubre que muy a menudo las formas de resistencia cultural producidas por estos sujetos están construidas a partir de relaciones contradictorias entre identificaciones dominantes y minoritarias. La desidentificación, escribe Muñoz, «es una estrategia que intenta transformar una lógica cultural desde dentro» (148).

idea, expresada por Newton, de que «la apariencia es una ilusión»<sup>360</sup>. Pocas veces los hombres drag crean un efecto dramático quitándose la peluca o bajando su voz una o dos escalas. En cambio, la femme falsa a menudo descubre su pecho para mostrar sus senos o desgarrar su vestido en una parodia del clásico striptease.



Figura 32. Femme falsa. *Chico Soda*, por Betsey Gallagher (1996).  
Foto cortesía de la artista.

En cada concurso drag king suelen aparecer una o dos femmes falsas, y sus performances a menudo tratan más sobre la consolidación de la feminidad que sobre el cuestionamiento de la masculinidad dominante. La femme falsa, en realidad, se viste de butch o de hombre sólo para mostrar que su feminidad satura completamente su performance: ella interpreta el fracaso de su propia masculinidad por medio de un espectáculo convincente. Estas performances suelen ser mucho más performativas que el realismo butch, pero probablemente sean menos interesantes, por las siguientes razones: primero, la femme drag king no ha alterado realmente la estructura del drag tal y como aparece en los contextos de hombres gays, como algo camp; segundo, la femme falsa

---

360. Newton, *Mother Camp*, 101.

propone una confirmación de que la masculinidad femenina es sólo una actuación, algo que no se lleva a la vida cotidiana. Muchas drag kings femme hablan del poder que sienten al acceder a la masculinidad por medio de una actuación drag, pero al final vuelven a reafirmar que se sienten cómodas en su feminidad. En última instancia, como dice Buster Hymen, los drag kings femme suelen utilizar lo drag como una forma de «caminar en los dos lados de la valla del género»<sup>361</sup>, lo que tiende a reafirmar una definición de género binaria estable. Hay que destacar que los drag kings que han conseguido mayor publicidad suelen ser las femmes falsas<sup>362</sup>. Incluso algunos escritores gays que conocen las tácticas de subversión de género de los drag suelen identificar a todos los drag kings con los drag kings femme. Michael Musto, en un artículo sobre los drag kings publicado en el *New York Post*, termina su texto tranquilizando a sus lectores heteros: señala que a un drag king con mucho aspecto de butch, como Mo B. Dick, «resulta que le gusta el lápiz de labios tanto como a cualquier chica»<sup>363</sup>.

### **MIMETISMO DE HOMBRE**

En el mimetismo de hombre, el drag king adopta una forma de masculinidad de hombre claramente identificable e intenta reproducirla, a veces con un giro irónico y a veces sin él. Por ejemplo, en una de las pocas performances de masculinidad blanca en el espectáculo del Hershe Bar, un concursante drag king interpretó una actuación de un cura ridículo, lo que producía el hermoso efecto de mostrar la teatralidad de la religión. La imitación del hombre se da a menudo en las performances de la femme falsa, pero en realidad pueden interpretar este papel butches o femmes. El concepto de imitación del hombre está detrás de trabajos como los del Taller Drag King de Diane Torr. Aunque el taller nos saca un poco del tema de los concursos drag king, el concepto de imitación del hombre tal y como se produce en los talleres influyó en algunos de los concursantes blancos en el Hershe Bar. De hecho, muchos artículos de la prensa atribuyen el origen de la cultura drag king en Nueva York a Diane Torr (como hace la propia Torr) y algunos drag kings, como Buster Hymen, citan a Torr como la persona que los

---

361. Kimberly Pittman, «Walk like a Man: Inside the Booming Drag King Scene», *Manhattan Pride*, junio de 1996, 4.

362. Los drag kings femme, hay que reconocerlo, han recibido buena y mala publicidad. En un artículo muy ofensivo publicado en *Penthouse*, Ralph Gardner Jr. cuenta que iba en busca de una «lesbiana guapa», explorando el ambiente drag king, saliendo por ahí con Buster Hymen y otros drag kings. Esto no salvó a los drags de ser objeto de comentarios lascivos por parte de Gardner en su artículo. También escribió comentarios racistas sobre Dred («Drag king», *Penthouse*, febrero 1997, 85, 86, 128).

363. Michael Musto, *New York Post*, Arts Section, 20 de febrero de 1997, 43-44.

inspiró para empezar a hacer performances<sup>364</sup>. Diane Torr es una artista de performance de Nueva York que, como Danny Drag King, dirige un taller en el que las mujeres pueden convertirse en hombres por un día<sup>365</sup>. El anuncio del taller de Torr les dice a las potenciales participantes que pueden «explorar otra identidad: aprenderán los patrones de conducta básicos de los hombres. Cómo andar, sentarse, hablar y acostarse como un hombre»<sup>366</sup>. En los talleres, de los que se ha escrito en muchas revistas y periódicos y que han sido filmados por la BBC, Torr instruye a sus alumnas en el arte que tienen los hombres de ocupar el espacio, dominar en la conversación, hurgarse la nariz y colocarse el pene, y les proporciona normas generales para aprender a ser maleducado. Las alumnas de Torr son hombres por un día que aprenden a vendarse los pechos y a hacerse paquetes, a ponerse vello facial y a crear una apariencia creíble de hombre. Por último, Torr las lleva por las principales calles de Nueva York y les enseña cómo hacerse pasar por un hombre. La propia Torr comenta que no tiene aspiraciones masculinas; ella, como muchas otras participantes en los talleres, afirma una y otra vez que no desea *ser* un hombre; simplemente quiere pasar por un hombre, dentro de ese espacio limitado de experimentación<sup>367</sup>. Torr sostiene que sus razones para vestirse de hombre son muy claras: quiere experimentar «la autoridad del hombre, su territorio y sus derechos»<sup>368</sup>. En muchos talleres de mujeres se discute sobre el sentimiento de poder y de privilegio al que les da acceso el disfraz, y muchas se sienten excitadas por todo el proceso, pero al final del día se sienten aliviadas de volver a su feminidad familiar.

---

364. Buster Hymen es descrita como «una licenciada en el entrenamiento en testosterona de Torr» por Kimberly Pittman («Drag Kingdom Come», *Manhattan Pride*, junio 1996, 3).

365. Torr ha estado impartiendo el taller desde 1989, y cobra 100 dólares por sesión. Torr es una artista de la performance y ha actuado en Nueva York como bailarina go-go y en performances travestis durante muchos años.

366. Copia de un flyer que anunciaba el taller en marzo de 1997. En el flyer, Torr se describe a sí misma como «artista de performance» y afirma que «vive y trabaja en Nueva York, donde, como travesti, es miembro de la comunidad F2M (mujer-a-hombre)». Dado que Torr no es una transexual F2M y no es una lesbiana fuera del armario, no está muy claro qué significa ese autoposicionamiento.

367. Ver, por ejemplo, Julie Wheelwright, «Out of My Way, I'm a Man for a Day», *Independent*, 11 de noviembre de 1994, 27-28; Anna Burnside, «Walk like a Man», *Scotland on Sunday*, 24 de mayo de 1995, 5.

368. Citado por Phyllis Burke, «Diane Torr's Drag King Workshop», en *Gender Shock: Exploding the Myths of Male and Female* (Nueva York: Anchor Books, 1996), 147.



Figura 33. Imitación de hombre. *Diane Torr*, por Betsey Gallagher (1996). Foto cortesía de la artista.

Un testimonio del taller drag king lo describe como un giro en la práctica cotidiana de performance de género. Shannon Bell afirma ser lo que podríamos llamar una «reina del género», alguien que hace de butch un día y de femme al día siguiente<sup>369</sup>. Ella utiliza el Taller Drag King para explorar uno de sus muchos géneros, su yo de marica queer. Obviamente, esta percepción del género como vestido y como performance voluntaria no está relacionada en absoluto con la masculinidad femenina del realismo butch. Bell interpreta el género como un juego, precisamente porque su normatividad de género le da una base estable para jugar con la alteridad. Bell representa la típica participante del taller, entiende su función como un ejercicio de fluidez de género y como una denuncia política del privilegio de los hombres. Bell le pregunta a Torr por qué la gente se apunta al taller y ésta le responde con una justificación política, con el fin de hacer respetable el taller en términos de conciencia feminista: «Parte de lo que ocurre en el Taller Drag King es que las mujeres aprenden ciertas cosas: no tenemos que sonreír, no tenemos que ceder el espa-

---

369. Shannon Bell, «Finding the Male Within and Taking Him Cruising», en *The Last Sex*, ed. Arthur Kroker y Marilouise Kroker (Nueva York: St. Martin's Press, 1993), 91-97.



cio, no tenemos que replegarnos en el territorio» (96). En este sentido, el taller funciona más como un grupo de concienciación feminista, pero parece tener poco que ver con la reconstrucción de la masculinidad.

Diane Torr va aún más lejos y afirma haber inventado el término «drag king». Le comenta a la entrevistadora Amy Linn: «Se me ocurrió en 1989... Era un día en que me habían hecho una foto con ropa de hombre y tenía que ir a una inauguración en el Whitney. Decidí ir vestida como un hombre»<sup>370</sup>. Cuando Torr se vio a sí misma pasando por ser un hombre y recibiendo mucha atención por parte de las mujeres, decidió que podría hacer que otras mujeres pudieran acceder a esta experiencia de vaciamiento de lo familiar, por medio de un taller de formación asertiva. Obviamente, el taller tiene poco que ver con los drag kings o con el kinging. Es una lección sencilla de cómo vive la otra mitad de la población y abre una puerta útil al privilegio masculino a mujeres que sufren los efectos de este privilegio cada día. Sin embargo, tal y como comenté antes, es difícil conocer el origen del término «drag king», y no queremos atribuir los orígenes de la cultura moderna drag king a un taller que se ha diseñado principalmente para mujeres heterosexuales y que asocia de forma no problemática la masculinidad con los hombres. Para las mujeres masculinas que en su vida cotidiana son confundidas con hombres, el taller no tiene ningún interés. Para mí, el Taller Drag King profundiza la diferencia que hay entre una fascinación por la masculinidad de los hombres y sus prerrogativas, y un interés en producir masculinidades alternativas.

## **EL DRAG MARICA**

Al igual que otras formas de masculinidad minoritaria, la masculinidad de los hombres gays es diferente de las expresiones de virilidad mayoritarias y se presta fácilmente a la imitación drag king. Por otro lado, en los últimos años algunas lesbianas han fetichizado positivamente la cultura sexual gay, y algunas mujeres basan su masculinidad y su práctica sexual en modelos gays. Esto significa que han copiado estéticas gays como la del «clon de Castro»<sup>371</sup>. El clon de Castro hace referencia a una conocida estética masculina de los guetos urbanos gays, que se basa en el uso de vaqueros y cuero, y un aspecto de motero queer. El hecho de que esta imagen se identifique como un clon indica que la imitación y la personificación ya forman parte de su construcción; esto hace que sea fácil para los drag kings construir el drag marica. Algunos de los drag kings que participaron en el concurso del Hershe Bar creaban una imagen de hombre gay, con ropa de cuero o bigotes grandes en forma de U invertida, y a menudo usaban esta estética para hacer performances de hipermasculinidad al estilo de los Village People.

---

370. Linn, «Drag kings», 12.

371. Esta cultura gay no se basa en imitar al presidente de Cuba, sino que se refiere al famoso barrio gay de San Francisco. (N. del T.)

## MASCULINIDAD DESNATURALIZADA

Para terminar mi taxonomía de masculinidades femeninas quiero reseñar una categoría que a menudo desaparece mezclada con las otras categorías que he descrito. La masculinidad desnaturalizada se emplea en el realismo butch y en la imitación del hombre, pero se diferencia del realismo butch en su sentido de lo teatral y de lo hiperbólico, y se diferencia de la imitación del hombre al proponer modos alternativos de masculinidad. En la figura 34 vemos a Dred, que ganó el concurso de 1996 del Hershe Bar, elaborando un tributo al macho *blaxploitation*<sup>372</sup> con un toque butch. Dred es un drag king interesante, porque juega con el límite entre muy diferentes versiones del teatro drag king. Por una parte, aparece en los bares de los concursos ofreciendo una imitación perfecta de Superfly; y, por otra parte, también actúa en las performances teatrales de la escena drag king con un papel mucho más camp, en el que se metamorfosea de Superfly a Foxy Brown<sup>373</sup>. En muchas ocasiones actúa con otro drag king, Shon, como parte del dúo de rap Run DMC. Dred representa la fluidez de los límites entre las distintas performances drag king. La incluyo en este apartado de masculinidad desnaturalizada porque en sus actuaciones combina apropiación, crítica y masculinidad alternativa.



Figura 34. Masculinidad desnaturalizada. *Dred*, por Betsey Gallagher (1996). Foto cortesía de la artista.

---

372. Blaxploitation es un género de cine de los años 1970 dirigido a público negro de Estados Unidos, donde se utilizan elementos de la cultura negra, como la música funky y el soul, y en el que intervienen actores negros. Un ejemplo es la película *Shaff*.

373. Superfly y Foxy Brown son dos personajes de sendas películas blaxploitation con esos títulos. El primero es un traficante negro y la segunda es una chica negra sexy, violenta y vengativa. (N. del T.)

En muchos aspectos, la masculinidad desnaturalizada produce la más lograda de las performances drag king. En la actuación de Julie Wheeler como Tony Las Vegas, el maestro de ceremonias del concurso drag king llevaba el pelo engominado y vestía un traje. Durante todo el concurso, Tony se metía con el público y contaba chistes de mal gusto, y en el espectáculo al que yo asistí se puso muy cerca de un drag king que iba claramente de femme falsa, y empezó a susurrarle al oído y a preguntarle qué tenía debajo del vestido. De vez en cuando le decía al público cosas como «enséñanos las tetas» y, por lo general, montaba un espectáculo de masculinidad babosa y misógina. Mientras que el Taller Drag King imita la virilidad sin parodiarla necesariamente, Tony hace de la parodia del hombre el centro de su actuación y encuentra la manera exacta de mostrar cómo aparece casi siempre la performance de la masculinidad de los hombres: como sexismo y misoginia. El drag king demuestra, por medio de su propia masculinidad y por medio de la puesta en escena de la masculinidad, que no existe ningún vínculo esencial entre la misoginia y la masculinidad; más bien la masculinidad parece ligada estructuralmente a la misoginia en el contexto del patriarcado y del privilegio de los hombres. Para las mujeres masculinas que no pueden acceder al privilegio de los hombres, las recompensas de la misoginia son escasas, de modo que es más probable que interpreten su masculinidad sin misoginia. Pero el sexismo se puede utilizar bien para el teatro, y mostrar el sexismo, como lo hacen los drag kings, como la base del realismo masculino sirve para desenmascarar los presupuestos ideológicos de la no performatividad del hombre.

Mientras que los concursos drag king son el escenario perfecto para la desnaturalización de la masculinidad, están apareciendo en la cultura popular algunos ataques al género natural y a la redundancia del binarismo naturaleza-cultura. Podemos ver un gran ejemplo de identificación desnaturalizada de forma cómica en la película *Babe*, de 1995. Esta película narra la historia de un cerdito que quiere ser un perro pastor, en parte porque se da cuenta de que en la granja los cerdos se comen, y los perros no, y en parte porque sus principales contactos e identificaciones son con perros. *Babe* muestra el triunfo de la función sobre la forma cuando el cerdo, Babe, demuestra ser mejor pastor que un perro pastor. El éxito de la actuación de Babe como perro se basa en que asume el rol «perro» con una diferencia. Babe no solamente imita al perro pastor jefe, o intenta parecer un perro; se apropia de lo perruno, aprende las funciones del perro y las interpreta. Mientras que el perro pastor jefe asume su superioridad sobre las ovejas, Babe rechaza construir una nueva jerarquía o preservar las jerarquías naturales. En lugar de eso, demuestra su deseo y su habilidad para el pastoreo y muestra el debido respeto por las ovejas, y sobre todo disfruta de su naturaleza perruna. Esta película se dedica a desvincular de forma cómica lo perruno de los perros y sugiere que la lógica de lo no natural permite que los cerdos sean ovejas, e incluso, en un emocionante subargumento, permite que los patos sean gallos.

## EL ESPECTÁCULO DRAG KING

Los concursos drag king del Hershe Bar fueron la plataforma que permitió la proliferación de una cultura de clubs nocturnos drag king en Nueva York. Aunque artistas de la performance como Diane Torr nos recuerdan que la cultura drag king ha existido fuera y dentro de los espacios de performance en Nueva York en los últimos diez años más o menos, los drag kings nunca habían generado una vida cultural tan popular como la que disfrutaban actualmente. Tras los concursos de drag kings, muchas participantes desaparecieron y se retiraron a la vida de los clubs de lesbianas, pero otras se reagruparon y participaron en performances drag king de forma regular. El drag king Mo B. Dick recuerda que los concursos del Hershe Bar supusieron una cantera para potenciales actrices drag king, y ella capitalizó ese momento de visibilidad para organizar fiestas drag king. Mo recuerda lo siguiente: «Comencé haciendo fiestas con Michael, más conocida como Mistress Formika, y entonces decidimos organizar concursos drag king. Tuvieron tanto éxito que decidimos, entonces, con la ayuda, el saber y la inspiración de Mistress Formika, abrir un club drag king, y así nació el Club Casanova»<sup>374</sup>.

Puede que el Club Casanova sea el único club en todo el país que ofrece actuaciones semanales. Es un club del East Village que reúne a un público blanco, punk y alternativo, donde se mezclan gays y heteros, queens y kings, y a menudo recibe a muchos representantes de medios de comunicación. Las mujeres de color que concursaban en el Hershe Bar, en su mayoría, no volvieron a aparecer en la escena de los clubs drag king. La ganadora de 1996, Dred, sí que actúa regularmente en el Club Casanova y en otros bares de lesbianas, y a veces actúa junto con otro drag king negro, Shon, pero sin duda hay una escasísima presencia de mujeres de color en la escena drag king. En los concursos del Hershe Bar, como ya he comentado, muchas de las mujeres de color que concursaban no se consideraban a sí mismas como drag kings; se subían al escenario y mostraban su propia masculinidad. Ésta puede ser una de las razones por las que las ganadoras de los concursos no se convirtieron en actrices drag king<sup>375</sup>. Otra razón puede ser la división habitual que se da entre raza y clase social, y que produce segregación en la mayoría del ambiente de los bares de lesbianas<sup>376</sup>.

---

374. Mo B. Dick (Maureen Fischer), entrevistada por la autora, 10 de noviembre 1996.

375. Ver mi ensayo sobre género, raza y masculinidad para profundizar sobre las mujeres de color y la escena drag king en Nueva York: «Mackdaddy, Superfly, Rapper: Gender, Race, and Masculinity in the Drag King Scene», en un número especial «Queer Transexions of Race, Nation, and Gender», editado por Phillip Brian Harper, Ann McClintock, José Esteban Muñoz y Trish Rosen, en *Social Text* 15, n° 3-4 (otoño/invierno 1997), 104-31.

376. Rochella Thorpe, «A House Where Queers Go: African-American Lesbian Nightlife in Detroit: 1940-1975», en *Inventing Lesbian Cultures in America*, ed. Ellen Lewin (Boston: Beacon Press, 1996), 40-61.

Aunque pocas de las mujeres que entrevisté sobre los drag kings tenían cosas que decir directamente como respuesta a la pregunta de por qué parecía haber tan pocas mujeres de color en los espectáculos drag king, muchas tenían recuerdos y opiniones divergentes sobre los concursos del Hershe Bar. Desde luego, yo personalmente encontraba los concursos del Hershe Bar muy entretenidos y llenos del espectáculo de la masculinidad bollera. Pero muchas de las mujeres blancas que participaron en los concursos se sintieron decepcionadas. Mo B. Dick los compara a un concurso de popularidad o a un concurso de belleza: «Si a la gente le gustaba tu aspecto, ganabas —comenta—; si no, perdías». A Mo B. Dick le sorprendía el hecho de que muchas de las mujeres que participaban en el concurso no fueran drag kings, sino simplemente «mujeres muy butch». La artista de performances y ocasional drag king Shelly Mars fue jurado en algunos de los concursos del Hershe Bar. También Mars pensaba que los concursos tenían poco interés: «El primero fue ridículo, ninguna se vistió de drag. Además, es un lugar de negras y latinas, de modo que, si tú eres una chica blanca, no puedes ganar». De hecho, muy pocas mujeres blancas ganaron en los concursos del Hershe Bar, y aunque esto puede tener mucho que ver con el hecho de que la clientela del club fuera mayoritariamente negra y latina, también nos dice algo acerca de la performance de la masculinidad blanca y de las masculinidades de color. Muchas de las performances de drag kings blancos se basan en la parodia y el humor, y muchas de las performances de drag kings negros tienen que ver con la imitación y la apropiación. Mientras que un drag king blanco puede parodiar a un machote de Brooklyn (como hace Mo B. Dick), un drag king negro suele hacer play-back de un cantante rap o interpretar personajes como un chulo de putas, un ligón o un playboy (como hace Dred), pero no para parodiarlo, sino para apropiarse del estilo masculino negro para hacer una performance bollera. En el contexto de un concurso, el género de la apropiación sexy de la masculinidad del hombre funciona mucho mejor que el género de la simple parodia.

Sin embargo, algunas de las mejores performances y espectáculos de drag kings blancos surgen de una parodia creativa e hiperbólica. Cada semana el Club Casanova se convierte en el escenario de nuevas y exageradas performances drag king. Una semana los flyers del Club Casanova anunciaron una noche Elvis: las que fueran imitando a Elvis podían entrar gratis y el público podría asistir no a una sino a tres performances de Elvis, cada una interpretada por un drag king diferente. Aquella noche la tensión crecía a medida que el público se iba preparando para la que sería una de las noches más especiales en el mundo de la imitación del hombre: el kinging del Rey. El primer Elvis, interpretado por Justin Kase, imitó a Elvis de joven. Kase, con el pelo engominado y labios carnosos, cantó *Blue Suede Shoes*. El siguiente Elvis iba del Rey en sus años intermedios, con su ropa de cuero y su pelo negro azabache. Lizerace, el drag king dj del Club Casanova, interpretó el Elvis de los 60, con su contoneo de caderas y sus miradas sensuales al público. Por último, el drag king Murray Hill subió al escenario como el Elvis en sus años dorados. Hill vestía un mono

blanco ajustado, con lentes de sol, y los típicos y enormes cuellos de la camisa subidos. Llevaba gafas de sol y sudaba copiosamente, a pesar de llevar una toalla alrededor del cuello. Cuando las primeras notas de «I Can't Help Falling in Love with You» empezaron a sonar en el escenario, este Elvis gordo pegó un salto hacia atrás y perdió el ritmo al empezar a cantar. Esta performance hilarante de Elvis en sus mejores momentos de guaperas recordete capta eso que en la cultura drag queen se ha denominado «camp», pero que yo he rebautizado aquí como «kinging»<sup>377</sup>. Aunque anteriormente describí una forma del kinging como una performance seria de la masculinidad, aquí el kinging se hace por medio de la imitación de la imitación. Este efecto kinging es utilizado de forma cómica por drag kings de San Francisco, donde el éxito de Elvis Herselvis ha producido una proliferación de imitaciones de Elvil Herselvis.



Figura 35. «¿Quién te quiere a ti, cariño?» Murray Hill como Elvis Recordete, por Matthew Sandager (1997). Foto cortesía del artista.

---

377. En 1996, las imitadoras de Elvis aparecieron en la prensa de forma espectacular. El drag king de San Francisco Elvis Herselvis se vio implicado él(vis) mismo en el centro de una importante controversia. Había sido contratada en el marco de una conferencia sobre Elvis Presley, para actuar como parte de las actividades culturales. Sin embargo, los directores de Graceland de pronto retiraron sus fondos para esta conferencia de estudios culturales, en cuanto se enteraron de que iba a haber una actuación drag king. La ironía de este hecho es evidente: la conferencia se centraba, y contribuía, al legado póstumo del king; parte de su legado consiste en una práctica casi fanática de imitadores de Elvis. Los directores de Graceland reconocen las imitaciones de Elvis como parte de su legado y no tienen ningún problema en financiar conferencias en las que se ofrecen muchas actuaciones de diferentes imitadores de Elvis.

Me parece que es muy importante insistir en las diferencias que existen entre drag kings y drag queens. En los roles de género del teatro mayoritario, la feminidad a menudo se representa simplemente por medio de vestidos, mientras que la masculinidad se manifiesta como realismo o como cuerpo. En su estudio de imitaciones de la mujer, Newton describe cómo las drag queens crean imágenes verosímiles de feminidad por medio del uso de accesorios (pelucas, vestidos, joyas, maquillaje, hormonas) y por medio de «un juego de roles» (*Mother Camp*, 109). De igual modo, los drag kings construyen una masculinidad creíble usando trajes, rellenos en la entrepierna, vello facial y pelo engominado. Sin embargo, en general la performance teatral de la masculinidad exige una reducción de las emociones y una moderación en el uso de accesorios. El drag king Maureen Fischer, por ejemplo, explica cómo construye ella la masculinidad drag: «La forma de moverse de una mujer es más fluida y sexy; en cambio un hombre es mucho más rígido y contenido. Cuando hago de Mo B. Dick en el escenario, tengo que ser muy consciente de mis movimientos. Por lo general yo me muevo mucho, pero como hombre soy mucho más rígido y controlo mi cuerpo de cierta manera, con el torso más rígido, y no hay ningún meneo en las caderas»<sup>378</sup>. Tanto en el caso de la drag queen como en el del drag king la producción del género es teatral, pero esta teatralidad va casi en direcciones opuestas. Mientras que la drag queen es ostentosa y espectacular, el drag king se modera y se convierte en un macho silencioso. La drag queen gesticula, mientras que el drag king aprende a comunicar mucho sólo encogiéndose de hombros o levantando una ceja. Los espectáculos drag king del Club Casanova han aportado muchos ejemplos de eso que yo llamo «kinging», o performance de la no performatividad. «Kinging» un papel puede suponer numerosas estrategias, lo que incluye la moderación, la hipérbole y la superposición.

*La moderación.* Kinging puede significar asumir una actitud masculina en toda su moderación, aunque la performance muestre la teatralidad de la moderación. Un ejemplo de esta actitud es el drag king que escenifica su propia reticencia a escenificar, por medio de una actitud tímida, de «tío normal», que cubre toda su actuación. En la performance de los B52 que describí anteriormente, la moderación caracterizaba los papeles de los drag kings, mientras interactuaban con las drag queens, mucho más frenéticas.

*La hipérbole.* Encontrar la forma exacta de la hipérbole masculina puede ser otra forma de kinging. En las performances de Elvis que he comentado, el Elvis gordo interpretado por Murray Hill capta claramente la hipérbole masculina. Al interpretar al Elvis más mayor, Hill hace de Elvis haciendo de Elvis. Mientras que la hipérbole femme juega con la artificiosidad exagerada que ya opera en las construcciones sociales de la feminidad, la hipérbole masculina se imita a sí misma. Murray Hill, de hecho, es el maestro de la hipérbole. Su repertorio incluye un amplio abanico de iconos, varones de edad media, y Murray satiriza y parodia las formas de masculi-

---

378. Mo. B. Dick, entrevistada por la autora, 16 de noviembre de 1996.

nidad que se supone que representan estos hombres. Por ejemplo, en el personaje de Bela Karolyi, el entrenador olímpico de gimnasia femenina, Murray Hill parodia la imagen de paternalismo benevolente que el entrenador representa. En una performance hiperbólica de Karolyi, éste le ordena a la pequeña Kerri Strug que dé un salto, a pesar de que tiene la pierna rota. Murray le grita «¡Puedes hacerlo!» a una cojeante Kerri (interpretada por la chica que hace de compinche del drag Murray, Penny Tuesdae). Murray, entonces, le dice a Kerri que si da el salto le dejará comer, y al final le arranca la medalla de oro del cuello y celebra su propia victoria. Murray Hill también interpreta a John Travolta.



Figura 36. «Murray Hill como Bela Karolyi y Penny Tuesdae como Kerri Strug», por Tanya Braganti (1997). Foro cortesía de la artista.

El impacto de la performance hiperbólica de Murray Hill se basa en exponer la vulnerabilidad de la crisis del hombre maduro. Murray utiliza muy poco maquillaje y se basa sobre todo en la ropa para crear la imagen de masculinidad que parodia. No se venda los pechos y no intenta en absoluto crear una imagen de hombre real. En su más reciente empresa drag king, Murray Hill hace campaña para ser alcalde bajo el eslogan: «Un voto para Murray es un voto para ti». Murray hace su campaña con flyers del alcalde Giuliani de drag y señala la hipocresía de Giuliani al intentar cerrar ciertos clubs queers cuando él se pasea en público de drag. Murray exclama: «El alcalde Giuliani ha decidido que sólo él puede hacer espectáculos drag». Murray se proclama a sí mismo «el candidato de la vida nocturna» y pide a los votantes que trabajen juntos para salvar la vida nocturna de Nueva York, que está en peligro.



*La superposición.* Cuando un drag king interpreta a un personaje varón reconocible (Sinatra, Elvis, Brando), puede elegir entre dejar que su feminidad asome, como hacen algunas drag queens en una actuación camp, o puede interpretar de una forma casi perfecta. En estas actuaciones perfectas, la razón por la que la performance parece «real» es porque, si el público ve a través del papel, lo que capta no es un poco de feminidad o a una mujer, sino la masculinidad butch. Así, el papel de hombre está superpuesto como una capa por encima de la propia masculinidad del king. Drag kings como Justin Kase, Annie Toon y Elvis Herselvis (ambas de San Francisco) componen sus actuaciones precisamente superponiendo una performance masculina por encima de una apariencia butch. Esta forma de superposición a menudo produce una actuación drag king muy sexy, que hace que el público lesbiano aplauda no al hombre que ven sino a las masculinidades bolleras que perciben detrás. Las actuaciones de *rhythm and blues* de Dred y Shon a menudo son vitoreadas por una multitud de fans. Shon comenta esta respuesta precisamente fijándose en la superposición: «Bueno, me gusta recibir esa reacción por parte de las mujeres, los gritos y todo eso... A ellas les gusta el espectáculo, más de lo que yo hubiera pensado... No esperaba que reaccionaran así ante la imagen de un hombre. Pero, en realidad, no creo que se trate de eso, sino de la persona con la que la imagen está conectada»<sup>379</sup>.

La superposición realmente muestra la teatralidad de las drag queens y de los drag kings, y revela sus múltiples ambigüedades, porque en ambos casos el juego de roles muestra lo permeables que son los límites entre actuar y ser. Todos los actores drag están interpretando su propia pluma y, al mismo tiempo, están mostrando la artificialidad de los roles de género convencionales. Como señala Newton: «Los imitadores de mujeres son tanto homosexuales actuando como intérpretes de lo homosexual» (*Mother Camp*, 20). La mayoría de los imitadores de mujeres entrevistados por Esther Newton eran gays y establecían conexiones entre la vida gay y la vida drag; en el caso de los imitadores de hombres, sin embargo, la relación entre sus actuaciones drag y sus orientaciones sexuales está menos clara. Muchas de las drag kings que actúan en Nueva York son lesbianas; otras son heteros, y otras son trangénero. Obviamente, la actuación drag king, con su énfasis en la ropa y el maquillaje, el disfraz y la transformación, produce cierta curiosidad sobre qué hay debajo del traje. Aunque muchas de las que van a clubs king queer disfrutan con las fantasías de una masculinidad dominante superpuesta por encima de una masculinidad queer, quienes hacen crónicas de este ambiente para el público mayoritario expresan su sincera opinión de que, aunque las chicas sean chicos, éstos finalmente volverán a ser chicas muy atractivas. De hecho, nada produce más satisfacción a los observadores heteros del mundo de la subversión del género que la imagen pseudodrag king de Demi Moore que se ha difundido hace poco en un número

---

379. Shon, entrevistada por la autora, 30 de diciembre de 1996.

de la revista para hombres *Arena*. Demi llevaba una pequeña perilla que se había hecho al auténtico estilo drag king, pegándose trocitos de su propio pelo en la cara, pero, cuando mira iracunda a la cámara, se rasga la camisa para mostrar sus generosos pechos. Estas fotos nos dan un nuevo sentido «redundante»: el acto de rasgarse la ropa interior indica, por supuesto, que este desvelamiento disipará el misterio creado por su vello facial, pero a decir verdad, no resultaba nada convincente como hombre.

Algunos drag kings, como Dred y Buster Hymen, por ejemplo, también se desnudan para mostrar la mujer que hay detrás del hombre. La artista de la performance Bridge Markham intenta llevar esto un paso más allá, saliendo al escenario vestida totalmente de mujer, para después desnudarse paulatinamente hasta quedarse en tanga y con unas cintas en los pezones. Después se quita la peluca y muestra una cabeza calva extrañamente andrógina, y comienza un striptease inverso, para convertirse en el escenario en un drag king completo, con lápiz de ojos, bigote y un dildo que asoma de modo informal de su bolsillo. La actuación de Bridge invierte el gesto típico de la drag queen, cuando ésta se quita la peluca para mostrar que, en realidad, es un hombre. En la actuación de Bridge y en otras parecidas, la idea es negarse a la revelación e insistir en que cada capa es tan irreal como la anterior. En una interpretación cómica y bastante obscena del striptease inverso, el drag king de Londres Jewels hace un striptease dando vueltas, se quita el sombrero, la chaqueta, la camisa y, por último, los pantalones, para descubrir... otra camisa, otro par de pantalones y otro traje de hombre. El anti-strip de Jewels parodia la idea de que un yo femenino auténtico subyace bajo la superficie masculina y de que se puede acceder a él con unos cuantos movimientos habilidosos.

Algunos actores drag cuestionan el striptease como parte de la actuación drag. Las organizadoras del Club Confidential, Stafford y Jordy, tienen las ideas muy claras sobre la performance drag king. Ellas consideran que el mal teatro drag king es una combinación de falta de preparación, vestir malos zapatos y hacer un «striptease butch»<sup>380</sup>. Mo B. Dick también expresa su desaprobación, explicando que exige mucha más concentración «mantenerse en un personaje» que cuestionar el personaje drag. También comenta que «el striptease cansa, y además fomenta cierta tendencia voyeurista... Es demasiado fácil desnudarse y ser una chica: ¡Por Dios, eres una chica todos los días!». Mo B. Dick lo resume así: «El personaje drag king es difícil de crear y de mantener, y de algún modo el striptease desprecia este esfuerzo». Dred explica su striptease como una forma de representar todo el espectro de sus vivencias de género. Dred afirma que el striptease permite que la gente sepa «que soy una mujer disfrazada; creo que es potente mostrar eso». Sin embargo, también reconoce que no siempre es tan fácil demostrar esto. En una actuación que hizo en el show de Maury Povitch, Dred estaba en el escenario con otras drag queens y drag kings, e iba vestido/a

---

380. Linn, «Drag Kings», 15.

como una drag queen con una gran peluca. Cuando se puso de pie y se quitó la peluca para mostrar su calva, el público pensó que estaba mostrando que «en realidad» era un hombre, y eso les gustó. Cuando Povitch explicó que Dred era un drag king y no una drag queen, el público se sintió confuso porque no podía creer que Dred fuera una mujer. Otros públicos, por supuesto, son más sofisticados y son capaces de interpretar múltiples códigos de conexión entre hombres y mujeres, de un tipo de masculinidad a otro (del hombre superfly al hombre soul<sup>381</sup>), de un drag king duro a una stripper sexy<sup>382</sup>.

Entonces, si el striptease en la actuación drag king no desvela nada sobre el sexo o el género, sobre yo es reales o cuerpos auténticos, ¿dónde debemos mirar para encontrar lo real o algo como la identidad? La pregunta sobre la identidad resulta muy difícil de contestar para muchos drag kings. Muchos drag kings de Nueva York sentían que el drag les daba una oportunidad de jugar realmente con el género de forma que podían expresar un amplio abanico de identidades. Pocos kings del Club Casanova se identifican a sí mismos como butches fuera del escenario, y muchos hablan de sí mismos como andróginos o incluso como femmes. Lizerace, la dj de 23 años del Club Casanova, se llama a sí misma «andrógina» y dice que esta categoría le da «más margen de manobra»<sup>383</sup>. Dred, de 25 años, dice sobre su identidad fuera del escenario: «No soy butch ni femme, simplemente lo que siento en cada momento. Tampoco tengo un tipo de mujer con la que me guste salir. Tengo mucha energía masculina, pero también me gusta que la gente sepa que soy una mujer en drag». Evil Cave Boy, una artista de performance de 27 años, expresa los mismos sentimientos: «A veces soy muy masculina, a veces muy femenina, depende de mi situación. Voy y vengo todo el tiempo»<sup>384</sup>. Evil Cave Boy explica después su posición de género, comparándose con «un monstruo, una musa, un bufón, un payaso». Shelly Mars, actriz de performances, de 36 años, también siente que es una combinación de masculino, femenino, actor y «cambiante»: «Cambio todo el tiempo; para mí drag king es sólo un término de broma. Soy una chica-chico, un chico, un cambiante, un actor de performance». Al igual que Evil Cave Boy, Mars articula literalmente un sentido performativo de su género: éste cambia porque ella cambia de roles y de personajes constantemente. Para Mars o para Evil Cave Boy, ocupar una identidad estable significaría tener que renunciar a su compromiso con la teatralidad y con la movilidad de todos los roles. De hecho, la fluidez parece definir las relaciones de muchos de estos drag kings con la expresión de género, y pocos dicen sentirse definitivamente ligados a una categoría o a un modo de expresión.

---

381. Estereotipos del cine blaxploitation. (N. del T.)

382. Dred, entrevistada por la autora, 13 de noviembre de 1996.

383. Lizerace, entrevistada por la autora, 10 de noviembre de 1996.

384. Evil Cave Boy, entrevistada por la autora, 13 de noviembre de 1996.

Hay que decir que algunas de estas mujeres que rechazan que se las categorice personalmente como «butch» en realidad tienen un aspecto muy masculino. Lizerace se parece mucho a un chico, y fuera del escenario muestra una personalidad masculina. Cuando insisto en el tema de su aspecto butch, Lizerace admite que no se identifica como butch porque siente que no «cumple lo que se espera de esa categoría». Otro drag king que tiene un aspecto medio masculino, Shon, de 29 años, se sitúa en una categoría más complicada: «Soy una femme agresiva. No voy a decir que la masculinidad que interpreto no forme parte de mí, pero también tengo una parte femenina». Para Shon, la categoría «butch» no recoge el hecho de que ella siente su feminidad o el hecho de ser mujer como una parte importante de quién es ella. Sin embargo, Shon en drag vuelve locas a las mujeres y, cuando actúa con Dred en el espectáculo de *rhythm and blues*, resulta ser una actriz y una imitadora del hombre absolutamente convincente, y adorna su actuación con una delicada sexualidad. «Si fuera un hombre sería un caballero— me dice Shon— Me sentaría siempre con las piernas cruzadas y sería muy amable, muy tranquilo, una especie de tormenta silenciosa.» La expresión tan personal de «tormenta silenciosa» quizás indica el tipo de variante de género que Shon llama «femme agresiva»; lo que dice aquí es una frase que puede expresar tanto su atractivo fuertemente masculino como su expresión corporal de mujer. Shon rechaza la categoría «butch», porque siente que no describe su mezcla particular de masculinidades<sup>385</sup>.

Una drag king de Nueva York encuentra una conexión entre las categorías «butch» y «transgénero». Ella es un drag king de 28 años que utiliza los nombres de Retro y de Uncle Louis y que se define a sí misma como una «transgénero asiática de las islas del Pacífico». Comenta que a menudo pasa por un hombre, incluso en el trabajo. Retro cree que es bastante raro salir del armario como butch o como mujer asiática transgénero, y añade que «muchas bolleras asiáticas suelen identificarse como femmes». Retro también sugiere que «butch» implica cierto estigma entre los drag kings de Nueva York y que pocas mujeres, incluso aquellas que son realmente butches, se identificarían con ese término. También señala que hay muy poca, por no decir ninguna, presencia transgénero en el ambiente drag de Nueva York y comenta la diferencia que hay en este sentido entre San Francisco y Nueva York. Sin embargo, al final insiste en que la escena drag de Nueva York ofrece un espacio seguro para la experimentación con el género. «Si una chica femme va una semana al club de femme, y con bigote la semana siguiente, y aún más de drag la siguiente, la gente la animará, e incluso apoyarán a las mujeres heteros que intenten crear sus personajes drag<sup>386</sup>.»

---

385. Shon, entrevistada por la autora, 30 de diciembre de 1996.

386. Retro, entrevistada por la autora, 10 de noviembre de 1996.



Figura 37. «Murray Hill para alcalde: el espectáculo 'Dios bendiga América', en el Club Casanova», por Vivian Babuts (1997). Foto cortesía de la artista.

La escena drag, al menos en Nueva York, Londres y San Francisco, está creciendo y creando redes constantemente. Conozco al menos una actriz de performances en Nueva York, Murray Hill, que actúa regularmente para un público hetero en bares de solteros heterosexuales. Pero el resto de los espectáculos drag king están concentrados en espacios queer y especialmente en bares gays, en las noches para lesbianas. Muchos drag kings hablan de convertir sus performances drag king en una carrera, y esperan impacientes el momento de ruptura, cuando un drag king tendrá un golpe de suerte y saldrá en la televisión en un programa de máxima audiencia. Murray Hill y Mo B. Dick comentan que les gustaría salir en el programa *Rosie O'Donnell Show* o en *Late Night with David Letterman*. Dred y Shon ponen el ejemplo de Ru Paul y sugieren que ellas podrían hacer por los drag kings lo que ella ha hecho por las drag queens. Shone comenta: «Creo que podría funcionar, y el que empiece tendría muy buenas oportunidades». Otro king como Retro mantiene una actitud de esperemos-a-ver-qué-pasa, y ve este interés por la fama de algunos drag kings como parte de la mentalidad neoyorkina. Según Retro, en Nueva York «todo el mundo tiene una ambición ciega por ser una estrella». Cuando los drag kings lleguen a ser conocidos por el público mayoritario, y creo que lo serán, esperemos que no sean otra supermodelo con bigote. Esperemos que sea Murray Hill haciendo una parodia exagerada del hombre en la crisis de los cuarenta, o Dred como un proxeneta tranquilo, o Shon como ídolo de las adolescentes, o Mo B. Dick guiñando el ojo a las jovencitas o burlándose del pánico homosexual de los hombres, con su famosa frase: «¡Yo no soy maricón!».

## CONCLUSIÓN

A comienzos del siglo xx surgió una tradición teatral de imitaciones de hombres como una exhibición pública de subculturas travestis. Cuando los imitadores de hombres desaparecieron como tradición teatral popular, no reapareció en la cultura de los bares de bolleras de las décadas de 1940 y 1950. La cultura drag king contemporánea de los espacios bolleros queer se manifiesta de dos formas: primero, en el antiteatro del concurso del bar drag king y, segundo, en los espectáculos, cuidadosamente elaborados, de los clubs drag kings. En los concursos observamos una falta de performatividad dentro de las presentaciones drag king que puede ser debida al hecho de que la masculinidad dominante de los hombres suele presentarse a sí misma en el registro de lo real, evitando lo performativo y lo artificial. Por esta razón, el desafío de la performance drag king es mostrar el artificio de la masculinidad dominante; esto se logra, a menudo, poniendo de relieve los trucos y los elementos del sexismo en que se basa la masculinidad de los hombres. Las masculinidades minoritarias surgen de las performances drag king como articulaciones múltiples de diversas relaciones entre el teatro y los cuerpos marcados por el género y la raza. Algunos drag kings exhiben un realismo butch como un dispositivo de identificaciones y desidentificaciones entre masculinidad y cuerpo de mujer; otros destacan lo performativo por medio de la femme falsa; y otros simplemente imitan al hombre y dejan intacto el vínculo entre lo masculino y el hombre. Los espectáculos drag king, sin embargo, utilizan diversas técnicas para parodiar, imitar, apropiarse y rehacer la masculinidad de los hombres. En 1997, el alcalde de Nueva York apareció en público en horario de máxima audiencia vestido de mujer drag, pero, gracias a la floreciente cultura drag king, los drag kings ahora tienen su propio candidato. Murray Hill está haciendo campaña para ser alcalde, y la masculinidad femenina está en el programa.

Así que dame un escenario / donde este toro pueda cabrearse / y aunque  
pueda luchar / prefiero recitar. / Esto es espectáculo  
JACK LA MOTTA, *Toro salvaje*

Cuando tenía trece años, para mi cumpleaños quería un saco y unos guantes de boxeo. Creo que esos accesorios de competición masculina significaban para mí una forma de distanciarme de lo que supone ser una mujer adulta. También creo que veía el boxeo como una forma de aprender a pelear contra los chicos de mi edad, chicos que solía ganar en las peleas fácilmente, pero que ahora, con la llegada de la primera adolescencia, me ganaban. Me dijeron que boxear no era algo apropiado para una chica de mi edad y que debía elegir algo más femenino. Ésta fue la primera vez que recuerdo que me dijeran que no podía hacer algo porque era una chica. Desgraciadamente, llegaron después muchas más prohibiciones con el mismo razonamiento. Luego era el fútbol lo que ya no resultaba apropiado para una chica «de mi edad», y me propusieron el hockey (que en realidad es un juego mucho más brutal) como alternativa adecuada para hacer deporte. Luego vino el tema de la ropa propia de mi género, y toda una serie de prohibiciones sociales. Mi vivencia personal de la adolescencia fue como si mi mundo se encogiera.

La sociedad les dice a las chicas de muchas formas que deben aceptar y adoptar la feminidad, dejando los deportes y las conductas activas en general. Cuando miro hacia atrás y recuerdo el montón de limitaciones que me supuso la adolescencia como mujer, siento una especie de rabia, y esta rabia surge del conocimiento que tengo ahora sobre los sistemas de género binarios y sus prescripciones absurdas. En la década de 1970, en Inglaterra, cuando yo era una adolescente, no hacía falta dar ninguna explicación para empezar a reducir la vida de una chica en cuanto ésta alcanzaba la pubertad. De hecho, la adolescencia producía una lógica propia y todos los intentos de desafiar esta lógica servían simplemente como una prueba más de que mi atracción por una conducta inapropiada era algo irracional. Las chicas adolescentes, según esta lógica, deben gestionar sus cuerpos con el fin de optimizar su apariencia, atraer a los chicos, evitar la violación y el sexo, y mostrar los niveles de femi-

---

387. En el original inglés este capítulo se titula «Raging Bull», en referencia a la película, que en castellano se tradujo como *Toro salvaje*. La palabra *rage*, *raging* (rabia, rabioso, cabreado) se pierde en el título en español, pero en todo el capítulo veremos que hay referencias a la rabia, al cabreo. (N. del T.)

nidad apropiados. Éste es el discurso del «Feminismo de manual», pero rara vez se estudia la adolescencia en términos de la erradicación de la masculinidad femenina preadolescente. Como ya expliqué en el capítulo 1, ser un chico, entre las niñas, se tolera hasta que ello amenaza con interferir en el surgimiento de la feminidad adolescente. En ese momento, toda atracción por la libertad y todas las actividades masculinas de la preadolescencia deben cortarse de raíz. Por supuesto, en última instancia, no hay nada de irracional en el hecho de que las chicas quieran pelear, o correr o llevar el pelo corto; lo que es irracional es negar a las chicas el acceso a estas actividades porque son chicas.

Este libro no ha sido sólo un estudio filosófico sobre los porqués y los «cómos» de la masculinidad femenina; es también un intento serio y comprometido de hacer que la masculinidad sea algo seguro para las mujeres y las chicas. Aunque pueda parecer innecesario un proyecto así en la década de 1990, yo considero que, a pesar de al menos dos décadas de activismo feminista y de ataques queer a la noción del género natural, seguimos pensando que la masculinidad en las chicas y en las mujeres es algo repugnante y patológico. He explicado en este libro que la existencia de la masculinidad femenina es algo muy obvio, y aun así sigue habiendo un fuerte rechazo a admitirla, a celebrarla, a reconocerla. En esta conclusión me gustaría confirmar mi sentimiento de que existen nuevas masculinidades que están siendo producidas por las mujeres, con la esperanza de que estas reescrituras de la masculinidad puedan ser reconocidas finalmente como parte de la historia de la masculinidad y como parte de su futuro.

Aunque gran parte de este libro se ha centrado en la masculinidad en las mujeres más asociada con la diversidad sexual, creo también que el concepto general de masculinidad femenina puede ser útil para las mujeres heterosexuales. Después de todo, la feminidad convencional tan excesiva con que a menudo se asocia a la heterosexualidad femenina puede ser mala para la salud. Los académicos han señalado numerosas veces que la feminidad suele ir asociada a la pasividad y a la inactividad, con diversas formas de manipulación del cuerpo nada saludables, desde la anorexia a los zapatos de tacón. Me parece que, al menos en las edades tempranas, las chicas deberían evitar la feminidad. Quizá la feminidad y sus accesorios deberían elegirse más tarde, como un juguete sexual o un tipo de peinado. Creo que la sociedad ha cambiado sus concepciones sobre cuál es la forma más adecuada de educar a las chicas; de hecho, este conjunto de problemas que padecen las niñas, desde desórdenes alimentarios hasta embarazos no deseados o poco interés por lo intelectual, hacen que muchos padres y madres mantengan la feminidad al margen de sus hijas. Fomentar la feminidad en las chicas cuando son pequeñas tiene, además, el lamentable efecto de sexualizarlas e incluso de inducir un estilo seductor en chicas preadolescentes. La popularidad del chico es un indicador de que muchos padres prefieren fomentar ciertos niveles de masculinidad en sus hijas a padecer las consecuencias de lo contrario.



Si la masculinidad fuera una especie de categoría ausente entre niños y niñas, seguramente habría más chicas corriendo y haciendo deporte, y experimentando con instrumentos de química y construyendo o reparando cosas, y estudiando economía, etc. En realidad en este libro no voy a hablar sobre este tipo de prácticas para criar a los hijos, pero en los últimos años me ha sorprendido saber que según varios informes médicos (tras meses de pruebas muy caras) las mujeres que hacen ejercicio regularmente durante su vida y mantienen una dieta equilibrada y un peso saludable suelen vivir más tiempo y están más sanas que las mujeres que son sedentarias e inactivas. Esta conclusión no es tan sorprendente (al menos no para mí). Lo que es sorprendente es que esto, en la década de 1990, se anuncie como un descubrimiento científico de importancia<sup>388</sup>. Me parece que al menos una razón por la que los padres no animan a sus hijas a realizar actividades deportivas y saludables es el miedo a la masculinidad. Este miedo sólo puede eliminarse por medio de un debate serio y prolongado sobre el tema de la masculinidad femenina.

Para ver lo mucho que hemos ignorado la masculinidad femenina como cultura, consideremos la siguiente pregunta: ¿por qué no hay una palabra para lo contrario de «emasculan»? ¿Por qué no hay un concepto paralelo a «afeminamiento»? (¡En realidad, ambas palabras significan exactamente lo mismo!) ¿Por qué una mujer no debe entrar en contacto con su masculinidad? ¿Por qué la masculinidad femenina sigue siendo un estigma tan grande que muchas mujeres, incluso lesbianas, hacen todo lo posible por evitar la categoría de «butch»? ¿Por qué pensamos sin problema en los hombres como madres, pero nunca consideramos a las mujeres como padres? Parece que el género sólo es reversible en una dirección y, sin duda, esto tiene que ver con el inmenso poder social que se ha acumulado en torno a la masculinidad. Podemos concluir que la masculinidad ha sido reservada para personas con cuerpo de hombre y ha sido denegada activamente a personas con cuerpo de mujer. Y esto no quiere decir que todas las cosas sean iguales, que todas las personas con cuerpo de mujer deseen la masculinidad, sino que esta prohibición de la masculinidad a las mujeres merece ser analizada. Incluso las mujeres que realizan las actividades más masculinas, como boxeo o halterofilia, intentan que no se fijen en su propia potencial masculinidad. En un artículo de *Cosmopolitan* sobre el auge del boxeo entre las mujeres, por ejemplo, entrevistaban en Londres a varias mujeres pioneras en el boxeo sobre su participación en este «arte viril». El periodista

---

388. Pudimos leer muchos artículos de este tipo en el *New York Times* en 1997, entre febrero y abril. Uno de ellos tenía el siguiente titular: «Un estudio refuerza la idea de que el ejercicio reduce el riesgo de padecer cáncer de mama», *New York Times*, 1 de mayo de 1997, A1, B14. Este artículo hace el descubrimiento asombroso de que «el ejercicio regular protege contra el cáncer de mama». Sólo unos meses antes apareció un artículo en el *Times* informando de que las chicas que hacen ejercicio cuando son jóvenes viven más años y tienen más salud. Este artículo concluía indicando a los padres que deberían animar a sus hijas pequeñas a hacer ejercicio. Estas afirmaciones produjeron en esta lectora una respuesta nada académica: «¡Pues claro!».

informaba de que el boxeo femenino está vivo y va bien, y que de hecho no le falta nada de la intensidad o del vigor que tiene el boxeo entre hombres. En un gimnasio de Londres, un grupo de fuertes boxeadoras están siendo entrenadas por una entrenadora antes de participar en un campeonato. Aunque el artículo se centra en los aspectos positivos del boxeo femenino y critica las voces contrarias al espectáculo de la lucha de mujeres, vuelve una y otra vez al delicado tema de la feminidad de las boxeadoras como algo que está en peligro. Una boxeadora blanca, Madeline Davies, tiene sólo quince años y, mientras está esperando su primer combate, el entrevistador habla con su padre:

El padre de Davies está esperando junto al ring. Es el primer combate de su hija. Piensa que el boxeo la ha hecho madurar antes y ha aumentado su confianza. Insiste rápidamente en que ella no ha perdido nada de su feminidad. 'Nunca ha sido de ese tipo de chicas que andan acariciando muñecas', nos dice. 'Pero habla con suavidad y se preocupa por los demás. Mientras no la vuelva muy agresiva, el boxeo no me preocupa'<sup>389</sup>.

El padre también comenta que espera que su hija al final pierda el interés por el boxeo. Aunque podemos entender que un padre se muestre reticente al ver cómo su hija o su hijo se convierte en un saco que recibe golpes en un ring de boxeo, vemos que el miedo a que la feminidad de su hija disminuya está por encima del miedo a que sufra daños físicos serios<sup>390</sup>.

Sorprendentemente, las propias boxeadoras también dejan bien claro que su fuerza física no viene acompañada de una pérdida de su feminidad. Una boxeadora negra, Fosteres Joseph, la campeona de peso medio de 1995, hace una defensa típica de la feminidad de la luchadora. Comenta: «Estamos luchando contra una sociedad que dice que las mujeres deben quedarse en casa con los hijos... Tenemos los genes de nuestros padres, como los hombres tienen los de sus madres. Los hombres pueden explorar su lado femenino, entonces, ¿por qué nosotras no podemos boxear? También me gustan las novelas románticas y los trajes de flores, pero estoy afirmando mi feminidad al ser fiel

---

389. Seth Linder, «Women in the Ring», *Cosmopolitan*, octubre de 1995, 31.

390. Otro indicio de que el boxeo es algo seguro para las mujeres es su transformación en una forma de aeróbic. «Boxejercicio» es el nombre que se da a la actividad de mujeres boxeando un muchos gimnasios de moda; boxejercicio consiste en una coreografía de gestos ejecutados por mujeres frente a un saco de boxeo, utilizando puñetazos y patadas. Un ejemplo cómico de boxejercicio aparece en la película camp *Michelle and Romy's High School Reunion* (1996), donde Michelle y Romy, en un desesperado esfuerzo por estar en forma para su cita, prueban todos los ejercicios que ofrece el gimnasio. Vestidas con ropa de boxeo de colores fluorescentes, intentan hacerse un hueco en un grupo de mujeres muy disciplinadas que están dando puñetazos y patadas al ritmo de música de aeróbic.

a mi naturaleza»<sup>391</sup>. Falta un eslabón en la argumentación de Joseph sobre su derecho a luchar. «Los hombres pueden explorar su lado femenino; entonces ¿por qué nosotras no podemos boxear?». Lo que subyace, por supuesto, es que si los hombres pueden explorar sus aspectos femeninos, entonces las mujeres deberían poder explorar su masculinidad. Pero la masculinidad queda aquí totalmente eliminada de la equiparación entre ser mujer y boxear, y nos quedamos con una formulación del boxeo femenino como expresión de la verdadera feminidad. Tal y como he señalado repetidas veces en este libro, en nuestra sociedad las mujeres negras se enfrentan a acusaciones mucho más mordaces de masculinidad que las mujeres blancas, por ello es comprensible el deseo de Joseph de proteger su imagen de mujer negra contra los estereotipos negativos habituales. Pero siempre encontramos un sutil trasfondo de homofobia cuando una boxeadora defiende la feminidad. Este artículo presupone que una acusación de masculinidad unida a la fuerza activa de una mujer nos conduce al lesbianismo, y es la acusación de lesbianismo lo que la mujer de este artículo y el periodista deportivo desean evitar<sup>392</sup>.

En Estados Unidos, hasta 1977 a las mujeres no les estaba permitido boxear. En ese año el tribunal supremo del estado de Nueva York decidió que prohibir a las mujeres boxear violaba las cláusulas de protección de la igualdad y las leyes constitucionales del estado<sup>393</sup>. Tal y como muestra Jeffrey Sammons, la Comisión de Deportes de Nueva York (NYAC) objetó oralmente esta decisión, argumentando que el espectáculo de dos mujeres boxeando destruiría el deporte y dañaría irreversiblemente su credibilidad. Esta comisión llegó al punto de advertir que el boxeo podía dañar los senos de las boxeadoras y los órganos reproductores<sup>394</sup>. Cuando la resolución que autorizaba a las mujeres boxear entró en vigor, se otorgaron licencias a tres mujeres: dos negras y una blanca. La mujer blanca, Cathy «Cat» Davis, se convirtió de inmediato en una celebridad, mientras que las mujeres negras, Marian «Lady Tyger» Trimmar y Jackie Tonawanda (quien inicialmente había denunciado a la NYAC), cayeron

---

391. Linder, «Women in the Ring», 32.

392. Obviamente el lesbianismo es el fantasma que ha planeado sobre el deporte de mujeres a lo largo del siglo XX. Pero ni siquiera la aparición de comunidades lesbianas visibles ha hecho desaparecer la homofobia en el deporte de mujeres. Una versión nueva para mujeres de *Sports Illustrated*, por ejemplo, destaca un artículo de la estrella olímpica de *softball* Dot Richardson, que se queja porque la han considerado lesbiana; una fotografía de Dot en su baile de graduación acompaña el artículo (citado por Robert Lipsyte, «Magazine Explores Its Feminine Side», *New York Times*, 13 de abril de 1997, sec. 8, p. 2).

393. *Garrett v. New York State Athletic Commission*, 286 NYS 2d 795 (1975). La mayor parte de mi información sobre la historia de las mujeres en el boxeo la he tomado de Jeffrey Sammons, quien me facilitó varios artículos y un capítulo de su defensa de tesis sobre mujeres y boxeo (Sammons, «Women and Boxing», en *America in the Ring: The Relationship of Boxing to America Society* [Ph. D. diss., University of North Carolina, 1982]).

394. Sammons, «Women and Boxing», 69.

en el olvido. La publicidad en torno a Cat Davis, la «Gran Blanca Superpromocionada», como la llama Jeffrey Sammons, repite la historia de la relación entre los boxeadores negros y los blancos. Dado que el boxeo femenino no ha producido hasta ahora ningún tipo de beneficio económico para ninguna mujer, las dinámicas raciales del deporte tienen su sentido en un nivel simbólico, no material. Pero los continuos intentos de apartar a las mujeres del boxeo y la admiración de los luchadores blancos sobre los negros son las características de una lucha de un siglo sobre el sentido de la masculinidad y el intento de hacer de los hombres blancos los únicos representantes legítimos de la verdadera masculinidad.

En su libro *Manliness and Civilization*, Gail Bederman muestra precisamente que en los combates de boxeo de comienzos del siglo xx ya existían conflictos sobre el tema de la masculinidad y la hombría blanca y negra. De hecho, en 1910 hubo una serie de disturbios tras la victoria del boxeador negro Jack Johnson sobre el boxeador blanco Jim Jeffries, y en muchos casos los disturbios consistían en «hombres blancos enfurecidos» que «atacaban a los hombres negros que estaban celebrando la victoria de Johnson»<sup>395</sup>. Obviamente el ring de boxeo se ha convertido en escenario de debates públicos sobre el sentido de la masculinidad y su relación con la encarnación del hombre. «El cuerpo del hombre peso-pesado— escribe Bederman— llegó a significar de tal modo la identidad del hombre y su poder que los blancos americanos impedían el acceso al campeonato de los pesos pesados a cualquier hombre que consideraran que no tenía poder social o político.» (8) Los hombres blancos americanos también impedían el acceso al campeonato de los pesos pesados a las mujeres, y es esta doble exclusión de hombres no blancos y de masculinidad no de hombres lo que debe tenerse en cuenta a la hora de escribir la historia de las relaciones entre virilidad y civilización. En Inglaterra, no se permitió boxear a las mujeres hasta el siglo xviii, y en América aún más tarde, hasta la década de 1860<sup>396</sup>. Presumiblemente la desaparición del boxeo femenino en ambos países a comienzos del siglo xx tiene mucho que ver con las concepciones victorianas de la mujer y con una idea emergente de masculinidad de clase media. En realidad, la desaparición de las diferencias entre los sexos produjo una gran preocupación social a comienzos del siglo xx.

En la actualidad, la actividad deportiva de las mujeres sigue estando afectada por una preocupación victoriana sobre el destino de la feminidad. En su excelente libro sobre el género, la sexualidad y los deportes en las mujeres, Susan Cahn llega a la conclusión de que, aunque las mujeres en la América de

---

395. Gail Bederman, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917* (Chicago: Chicago University Press, 1995), 3.

396. Sammons apunta que «irónicamente, el primer caso conocido, *People vs. Floss*, que interpreta el decreto original de Nueva York de 1956 que prohibía los combates premiados, se dio en un combate entre dos mujeres boxeadoras» (52) (*People vs. Floss*, 7 NYS 504 [1889]).

hoy en día pueden encontrar oportunidades competitivas, existen aún muchos obstáculos. Insiste en lo siguiente: «La libertad para que las mujeres hagan deporte requiere que ciertos atributos mucho tiempo definidos como masculinos —habilidad, fuerza, velocidad, dominio físico, uso desinhibido del espacio y del movimiento— se conviertan en cualidades humanas, y no de un género particular»<sup>397</sup>. Mi idea es que la única manera de extender estos atributos a las mujeres no es simplemente convirtiéndolos en «humanos», sino permitiendo que se amplíen a las mujeres como masculinidad. No creo que nos estemos moviendo decididamente hacia una sociedad sin géneros, ni siquiera sé si esa utopía es deseable, pero creo que un gran paso hacia la paridad de género, que se ha descuidado absolutamente, es el fomento de la masculinidad femenina.

Durante mucho tiempo el boxeo ha sido un tema candente en los círculos lesbianos, y es en ellos donde se ha fomentado la asociación entre las masculinidades alternativas y el boxeo. La revista *Curve*, por ejemplo, hace poco publicó un artículo sobre la super butch Gina «Boom Boom» Guido, la campeona de peso medio de Norteamérica<sup>398</sup>. El boxeo también tuvo un papel en el espectáculo de Peggy Shaw «Just Like my Father», en el que Shaw sale al escenario boxeando sola con su sombra, mientras cuenta la historia de su vida como mujer masculina. Y en un artículo de Jenni Olson titulado «What's Dirty about Boxing», publicado en el popular fanzine *Girlyock*, Olson escribe sobre lo que le ocurre a su masculinidad cuando boxea: «Inspira una virilidad que hay en mí que no es sólo la vieja butchez. Cuando boxeo, olvido la diferencia entre ser una chica y hacer algo que hacen los hombres, y simplemente soy mi propio y único tipo de hombre; soy un tipo de hombre distinto al que era mi padre, soy un tipo de hombre distinto al que es mi hermano gemelo... Pero, cuando cuando me recreo en la imagen de mi padre, soy lo que yo hubiera querido que él fuera, y soy el hombre de mis sueños»<sup>399</sup>. «Como mi padre... Soy un tipo de hombre distinto al que era mi padre...»: estos pensamientos butch al boxear implican una fantasía butch o transgénero que no es simplemente confusión o castración, como las explicaciones mayoritarias nos habrían hecho creer, sino que es precisamente la recreación de la virilidad en la imagen de la butch.

Obviamente, la entrada de las mujeres en el boxeo o la aparición en un conocido programa de televisión de un drag king o el estreno de una película con una mujer butch como protagonista no van a derrocar por sí mismos las prohibiciones culturales, sociales y políticas que existen contra la masculinidad femenina. Pero en cada caso —boxeo, actuaciones drag, cine lesbiano— la exclusión de la mujer butch indica una gran preocupación cultural sobre los

---

397. Susan Cahn, *Coming On Strong: Gender and Sexuality in Twentieth-Century Women's Sport* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), 279.

398. Nancy L. Warren, «With This Ring: Gina 'Boom-Boom' Guidi Is Fighting Hard to Put Women's Boxing on the Map», *Curve* 7, n° 1 (marzo de 1997): 28-29.

399. Jenni Olson, «What's Dirty about Boxing?», *Girlyock* (verano 1992): 22-24.

efectos potenciales de la mujer y la masculinidad. Se supone que la masculinidad femenina amenaza la institución de la maternidad: supongo que la gente cree que, si se valorara ampliamente la masculinidad femenina, entonces nadie querría asumir la responsabilidad y las penurias que entraña la reproducción. Asumimos que, en realidad, nadie quiere ser una chica o una mujer, y que por tanto algunas personas, digamos las personas con cuerpo de mujer, se ven forzadas a tener estos cuerpos abyectos. Por supuesto, la feminidad mantiene su propio atractivo dentro incluso de la heterosexualidad obligatoria, y quizá debamos redoblar nuestros esfuerzos para hacer de la feminidad un puerto seguro para los chicos y las chicas, del mismo modo que intentamos hacer que la masculinidad sea accesible a las mujeres. Este libro ha dedicado poco tiempo a tratar la feminidad de las mujeres y la feminidad de los hombres, pero ello no significa que estas formas de género no sean también espacios importantes para la lucha contra el binarismo de género. En todo caso, hoy en día reciben mucha más atención que la masculinidad femenina.

Mientras escribía este libro, algunas personas me han pedido que tuviera en cuenta el precio que tienen que pagar los chicos y los hombres por su masculinidad, para reconocer que la masculinidad no es simplemente un privilegio, sino que también puede suponer una carga. Creo que la masculinidad obligatoria es una carga para los hombres y los chicos, en muchos sentidos, y se paga un alto precio por ella de muy diversas formas, desde el daño físico extremo a uno mismo hasta la extrema violencia dirigida hacia otros. Sin embargo, es difícil sentirse muy preocupado por la carga que supone la masculinidad para los hombres, ya que muy a menudo se expresa a sí misma en el deseo de destruir a los demás, sobre todo a las mujeres. De hecho, este mecanismo doble de falta de cuidado por uno mismo y de cruel indiferencia por el cuidado de los otros parece caracterizar mucho de lo que damos por sentado sobre la masculinidad del hombre blanco. Para mí, ninguna representación capta mejor el peso de la masculinidad que el cine de boxeadores. En películas como *Raging Bull* [*Toro salvaje*] y *Rocky* (I, II y III), la masculinidad del boxeador viene determinada no por lo rápido que puede dejar KO al contrincante, sino por cuántos golpes puede aguantar el boxeador sin caer al suelo. En estas películas, el boxeo es una prueba en la que el cuerpo del hombre soporta un ataque físico. «Pégame», le dice Jake La Motta (Robert de Niro) a su hermano, y le ofrece su barbilla. Continúa provocando a su hermano hasta que el puño sale volando. Recibir un puñetazo lo es todo para La Motta; devolver el golpe es sólo el gesto final necesario para ganar el combate. La típica explicación psicoanalítica del masoquismo lo suele describir como una perversión femenina, pero, en realidad, como muestra el cine de boxeo, el masoquismo se construye por medio de la masculinidad de los hombres, y el espectáculo más macho es el cuerpo del hombre machacado, una masa sangrienta de carne apaleada, tambaleándose en una esquina mientras espera otro round más<sup>400</sup>. El ganador es siempre aquel que ha

---

400. Para una interesante valoración del masoquismo de los hombres, ver Kaja Silverman, *Male Subjectivity: Masculinity in the Margins* (Nueva York: Routledge, 1994). Aunque Silverman

sido golpeado hasta quedar destrozado, pero que se mantiene de pie el tiempo suficiente como para lanzar el golpe definitivo. (Esta táctica fue denominada «cansar al tonto» en el famoso combate entre Mohammed Ali y George Foreman en Zaire en 1975, y consistía en que Ali se dejaba golpear por Foreman hasta que éste quedaba completamente agotado). Cuando su oponente está muy cansado, el boxeador avanza y lanza un golpe rápido, casi un anticlímax, a la mandíbula.



Figura 38. Toro salvaje. Robert de Niro como Jake La Motta en *Raging Bull* (1980), dirigida por Martin Scorsese.

Por último, el ring de boxeo nos aporta una hermosa metáfora del poder de las masculinidades dominantes y de sus relaciones con las masculinidades subordinadas. Aunque el boxeador blanco machacado recibe muchas humillaciones en el ring, consigue siempre alzarse triunfante. Absorbe los golpes, capea el temporal y, en las películas de boxeo, inevitablemente al final siempre gana. Esto no es muy diferente de la estructura de la masculinidad del hombre blanco, que parece impermeable a las críticas o a los ataques, y que mantiene un domi-

---

considera el masoquismo de los hombres como una masculinidad marginal, yo sostengo aquí que el masoquismo es algo central en la masculinidad dominante.

no hegemónico a pesar de todos los desafíos a su poder. Sin embargo, en una película de boxeo como *Raging Bull*, Martin Scorsese captura con valentía el declive de la gran esperanza blanca. Jake La Motta pasa de ser una estrella del boxeo a ser un maltratador con sobrepeso, solitario e impotente, que se limita a recitar poemitas en un número cómico, en un club nocturno. «Podría ser un contrincante», dice La Motta posando, citando a Marlon Brando en *On the Waterfront*. El espectáculo del luchador caído citando a otro icono de la masculinidad fallida, y De Niro citando a Brando, produce un efecto drag king, en el que, por una vez, vemos la forma del cuerpo masculino despojado de su ropaje de masculinidad. De Niro sigue divagando: «Así que dame un escenario / donde este toro pueda cabrear / y aunque pueda luchar / prefiero recitar. / Viva el espectáculo». El toro salvaje ha sido reducido a unas rimas insípidas. El poder del puñetazo ha sido reemplazado por el poder del final de un chiste<sup>401</sup> y eso, para un boxeador, no es ningún poder en absoluto. Muy pocas películas comerciales dejan de lado la masculinidad del hombre, de forma que podamos ver su estructura y sus debilidades. Pero *Raging Bull* nos ofrece una descripción muy precisa, en cámara lenta, con dolorosos detalles en blanco y negro, de cada punto vulnerable del cuerpo del hombre. Por último, la película es una de las mejores descripciones que tenemos de la masculinidad del hombre blanco pendiendo de un hilo.

Mi capítulo sobre las imágenes cinematográficas de las mujeres butch sugiere que, cuando las mujeres carecen de imágenes potentes de mujeres masculinas, se identifican con el otro género. El resultado de estas identificaciones con el otro género son fértiles producciones de James Deans lesbianas, Marlon Brandos butch, e interpretaciones bolleras de la masculinidad de los hombres: la táctica de la identificación con el otro género incluso puede convertir a un toro salvaje en una bollera toro salvaje. Mi capítulo sobre los drag kings también mostraba que, tanto las interpretaciones irónicas o paródicas, como las representaciones fieles del hombre, exponen los métodos y las tácticas de la masculinidad de los hombres, y producen nuevas masculinidades que se basan en un dispositivo complejo de efectos de género creado por medio de la performance drag. En realidad, las masculinidades del hombre y las de la mujer están constantemente implicadas en una red cambiante de influencias. Sin embargo, solemos identificar estos patrones como si sólo se movieran en una dirección, en vez de ver las posibilidades de una matriz activa de intercambios entre las masculinidades de los hombres y las de las mujeres. Yo creo que los intercambios entre las masculinidades de los hombres y las de las mujeres tienen el potencial de ir en ambas direcciones. La pregunta, entonces, no debería ser qué copian las masculinidades femeninas de las masculinidades de los hombres, sino qué copian los hombres de las butches. Si cambiamos el flujo de poder y de influencia, podemos imaginar fácilmente un conjunto de

---

401. Juego de palabras entre *punch*, puñetazo, y *punch line*, el final de un chiste. (N. del T)



nuevas masculinidades que no realimente simplemente el bucle estático de la fórmula hombre+poder=violencia, sino que recree la masculinidad usando los modelos de la masculinidad femenina.

La estrategia del boxeo de «aguántalo como un hombre» no es una buena estrategia para la mujer masculina; ésta es capaz de transformar los mecanismos de la masculinidad y de producir nuevas modalidades de usos del cuerpo, de poder y de deseo. Además, es más capaz de dar que de recibir. La stone butch, como vimos, era la amante que quería «hacer todo lo que haya que hacer». Radclyffe Hall le decía a su amante Souline: «Si yo soy 'la que da', entonces recibe lo que te doy... y recíbelo sin dudar». Ella, además, describe el deseo de su héroe Stephen Gordon como «un amor amargo». En cada formulación, la butch contrarresta el poder de su masculinidad con su propia abyección, su propia pérdida, su propia vulnerabilidad, y la pareja butch-femme en particular crea un complejo intercambio entre sus diferentes modos de amar. Apartadas de las recompensas más evidentes de la masculinidad —poder político y representación—, muchas mujeres masculinas han tenido que crear elaboradas explicaciones sobre sus formas de amar, sus deseos de cuidar y proteger a su amada, sus decisiones de vivir vidas explícitamente masculinas. Han tenido que recrear la masculinidad de forma imaginativa, por medio de la escritura y de otras formas de producción cultural.



Figura 39. Portada original del libro *Female Masculinity*. *Raging Bull*, pintura de Sadie Lee. Foto de Del Grace Volcano.

A lo largo de este libro he catalogado y explicado las múltiples formas que tienen las mujeres de producir y denominar las nuevas masculinidades. A veces estas nuevas masculinidades son producidas como nuevas representaciones de la masculinidad de los hombres; a veces son producidas como formas originales de una subcultura emergente. El cuadro de la portada de este libro<sup>402</sup>, por ejemplo, *Raging Bull*, de la artista británica Sadie Lee, crea una conexión entre el espectáculo del boxeo y el espectáculo de la butch luchadora. El cuadro nos confronta con la mirada dura de una bollera toro, con un cuerpo fuerte y fornido, que no es claramente de mujer pero que claramente no es de hombre. La cara no tiene vello facial y el pecho sugiere unos senos vendados. Los brazos de la bollera toro están cruzados de forma desafiante, y son desproporcionadamente anchos para el cuerpo. Este toro salvaje lleva el disfraz butch, la camiseta blanca, los vaqueros y el cinturón negro, y el fondo rojo refleja la rabia en los ojos de la bollera toro. Como en los retratos de cuerpos de géneros alternativos de Del Grace y Cathy Opie, esta imagen desafía al espectador con una mirada que sale directamente del lienzo y captura al espectador en esa mirada butch. La butch rechaza la posición de convertirse en un objeto observado y devuelve la mirada decididamente. En mi introducción, hice referencia al intercambio de miradas entre el artista, el espectador y el sujeto en las fotografías de Del Grace y Opie, y en mi capítulo sobre el cine queer comenté la posibilidad de una mirada butch. Esta mirada, la mirada de un toro salvaje, la mirada fija, desafiante, le hace saber al espectador que éste es el escenario donde este toro puede cabrearse y, aunque ella pueda luchar, prefiere recitar. Viva el espectáculo.

---

402. Dado que para la portada de la edición en castellano del libro hemos utilizado una imagen diferente, incluimos aquí una imagen de la portada original a la que se refiere la autora; ver foto 39. (N. del T.)

- Alexander, Jacqui y Talpade Mohanty, Chandra, *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, (Nueva York: Routledge, 1997).
- Allen, Mary S., *The Pioneer Policewoman*, editado y coordinado por Julie Helen Heyneman (Londres: Chatto and Windus, 1925).
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Foundation, 1987).
- Bad Object Choices, ed., *How Do I Look? Queer Video and Film* (Seattle, Wash.: Bay Press, 1991).
- Baker, Michael, *Our Three Selves: The Life of Radclyffe Hall* (Nueva York: William Morrow, 1985).
- Bederman, Gail, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917* (Chicago: Chicago University Press, 1995).
- Bell, Shannon, «Finding the Male Within and Taking Him Cruising», en *The Last Sex*, ed. Arthur Kroker y Marilouise Kroker (Nueva York: St. Martin's Press, 1993).
- Bell-Metereau, Rebecca, *Hollywood Androgyny* (Nueva York: Columbia University Press, 1993).
- Berger, Maurice; Wallis, Brian y Watson, Simon, *Constructing Masculinity* (Nueva York: Routledge, 1996).
- Bergman, David, ed., *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993).
- Bersani, Leo, «¿Es el recto una tumba?», en *Construyendo identidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Ricardo Llamas compilador (Madrid: Siglo XXI, 1995).
- Bornstein, Kate, *Gender Outlaw: Men, Women and the Rest of Us* (Nueva York: Routledge, 1993).

- Brittain, Vera, *Radclyffe Hall: A Case of Obscenity?* (Nueva York: A. S. Barnes, 1968).
- Brittan, Arthur, *Masculinity and Power* (Nueva York: Basil Blackwell, 1989).
- Buford, Bill, *Among the Thugs* (Nueva York: Norton, 1992).
- Burana, Lily; Roxxie y Due, Linea, eds., *Dagger: On Butch Women* (San Francisco: Cleis Press, 1994).
- Burke, Phyllis, *Gender Shock: Exploding the Myths of Male and Female* (Nueva York: Doubleday, 1996).
- Butler, Judith, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2001).  
 —«Imitación e insubordinación de género», en *Revista de Occidente*, n° 235, diciembre de 2000.  
 —*Mecanismos psíquicos del poder* (Madrid: Cátedra, 2001).  
 —*Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (Barcelona: Paidós, 2002).
- Cahn, Susan, *Coming On Strong: Gender and Sexuality in Twentieth Century Women's Sport* (Cambridge: Harvard University Press, 1994).
- Spencer Carr, Virginia, *The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers* (Nueva York: Doubleday, 1975).
- Case, Sue-Ellen, «Toward a Butch/Femme Aesthetic», en *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, Michele Aina Barale y David Halperin (Nueva York: Routledge, 1993).
- Castle, Terry, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (Nueva York: Columbia University Press, 1993).  
 —*Noel Coward and Radclyffe Hall: Kindred Spirits* (Nueva York: Columbia University Press, 1996).
- Caught Looking, Inc., *Caught Looking: Feminism, Pornography, Censorship* (East Haven, Conn., Long River, 1992).
- Chapman, Rowena y Rutherford, Jonathan, *Male Order: Unwrapping Masculinity* (Londres: Lawrence and Wishart, 1988).
- Chauncey, George Jr., «Christian Brotherhood or Sexual Perversion? Homosexual Identities and the Construction of Sexual Boundaries in the World War I Era», en *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed.

- Martin Duberman, Martha Vicinus y George Chauncey Jr. (Nueva York: Penguin, 1989).
- «From Sexual Inversion to Homosexuality: The Changing Medical Conceptualization of Female 'Deviance'», en *Passion and Power: Sexuality in History*, Kathy Piess y Christina Simmons con Robert Padgug (Filadelfia: Temple University Press, 1989).
- Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940* (Nueva York: Basic Books, 1994).
- Clarke, Anna, «Anne Lister's Construction of Lesbian Desire», *Journal of the History of Sexuality* 7, n° 11 (1996).
- Clover, Carol, *Men, Women and Chain Saws: Gender and the Horror Film* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992).
- Cohen, Ed, «Writting Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation», *PMLA* 102 (1987).
- Talk on the Wilde Side* (Nueva York: Routledge, 1993).
- Cook, Blanche Wiesen, «The Historical Denial of Lesbianism», *Radical History Review* 20 (primavera/verano 1979)
- Cornwell, Anita, *Black Lesbian in White America* (Tallahassee, Fla.: Naiad Press, 1983).
- Creed, Barbara, «Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts», en *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, ed. Elizabeth Grosz y Elspeth Probyn (Londres: Routledge, 1995).
- Cvetkovich, Ann, «Recasting Receptivity», en *The Lesbian Erotic*, ed. Karla Jay (Nueva York: Nueva York University Press, 1995).
- Davy, Kate, «Fe/Male Impersonation: The Discourse of Camp», en *The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Meyer (Nueva York: Routledge, 1994).
- Delany, Samuel R., *The Motion of Light in Water* (Nueva York: Plume, 1992).
- De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).
- «The Lure of the Mannish Lesbian: The Fantasy of Castration and Signification of Desire», en *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).
- Dellamora, Richard, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism* (Chapter Hill: University of North Carolina Press, 1990).

- Guattari, Felix y Delueze, Gilles, *Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985).
- D'Emilio, John, *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970* (Chicago: Chicago University Press, 1983).
- D'Emilio, John y Freeman, Estelle, *Intimate Matters: A History of Sexuality in America* (Nueva York: Harper and Row, 1988).
- Deva, «FTM/Female-to-Male: An Interview with Mike, Eric, Billy, Sky, and Shadow», en *Dagger: On Butch Women*, ed. Lily Burana, Roxxie y Linnea Due (Pittsburgh y San Francisco: Cleiss Press, 1994).
- Diaz-Cotto, Juanita, *Gender, Ethnicity, and the State: Latina and Latino Prison Politics* (Albany: State University of New York Press, 1966).
- Doan, Laura, *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture* (Nueva York: Columbia University Press, 2001).
- Doane, Mary Ann, «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator», *Screen* 23, n° 3-4 (septiembre/octubre 1982).
- Donoghue, Emma, *Passion between Women: British Lesbian Culture, 1668-1801* (Nueva York: Harper Collins, 1993).
- Drorbaugh, Elizabeth, «Sliding Scales: Notes on Storme DeLaverie and the Jewel Box Revue, the Cross-Dressed Woman on the Contemporary Stage, and the Invert», en *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, ed. Lesley Ferris (Londres: Routledge, 1993).
- Bauml Duberman, Martin; Vicinus, Martha y Chauncey, George Jr., eds., *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (Nueva York: Penguin, 1989).
- Dugaw, Dianne, *Women Warrior and Popular Balladry, 1650-1850* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).
- Duggan, Lisa, «The Trials of Alice Mitchell: Sensationalism, Sexology, and the Lesbian Subject in Turn-of-the-Century America», *Signs* 18, n° 4 (verano 1993).
- Duggan, Lisa y Hunter, Nan D., *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture* (Nueva York: Routledge, 1995).

- Duggan, Lisa y McHugh, Kathleen, «A Fem(me)inist Manifesto», *Women and Performance*, número especial, «Queer Acts», ed. José Muñoz y Amanda Barrett, 8: 2, n° 16 (1996).
- Dyer, Richard, *Gays and Film* (Nueva York: Zoetrope, 1984).
- Echols, Alice, «El ello domado: la política actual feminista entre 1968-83», Carole Vance (compiladora), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (Madrid: Talasa Ediciones, 1989).
- Edelman, Lee, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory* (Nueva York: Routledge, 1994).
- Ekins, Richard y King, Dave, eds., *Blending Genders: Social Aspects of Cross-Dressing and Sex-Changing* (Nueva York: Routledge, 1996).
- Ellis, Havelock, «La inversión sexual en las mujeres», en *Psicología de los sexos* (Barcelona: Iberia, 1965).
- Epstein, Julia, «Either/Or – Neither/Both: Sexual Ambiguity and the Ideology of Gender», *Genders* 7 (primavera 1990).
- Epstein, Julia y Straub, Kristina, *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity* (Nueva York: Routledge, 1993).
- Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present* (Nueva York: William Morrow, 1981).  
—*Scotch Verdict* (Nueva York: Columbia University Press, 1993).
- Fausto-Sterling, Ann, *Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men*, edición revisada (Nueva York: Basic Books, 1992).
- Feinberg, Leslie, *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come* (Nueva York: World View Forum, 1992).  
—*Stone Butch Blues* (Ithaca, N.Y.: Firebrand Books, 1993).  
—*Transgender Warriors* (Boston, Mass.: Beacon Press, 1996).
- Felski, Rita, «Fin de Siecle, Fin de Sexe: Transsexuality, Postmodernism and the Death of History», *New Literary History* 27, n° 2 (primavera 1996).
- Ferris, Lesley, ed., *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing* (Londres: Routledge, 1993).

- Flagg, Fannie, *Fried Green Tomatoes and the Whistle Stop Cafe* (Nueva York: Random House, 1987).
- Foster, Jeannette H., *Sex Variant Women in Literature* (Tallahassee, Fla.: Naiad Press, 1985).
- Foucault, Michel, *Herculine Barbin llamada Alexina B.* (Madrid: Revolución, 1985).  
—*Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI, 1978).
- Frye, Marilyn, «Lesbian Sex», en *An Intimate Wilderness: Lesbian Writers on Sexuality*, ed. Judith Barrington (Portland, Oreg.: Eighth Mountain, 1991).
- Fuss, Diana, ed., *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (Nueva York: Routledge, 1991).
- Garber, Eric, «Gladys Bentley: The Bulldagger Who Sang the Blues», *Out/Look* I, n° 1, (primavera 1998).
- Garber, Marjorie, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (Nueva York: Routledge, 1992).
- Ginsberg, Elaine K., ed., *Passing and the Fictions of Identity* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1996).
- Glasgow, Joanne, ed., *Your John: The Love Letters of Radclyffe Hall* (Nueva York: New York University Press, 1997).
- Hacker, Marilyn, *Love, Death, and the Changing of the Seasons* (Nueva York: Norton, 1986).
- Halberstam, Judith, «Between Butches», en *Dagger: On Butch Women*, ed. Sally Munt (Londres: Cassell, 1998).  
—«F2M: The Making of Female Masculinity», en *The Lesbian Postmodern*, ed. Laura Doan (Nueva York: Columbia University Press, 1994).  
—«Mackdaddy, Superfly, Rapper: Gender, Race, and Masculinity in the Drag King Scene», *Social Text* (otoño 1997), número especial sobre raza y sexualidad, eds. Phillip Brian Harper, José Esteban Muñoz, Ann McClintock y Trish Rosen.
- Halberstam, Judith y Livingston, Ira, eds., *Posthuman Bodies* (Bloomington: Indiana University Press, 1995).
- Hale, Jacob, «Are Lesbians Women?», *Hypatia* II, n° 2 (primavera 1996).



- Hall, Radclyffe, *El pozo de la soledad*, (Barcelona: La Tempestad, 2003).  
—*Miss Oghy Finds Herself* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1934).
- Hamer, Emily, *Britannia's Glory: A History of Twentieth-Century Lesbians* (Londres: Cassell, 1996).
- Hammonds, Evelyn, «Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic of Silence», en *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, eds. M. Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty (Nueva York: Routledge, 1997).
- Hausman, Bernice, *Changing Sex: Transsexualism, Technology and the Idea of Gender* (Durham N.C.: Duke University Press, 1995).
- Herd, Gilbert, ed., *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History* (Nueva York: Zone, 1994).
- Hollander, Anne, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress* (Nueva York: Kodansha Globe Books, 1995).
- Isabella, «Review Essay», *FTM Newsletter* 29 (enero 1995).
- Jay, Karla, ed., *Lesbian Erotics* (New York: New York University Press, 1995)
- Jeffreys, Sheila, «Butch and Femme: Now and Then», en *Not a Passing Phase: Reclaiming Lesbians in History, 1840-1985*, ed. Lesbian History Group (Londres: Women's Press, 1989).
- Jones, Jordy, «Another View of F2M», *FTM Newsletter* 29 (enero 1995)
- Lapovsky Kennedy, Elizabeth y Davis, Madeline, *Boots of Leather, Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community* (Nueva York: Routledge, 1993).
- Kessler, Suzanne J. y McKenna, Wendy, *Gender: An Ethnomethodological Approach* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1985).
- Kimmel, Michael, *Manhood in America: A Cultural History* (Nueva York: Free Press, 1996).
- Kondo, Dorinne, «The Narrative Production of 'Home', Community, and Political Identity in Asian American Theater», en *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, eds. Smadar Lavie y Ted Sedenburg (Durham N.C.: Duke University Press, 1996).

- Krafft-Ebing, Richard von, *Las psicopatías sexuales* (Barcelona: Sagitario, 1970).
- Kroker, Arthur y Kroker, Marilouise, *Body Invaders: Panic Sex in America* (Nueva York: St. Martin's Press, 1987).  
—*The Last Sex* (Nueva York: St. Martin's Press, 1993).
- Laqueur, Thomas, *La construcción del sexo* (Madrid: Cátedra, 1994).
- Lock, Joan, *The British Policewoman: Her Story* (Londres: Robert Hale, 1979).
- Lorde, Audre, *Zami: A New Spelling of My Name* (Freedom, Calif.: Crossing Press, 1982).  
—*La hermana, la extranjera* (Madrid: Horas y Horas, 2003).
- Manalansan, Martin, «Under the Shadows of Stonewall: Gay Transnational Politics and the Diasporic Dilemma», en *Worlds Aligned: Politics and Culture in the Shadow of Capital*, eds. David Lloyd y Lisa Lowe (Durham N.C.: Duke University Press, 1997).
- Martin, Bidy, «Sexualities without Genders and Other Queer Utopias», *Diacritics* 24, n° 2-3 (verano/otoño 1994).
- Martino, Mario, con harriett, *Emergence: A Transsexual Autobiography* (Nueva York: Crown Publishers, 1977).
- Mayne, Judith, *The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism* (Bloomington: Indiana University Press, 1990).  
—*Cinema and Spectatorship* (Nueva York: Routledge, 1993).
- McCullers, Carson, *Frankie y la boda* (Barcelona: Seix Barral, 1981).
- Meyer, Moe, ed., *The Politics and Poetics of Camp* (Nueva York: Routledge, 1994).
- Middleton, Peter, *The Inward Gaze: Masculinity and Subjectivity in Modern Culture* (Londres: Routledge, 1992).
- Minkowitz, Donna, «Gender Outlaw», *Village Voice*, 19 de abril de 1994, 24-30.
- Moraga, Cherríe, *Loving in the War Years* (Boston: South End Press, 1983).
- Moraga, Cherríe y Anzaldúa, Gloria, *Esta Puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (San Francisco, Ca.: ISM Press, 1988).

- Morris, Jan, *Conundrum: An Extraordinary Narrative of Transsexualism* (Nueva York: Henry Holt, 1986).
- Mosse, George L. , *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1996).
- Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Patricia Erens (Bloomington: Indiana University Press, 1990).
- Muñoz, José, «Famous and Dandy like B. ‘n’ Andy: Race, Pop, and Basquiat», en *Pop Out: Queer Warhol* (Durham N.C.: Duke University Press, 1996).
- Murray, Sarah, «Dragon Ladies, Draggin’ Men: Some Reflections on Gender, Drag, and Homosexual Communities», *Public Culture* 6, n° 2 (invierno 1994).
- Nestlé, Joan, *A Restricted Country* (Ithaca, N.Y.: Firebrand, 1987).  
—*A Persistent Desire: A Femme-Butch Reader* (Boston: Alyson Publications, 1992).
- Newton, Esther, *Mother Camp: Female Impersonators in America* (Chicago: University of Chicago Press, 1972; reimpresso en 1979).  
—«The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman», *Signs* 9, n° 4 (verano 1984).  
—«Dick(less) Tracy and the Homecoming Queen: Lesbian Power and Representation in Gay Male Cherry Grove», en *Inventing Lesbians Cultures in America*, ed. Ellen Lewis (Boston: Beacon Press, 1996).
- Noriega, Chon, «Something’s Missing Here! Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962», *Cinema Journal* 30, n° 1 (otoño 1990): 20-39.
- Olson, Jenni, «Butch Icons of the Silver Screen», en *Dagger: On Butch Women*, eds. Lily Burana, Roxxie y Linnea Due (San Francisco, Cleis Press, 1994): 58-76.  
—«What’s Dirty about Boxing?», *Girljock* (verano 1992): 22-24.
- Penley, Constance y Willis, Sharon, eds., *Male Trouble* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).
- Phelan, Shane, *Identity Politics: Lesbian Feminism and the Limits of Community* (Filadelfia: Temple University Press, 1989).

- Prosser, Jay, «No Place like Home: The Transgendered Narrative of Leslie Feinberg's *Stone Butch Blues*», *Modern Fiction Studies* 41, n° 3-4 (1995).
- Radford, Jean, «An Inverted Romance: *The Well of Loneliness* and Sexual Ideology», en *The Progress of Romance: The Politics of Popular Fiction*, ed. Jean Radford (Londres: Routledge, 1986).
- Raymond, Janice, *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male* (Boston: Beacon Press, 1979).
- Rechy, John, *Sexual Outlaw* (Nueva York: Grove Press, 1975).
- Rees, Mark, *Dear Sir or Madam: The Autobiography of a Female-to-Male Transsexual* (Londres: Cassell, 1996).
- Reid-Pharr, Robert, «Dingue», en el número especial «Queer Acts», de *Women and Performance* 8:2, n° 16 (1996): 76.
- Rodriguez, Nice, *Throw It to the River* (Toronto, Canadá: Women's Press, 1993).
- Roper, Michael y Tosh, John, *Manful Assertions: Masculinities in Britain since 1800* (Londres: Routledge, 1991).
- Rubin, Gayle, «El tráfico de mujeres: notas sobre la «economía política» del sexo», *Nueva Antropología, Revista de Ciencias Sociales* n° 30, México, 1986.  
 —«Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en Carole Vance (compiladora), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (Madrid: Talasa Ediciones, 1989).  
 —«Of Catamites and Kings: Reflections on Butch, Gender, and Boundaries», en *The Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*, ed. Joan Nestle (Boston: Alyson Publications, 1992).
- Rubin, Henry, «Do You Believe in Gender?», *Sojourner* 21, n° 6 (febrero de 1996).
- Ruehl, Sonia, «Inverts and Experts: Radclyffe Hall and the Lesbian Identity», en *Feminism, Culture and Politics*, eds. Rosalind Brunt y Carolyn Rowan (Londres: Lawrence y Wishart, 1982).
- Rule, Jane, *Desert of the Heart* (Nueva York: Arno Press, 1975).
- Russo, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (Nueva York: Harper and Row, 1981).

- Samois, ed., *Coming to Power* (Boston: Alyson Publications, 1981).
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire* (Nueva York: Columbia University Press, 1985).  
 —*Epistemología del armario* (Barcelona: La Tempestad, 1998).  
 —*Tendencias* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1993).
- Seidler, Victor J., *Unreasonable Men: Masculinity and Social Theory* (Nueva York: Routledge, 1994).
- Senelick, Laurence, «Boys and Girls Together: Subcultural Origins of Glamour Drag and Male Impersonation on the Nineteenth-Century Stage», en *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, ed. Lesley Ferris (Londres: Routledge, 1993).
- Silverman, Kaja, *Male Subjectivity: Masculinity in the Margins* (Nueva York: Routledge, 1994).
- Silverman, Willa Z., *The Notorious Life of Gyp: Right-Wing Anarchist in Fin-de-Siècle France* (Nueva York: Oxford University Press, 1995).
- Smith, Anna Marie, «The Regulation of Lesbian Sexuality through Erasure: The Case of Jennifer Saunders», en *Lesbian Erotics*, ed. Karla Jay (Nueva York: New York University Press, 1995).
- Smith, Paul, ed., *Boys: Masculinities in Contemporary Culture* (Boulder, Colo.: Westview Press, 1996).
- Snitow, Ann; Stansell, Christine y Thompson, Sharon, eds., *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (Nueva York: Monthly Review Press, 1983).
- Solanas, Valerie, *S.C.U.M. Manifesto* (Nueva York: Olimpia Press, 1970).
- Stone, Sandy, «The 'Empire' Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto», en *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, eds. Julia Epstein y Kristina Straub (Nueva York: Routledge, 1993).
- Straayer, Chris, «Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film», en *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientation in Film and Video* (Nueva York: Columbia University Press, 1996).
- Stryker, Susan, «My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage», *GLQ* I (1994): 237-54.

- Sullivan, Louis, *From Female to Male: The Life of Jack Bee Garland* (Boston: Alyson Publications, 1990).
- Traub, Valerie, «The Ambiguities of 'Lesbian' Viewing Pleasure: The (Dis) Articulation of *Black Widow*», en *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, ed. Julia Epstein y Kristina Straub (Nueva York: Routledge, 1993).  
—«The Psychomorphology of the Clitoris» *GLQ* 2, (1996).
- Tremain, Rose, *Sacred Country* (Nueva York: Washington Square, 1992).
- Trumbach, Randolph, «London's Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture», en *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, ed. Gilbert Herdt (Nueva York: Zone, 1994).
- Tyler, Carole-Anne, «The Supreme Sacrifice? TV, 'TV', and the Renee Richards Story», *Differences* I, n° 3, (otoño 1989), 160-86.
- Vance, Carole, «Negotiating Sex and Gender in the Attorney General's Commission on Pornography», en *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, ed. Lynne Segal y Mary McIntosh (Londres: Virago, 1992).  
—(compiladora), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (Madrid: Talasa Ediciones, 1989).
- Vicinus, Martha, «'They Wonder to Which Sex I Belong': The Historical Roots of the Modern Lesbian Identity», *Feminist Studies* 18, n° 3 (otoño 1992): 467-98.
- Wallis, Brian, *Constructing Masculinities* (Nueva York; Routledge, 1996).
- Warner, Michael, ed., *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).
- Warren, Nancy L., «With This Ring: Gina 'Boom-Boom' Guido Is Fighting Hard to Put Women's Boxing on the Map», *Curve* 7, n° 1 (marzo de 1997): 28-29.
- Wheelwright, Julie, *Amazons and Military Maids: Women Who Dressed as Men in Pursuit of Life, Liberty and Happiness* (Londres: Pandora, 1989).
- Whitbread, Helena, ed., *I Know My Own Heart: The Diaries of Anne Lister* (Nueva York: New York University Press, 1992).  
—*No Priest but Love: The Diaries of Anne Lister from 1824-1826* (Nueva York: New York University Press, 1992).

Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* (Oxford: Oxford University Press, 1981) [trad. esp.: *El retrato de Dorian Gray*, trad. Julio Gómez de la Serna, Barcelona, De bolsillo, 2006].

Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual*, (Madrid: Egales, 2005).

Young, Elizabeth, «Confederate Counterfeit: The Case of the Cross-Dressed Civil War Soldier», en *Passing and the Fictions of Identity*, ed. Elaine Ginsberg (Durham, N.C.: Duke University Press, 1996).

- Alicia Doesn't Live Here Anymore* (1974) [*Alicia ya no vive aquí*], dirigida por Martin Scorsese
- Aliens* (1986), dirigida por James Cameron
- Babe* (1995) [*Babe, el cerdito valiente*], dirigida por Chris Noonan
- Bad Girls' Dormitory* (1984), dirigida por Tim Kincaid
- Basic Instinct* (1992) [*Instinto básico*], dirigida por Paul Verhoeven
- Bound* (1996) [*Lazos ardientes*], dirigida por Larry y Andy Wachowski
- Cabaret* (1972), dirigida por Bob Fosse
- Caged* (1950) [*Sin remisión*], dirigida por John Cromwell
- Caged Heat* (1974) [*La cárcel caliente*], dirigida por Jonathan Demme
- Calamity Jane* (1953) [*Doris Day en el Oeste*], dirigida por David Butler
- The Children's Hour* (1961) [*La calumnia*], dirigida por William Wyler
- Chopper Chicks in Zombietown* (1990), dirigida por Dan Hoskins
- Cruising* (1980) [*A la caza*], dirigida por William Friedkin
- The Crying Game* (1992) [*Juego de lágrimas*], dirigida por Neil Jordan
- Desert Hearts* (1986) [*Media hora más contigo*], dirigida por Donna Deitch
- Desperate Living* (1977), dirigida por John Waters
- Easy Rider* (1969) [*Easy Rider, buscando mi destino*], dirigida por Dennis Hopper
- Foxes* (1980) [*Zorras*], dirigida por Adrian Lyne
- Free Willy* (1993) [*Liberad a Willy*]
- Fried Green Tomatoes* (1991) [*Tomates verdes fritos*], dirigida por Jon Avnet
- Go Fish* (1994), dirigida por Rose Troche
- Goldeneye* (1995), dirigida por Martin Campbell
- Homicidal* (1961), dirigida por William Castle
- The Incredible True Adventures of Two Girls in Love* (1995), dirigida por Maria Maggenti
- Johnny Guitar* (1954), dirigida por Nicholas Ray
- The Killing of Sister George* (1968) [*El asesinato de la hermana George*], dirigida por Robert Aldrich
- The King* (1968), dirigida por Looney Bear
- Lianna* (1982), dirigida por John Sayles
- The Living End* (1992), dirigida por Gregg Araki
- Little Darlings* (1980), dirigida por Ronald F. Maxwell
- Looking for Langston* (1988), dirigida por Isaac Julien
- The Member of the Wedding* (1953), dirigida por Fred Zinnemann
- Mrs. Doubtfire* (1993) [*Señora Doubtfire*], dirigida por Chris Columbus



*Orlando* (1993), dirigida por Sally Potter  
*Paper Moon* (1973), dirigida por Peter Bogdanovitch  
*Personal Best* (1982) [*La mejor marca*], dirigida por Robert Towne  
*Poison* (1991) [*Veneno*], dirigida por Todd Haynes  
*Priscilla: Queen of the Desert* (1994) [*Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*], dirigida por Stephan Elliot  
*Queen Christina* (1933) [*La reina Cristina de Suecia*], dirigida por Rouben Mamoulian  
*Raging Bull* (1980) [*Toro salvaje*], dirigida por Martin Scorsese  
*Rote Ohren fetzen durch Asche* (1992), dirigida por Angela Hans Scheirl, Dietmar Schipek y Ursula Purrer  
*Salmonberries* (1992), dirigida por Percy Adlon  
*Scorpio Rising* (1964), dirigida por Kenneth Anger  
*Set It Off* (1996), dirigida por F. Gary Gray  
*The Silence of the Lambs* (1991) [*El silencio de los corderos*], dirigida por Jonathan Demme  
*Some Like It Hot* (1959) [*Con faldas y a lo loco*], dirigida por Billy Wilder  
*Something Special* (1986), dirigida por Paul Schneider  
*Summer Vacation 1999* (1988), dirigida por Shusuke Kaneko  
*Swoon* (1992), dirigida por Tom Kalin  
*Terminator* (1984), dirigida por James Cameron  
*Terminator 2: Judgement Day* (1991) [*Terminador 2: el juicio final*], dirigida por James Cameron  
*Thelma and Louise* (1990) [*Thelma y Louise*], dirigida por Ridley Scott  
*Times Square* (1980), dirigida por Alan Moyle  
*Tongues Untied* (1989), dirigida por Marlon Riggs  
*Tootsie* (1982), dirigida por Sydney Pollack  
*A Touch of Evil* (1958) [*Sed de mal*], dirigida por Orson Welles  
*Vera* (1986), dirigida por Sergio Toledo  
*Victor/Victoria* (1982) [*Víctor o Victoria*], dirigida por Blake Edwards  
*The Wild One* (1954) [*Salvaje*], dirigida por Laslo Beneder  
*Your Heart Is All Mine* (1992), dirigida por Elke Gotz

Para la traducción de este libro al castellano hemos utilizado determinadas palabras sinónimas de «lesbiana» y también palabras que describen a las mujeres de aspecto masculino. Hemos utilizado las palabras que se emplean en el Estado español, pero somos conscientes de que los demás países de habla hispana tienen su propio léxico, y quizás, en ocasiones, el término en castellano elegido para el libro no se utiliza en determinados países. Con el fin de facilitar referencias a los/las lectores/as y de difundir la riqueza y la variedad de términos que existen en este ámbito, decidimos consultar a amigas de distintos países de América Latina y de distintas regiones castellanohablantes del Estado español. El resultado de este trabajo colectivo entre las dos orillas del Atlántico es este glosario de sinónimos de la palabra «lesbiana», y del campo semántico «mujeres con aspecto masculino».

acamionada (Esp)

ahombrada (Mex)

amachada (Bol)

amaricada (Uru)

arepera (Col, Ven)

blackandecker (Esp)

bollaco (Esp): se usa entre lesbianas radicales para designar a una bollera muy masculina.

bollera, boyera (Esp): probablemente viene de una antigua tradición de sacerdotisas encargadas de dirigir carros tirados por bueyes; otra etimología lo asocia con «persona que hace bollos» (como tortillera de hacer tortas); aunque es un término insultante, en los últimos años muchas lesbianas radicales se han apropiado de él para autodenominarse.

bollicao (Esp): adjetivo que usan las propias lesbianas para definir a un bollera que les gusta.

bollito (Esp)

bollo (Esp): término de reciente aparición, usado por lesbianas radicales, a partir del insulto bollera.

bombero (Arg)

---

\* Este glosario ha sido elaborado por GTQ, Grupo de Trabajo Queer, un colectivo militante de bolleras y maricas de Madrid al que pertenece el traductor de este libro, con la ayuda de muchas amigas de distintos países de América Latina. Desde GTQ damos las gracias a todas las personas que nos han ayudado a elaborarlo. [Nota del traductor].

bostoniana (Esp): muy poco usado, en referencia al grupo de intelectuales de Boston Bloomsbury, al que pertenecía Virginia Wolf, y donde se daban muchas relaciones lesbianas.

bucha (Cubm, Esp, Dom, Els, Mex, Pue, CA, CT, DC, FL, MA, NY, TX): castellanización del inglés «butch», lesbiana masculina.

buchaca (Esp)

buchera (Mex)

buchona (Mex)

butch, buch (Arg, Esp): lesbiana de aspecto y de actitud muy masculinos; entre los años 1950 y 1970 se usaba como identidad dentro del binomio butch-femme; tiene connotaciones de extracción de clase social. Se usa para calificar a las lesbianas obreras o de aspecto obrero.

cacha (Pue)

cachapa (Ven)

cachapera (Ecu, Pue, Ven, Chi, CT, NY): se usa en argot como insulto para referirse a la mujer lesbiana, tanto de aspecto masculino como femenino. A veces se contrae como «cachapa», lo que resulta ser más peyorativo.

camión, camionera (Chi, Ecu, Ven, Esp)

camión aparcado en la esquina (Esp)

camionero (Gua)

camionera (Arg, Chi, Col, Cubm, Dom, Ecu, Els, Esp, Mex, Per, Pue, Uru, Ven, CA, DC, FL, KS, MA, NM, NY)

carnicero (Gua)

caterpillar (Cos)

chanclera (Mex)

changa (Pan): la changa es una especie de tortilla regional; que en Perú se llama cachanga.

chava rol (Mex)

chavetera (Per): lesbiana de aspecto muy agresivo (de chaveta: cuchillo).

chepa (Mex)

chicazo (Esp): no indica identidad lesbiana, sino chica de aspecto, gestos y hábitos masculinos, sobre todo en niñas y adolescentes.

chito (Per)

chongo (Arg)

chonga (Arg)

chueca (Chi)

cimbalaria (Chi, Esp): por los címbalos que tocaban las sacerdotisas en los ritos de las fiestas místicas, donde se mantenían relaciones lésbicas.

cochona (Nic): insultante

comecoños (Esp): muy despectivo e insultante.

compadre (Col)

crota (Cub)

cuero (Mex)

cundanga (Dom, Chi)

estupenda (Esp)

femme, fem (Esp, Pue): lesbiana de aspecto muy femenino. Originariamente se utilizaba dentro del binomio femme-butch. Con connotaciones de extracción social, casi siempre se asocia a la lesbiana con una vida profesional exitosa.

fleta (Chi)

fricatriz (Chi)

fuerte (Cubm, Pue, FL)

general de cinco estrellas (Dom, Pue, CT, NY)

hombre (Bol, Mex, Pue, CA, NY)

hombruna (Arg, Bol, Col, Dom, Esp, Gua, Hon, Mex, Per, Pue, Ven, NY, TX): se usa en la expresión «mujer hombruna», para indicar una mujer con aspecto masculino, no necesariamente lesbiana.

hueca (Gua)

invertida (Cub)

jefona (Dom, NY)

jefota (Dom, NY)

jota (Mex, CA)

juana (Chi)

juana gallo (Mex)

juega tenis (Col)

kiki (Chi)

la raza (Mex)

lavanda (Chi)

lea (Chi)

lencha (Mex)

lesbi (Arg, Bol, Chi, Col, Cubm, Dom, Els, Esp, Hon, Mex, Per, Pue, Ven, CA, CT, DC, FL, NY, TX)

lesbia (Ven)

levis, libais, livas (Mex, Cos): puede ser cariñoso, no es insultante.

lipstick lesbian (Esp): literalmente «lesbiana de barra de labios». Es una subcultura lesbiana de mujeres femeninas, con una estética similar a la imagen tradicional de la mujer «guapa» heterosexual.

macha (Bol, Cubm, Dom, Els, Mex, Per, Pue, Ven, CA, DC, FL, MA, NY)

machetera (Cu, Col): mujer muy masculina; viene de las mujeres que trabajaban con hombres en fincas, usando el machete.

machín (Mex)

machín-rin-rin (Mex)

machina (Mex)

macho (Cubm, Els, Pue, FL, NY)

machona (Arg, Bol, Col, Cubm, Dom, Ecu, Els, Esp, Hon, Mex, Per, Ven, CA, DC, FL, KS, NY)

machopingo (Esp): en la comarca de Estepona, Málaga, se refiere a la mujer libertina y poco femenina.

machorra (Arg, Bol, Col, Cos, Cubm, Dom, Els, Esp, Gua, Hon, Mex, Per, Pue, Ven, NY): indica mujer de aspecto masculino, no necesariamente lesbiana.  
 machúa (Pue)  
 machungo (Esp): palabra muy poco usada.  
 malandra (Mex)  
 manflora (Mex, Chi, CA)  
 maría tres cocos (Chi): indica mujer de aspecto o gestos masculinos, no lesbiana.  
 mariamacho (Dom, NY)  
 maricona (Arg, Bol, Chi, Col, Cubm, Dom, Ecu, Els, Hon, Mex, Per, Pue, Ven, CT, FL, KS, MA, NM, NY)  
 marimacho/a (Arg, Bol, Chi, Col, Cub, Cubm, Dom, Ecu, Esp, Gua, Hon, Mex, Per, Pue, Uru, Ven, CA, CT, FL, KS, NY): en muchos países marimacho se utiliza como insulto para dirigirse a una mujer que tiene una estética o rasgos masculinos; no necesariamente indica lesbiana.  
 mariomacho (Dom, NY)  
 marota (Mex) lesbiana de aspecto muy masculino.  
 martillera (Dom, Els, Esp, DC, NY)  
 masapán (Col)  
 masculina (Cubm, Mex)  
 mujer de moral distraída (Esp, Chi)  
 nenu (Esp)  
 nona (Mex)  
 obvia (Chi)  
 orillita del mar (Cos)  
 pájara (Dom, NY)  
 pajarraca (Cos)  
 pastelera (Per)  
 pata (Cubm, Dom, Pan, Pue, Ven, CT, FL, NY): es negativo y se usa en argot popular como insulto lesbofóbico. Indica identidad lesbiana y también puede implicar mujer de aspecto masculino.  
 pato (Pue)  
 perico (Esp): chica con rasgos, gestos y aspecto masculino; se usa como insulto en el acoso escolar, a niñas y adolescentes; no significa lesbiana.  
 pescada (Mex)  
 piroba (Col)  
 playita (Cos)  
 pluma, plumilla (Esp): lesbiana que tiene pluma, que se le nota que lo es.  
 que se da de panzazos (Cos)  
 que saca el comal (Cos)  
 rábana (Cos)  
 rara (Chi, Col, Dom, Hon, Mex, Pue, Ven, NY)  
 safista (Esp, Chi): cultismo muy poco usado, referente a la poeta lesbiana Safo de Lesbos.

sargento (Esp): mujer de aspecto y carácter muy masculinos.  
 santo varón (Pue)  
 sombra (Chi)  
 sopaipilla (Chi)  
 testa (Per)  
 tía (Hon)  
 tiene martillo (Dom, Els, Esp, DC, NY)  
 torta (Arg, Uru, Chi)  
 tortera (Els, Per, Pue, CT)  
 torti (Arg, Cubm, Cos, Hon, Esp, Per, FL)  
 tortilla (Max)  
 tortillera (Arg, Bol, Chi, Cos, Cub, Cubm, Dom, Ecu, Els, Esp, Gua, Hon, Mex, Pan, Per, Pue, Uru, Ven, CA, CT, DC, FL, KS, MA, NM, NY, TX)  
 tractor, tractora (Cos)  
 trailero (Mex)  
 tríbada (Chi)  
 trola (Arg, Uru, Chi)  
 troquera (Els, Hon, Pue, CT, DC, NY): puede ser negativo. Se usa en argot para designar a la mujer de aspecto masculino. Viene de *trock* en inglés. Se dice «esa mujer es un trock.»  
 tuerca (Cub): así se autodenominan las lesbianas a sí mismas; no es insultante.  
 úrsula (CA): lesbiana perteneciente a la subcultura de las lesbianas osas, es decir, lesbianas grandes, gordas, con vello y orgullosas de su aspecto osuno.  
 varón (Pue)  
 vegetariana (Chi)  
 virago (Esp): arcaísmo, se usa poco en la actualidad; significa mujer varonil.  
 voltía (Col)  
 vulcanizadora (Mex)  
 waffle (Arg) pronunciado guáfle, sinónimo de tortilla; término poco usado.  
 weviá (Chi)  
 zampabollos (Chi)  
 zapatona (Bol, Mex)

Abreviaturas de los países:

Argentina = arg; Bolivia = bol; Chile = chi; Colombia = col; Costa Rica = cos;  
 Cuba = cub; cubanos de Miami = cubm; Ecuador = ecu; El Salvador = els;  
 España = esp; Guatemala = gua; Honduras = hon; México = mex;  
 Nicaragua = nic; Panamá = pan; Paraguay = par; Perú = per; Puerto Rico = pue;  
 República Dominicana = dom; Uruguay = uru; Venezuela = ven.

Estados Unidos:

California = CA; Connecticut = CT; Florida = FL; Kansas = KS; Massachusetts = MA;  
 New México = NM; Nueva York = NY; Texas = TX; Washington, DC = DC.