



# Pielés que importan. La mujer (in)vestida de varón

José Ismael Gutiérrez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

[jgutierrez@dfc.ulpgc.es](mailto:jgutierrez@dfc.ulpgc.es)

---

## Localice en este documento

Buscar

**Resumen:** Con el esbozo de un marco teórico y de un breve repaso de algunas de las invenciones literarias sobre el travestismo en la mujer es posible elucidar algunas implicaciones que demarcan la diversidad de este fenómeno en la historia y en la letra impresa. Por medio de transgresiones de este orden, la mujer y el/la escritor/a de ficciones actualizan distintos asuntos de relevancia, desde el debate actual acerca de la desigualdad histórica entre los sexos y la marginación femenina en el seno del patriarcado, hasta la relatividad de categorías antaño enfrentadas, encarnadas en el binomio “virilidad”/“feminidad”. Las equívocas polarizaciones y las fronteras desvaídas de tales nociones se ven ocasionalmente desjerarquizadas por las numerosas prácticas individuales que desestabilizan la rigidez de divisiones arbitrarias. Las inversiones a través del traje suscitan la proliferación de incontables ambigüedades e indecisiones relacionadas con la problematización de la identidad sexual del sujeto o con el género con el que éste se identifica o que le es impuesto por la sociedad. Por ello mismo, la retórica de la indumentaria varonil adoptada por la mujer cuestiona asimismo las directrices autoritarias del discurso tradicional de la Nación, cuyos imaginarios y postulados se desgajan de una ideología homogénea y monolítica que opera desde el interior del inconsciente comunitario liderando la estigmatización de todo aquello que no encaja dentro de los patrones convencionales.

**Palabras clave:** Travestismo femenino, Estudios de género, Literatura de/sobre mujeres

**D**efinir y categorizar un fenómeno con tantos matices como el travestismo revela las divisiones y las diferencias entre los participantes, sus móviles e intenciones, las situaciones que rodean sus postulados, por más operaciones de cosmética que se hagan para ocultar las grietas y hendiduras que lo aderezan. Lo que se sabe de cierto es que el travestismo no es una mera cuestión de cambio de traje ni tiene un origen biológico sino psicológico, a pesar de que Magnus Hirschfeld, al acuñar el término en 1910, lo hiciera para denotar de modo genérico la irrefrenable tendencia a ponerse ropas del sexo opuesto, una forma intermedia de disposición sexual, junto con la androginia y el hermafroditismo. La acepción hirschfeldiana la recoge, pero más simplificada, nuestro *Diccionario de la Real Academia Española*, seguida de una segunda definición del vocablo aún más general y seguramente posterior a la indicada por el sexólogo germano: “ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo” (2001: 1508). Desde esta segunda ladera se puede hablar de travestismos con distintas conformaciones: del nombre, del alma, de los sentimientos, de la sexualidad, de la identidad psíquica, de la escritura, del cuerpo o de todo ello conjuntamente.

En su modalidad corporal, el travestismo fractura cualquier oposición de género socialmente establecido, rechaza los “genitales culturales” y renuncia a la asociación de lo genérico con los órganos sexuales, prefiriendo mantenerse en un *continuum* de masculinidad/feminidad. El cuerpo, más que una categoría uniforme identificada con la anatomía física del sujeto, es una página en blanco en la que las ansiedades y deseos propios y ajenos se objetivan, se inscriben; es una zona minada por sistemas disciplinarios, normativas, prejuicios, sujeciones, códigos, saberes diversos e imágenes en las que se nos obliga a reconocernos o que elegimos en un momento preciso de nuestras vidas. Como expresa Roy Porter,

el cuerpo no puede ser tratado por el historiador como algo biológicamente dado, sino que se ha de considerar mediado por los sistemas de signos culturales. La distribución de funciones y responsabilidades entre cuerpo y mente, cuerpo y alma, difiere notablemente según los siglos, clases, circunstancias y culturas, y las sociedades poseen a menudo una pluralidad de interpretaciones contrapuestas (1993: 269-70).

En cuanto a la ropa que lo cubre -máscara de quita y pon o signo que refuerza las auténticas inclinaciones del yo-, provee, como extensión manufacturada de la anatomía y componente básico de la identidad, claves importantísimas para el establecimiento y mantenimiento del sujeto, tanto como el propio discurso, según afirma con rotundidad Gregory P. Stone (1962: 87). En la literatura, como en la vida real, a través de las vestiduras se expresa una complejidad de sentimientos físicos, emocionales, psicológicos y estéticos, y los atuendos, interiorizados o superpuestos, se contagian de la ideología política de su época, al tiempo que relacionan a los individuos con su cultura y su historia. Dicha urdimbre la invocan teóricos materialistas tales como Peter Stallybrass, quien, al referirse a su significación en el pasado, expresa lo siguiente: “Las cosas eran los materiales -las vestimentas, la ropa de cama, los muebles- a partir de los cuales uno construía una vida; eran los suplementos, la ruina de lo que era la aniquilación del yo” (1998: 203; la traducción es nuestra). Sin embargo, en el análisis de la función de las ropas en los textos escritos -y entiendo por ropa cualquier objeto decorativo del cuerpo-, hay que tener en cuenta que su representación verbal es siempre fragmentaria, enfatizadora y desveladora de aspectos invisibles, tal como insinúa Roland Barthes en su libro *Sistema de la Moda*: “Los límites del vestido escrito no son los de la materia, sino los del valor [...] Aplicado al vestido, el orden de la lengua separa lo esencial de lo accesorio” (1978: 25), añadiendo a continuación el ensayista francés que “la descripción instituye, si así puede decirse, un protocolo de descubrimiento: el vestido es descubierto según un orden determinado, y ese orden implica fatalmente determinados fines” (1978: 25-6).

Desde un punto de vista psicoanalítico, la ropa se integra también en los varios niveles psíquicos que, según Jacques Lacan, forman la personalidad humana [1]. Como lenguaje o sistema de signos, se coloca en el orden de lo simbólico y, por estar íntimamente ligada a nuestra cambiante imagen corporal, según las circunstancias personales, las modas y las conveniencias, se conecta con el orden imaginario, formando parte de lo que Henry W. Sullivan llama oportunamente “la virtual realidad psíquica de los personajes en la literatura” (1998: 12; la traducción es nuestra). Además, es una expresión sintomática de la individualidad, ya que en la ropa se cruzan lo real (la materia), lo imaginario y lo simbólico en una forma personal y única (Sullivan 1998: 10-1).

De cara a la identidad de género, una visión prístina e incuestionable se deriva de las inestabilidades subordinadas al sentido de la moda y a las políticas del cuerpo: que ésta -la identidad de género- es un proyecto incesante de fabricación e interpretación por medio del cual las personas se construyen a sí mismas. El cuerpo, en tanto realidad material definida dentro de un contexto social específico, conforma el nexo privilegiado entre el yo y la sociedad, entre lo real y lo imaginario, es decir, se ha de comprender como una construcción simbólica, soporte entre la posibilidad de elección ante las normas aceptadas y los modelos de género impuestos culturalmente, mientras que la vestidura, sometida a ciertas convenciones, formula el deseo y la identificación del sujeto humano, en tanto en cuanto la imagen compacta que nos creamos con ella responde a nuestras diferentes situaciones, aunque en su materialidad misma también se incrustan de modo simbólico los profundos conflictos emocionales y las divisiones de nuestro ser (Wilson 1987: 11; Lemoine-Luccioni, 1983: 82-4). Es por ello que el gesto del travestido o la travestida manifiesta que cuando nos ponemos ropas que no están legalmente adscritas a nuestra identidad, el nuevo vestido nos señala que nuestra posición es algo más que la que nos ha sido atribuida (Bronfen 2001: 219). En la aventura incierta de los sujetos travestidos se juega comúnmente con la diferencia entre la anatomía y el género que se exhibe, poniendo en tensión transitivamente el sexo anatómico, la identidad de género y la llamada “performance de género”, entendiendo por tal instancia la puesta en escena a través de maneras, actos y discursos de lo que se concibe como propio del ser mujer y del ser hombre ante la mirada de los otros. El travestismo humano, según el escritor cubano Severo Sarduy, funda la convergencia y el surgimiento imaginario de tres posibilidades: el mimetismo, el camuflaje y la intimidación (1999: 1267-68). A través de la metamorfosis, el/la travestido/a intenta superar el modelo, convertirse en otra cosa mejor, lograr al fin superar el defecto de su naturaleza. Pero a la vez que transformado/a, logra disimular su naturaleza, protegerse de los ataques de sus depredadores, de aquellos que lo/la han catalogado como ser inferior, alimento animal, merecedor de desprecio y de burla. Sin embargo, ya que los afeites y el artificio no dejan de hacerse evidentes, el/la travestido/a tiene que admitir la existencia de su disfraz y usarlo como arma de defensa. Usa la desmesura de su máscara para paralizar y para aterrar, como sucede con ciertos animales que utilizan su apariencia para cazar o para defenderse, para suplir defectos naturales o habilidades que no tienen. Travestirse es, según Sarduy, reinscribirse, borrarse e intimidar a la vez. Es saber que en el centro de la propia experiencia de lo que uno es hay un error fundacional. Que uno debería ser otra cosa, superarse en otra modalidad del ser. De ahí el impulso de devenir en Otro.

Con todo, la metamorfosis rara vez se consume al cien por cien, quedando expuesta su lectura a variados y contradictorios métodos de discernimiento. En su versión masculina, la mudanza vestimentaria viene a contener dos significados: bien es una estrategia para pasar inadvertido, bien un arma de intimidación. A estas opciones podemos agregar un tercer valor subsidiario que anega a las argucias tanto de mujeres como de hombres disfrazados: la necesidad de recrearse y de reinventarse a sí mismos/as, al margen de los condicionantes externos. El/la travesti se ubica en el centro de la escena. Se muestra como espécimen exótico, como tierna y débil presa del deseo para lograr una de las dos metas siguientes: o borrarse de la faz de la tierra entre las otras realidades exóticas y deseables, o ir incubando su ponzoña para el ataque venidero. El/la travesti se disfraza entonces porque, si se mostrara tal cual es, sólo encontraría su aniquilación. Usa en muchos casos la canción y el humor del *stand-up* porque si usara el discurso lógico oficial tan sólo lograría que ese discurso lo/la negara. Porque un ser como él/ella es imposible, es improbable. No se puede categorizar como animal ni como humano. Su naturaleza es otra.

Así pues, en concordancia con lo inaprehensible de esta segunda piel asumida, irrumpe el carácter presuntamente imitativo, contingente y dramático de la construcción de la identidad que promueve tal desplazamiento, lo que nos permitiría analizar por medio del concepto de “parodia de género”, propuesto por la filósofa norteamericana Judith Butler [2], las experiencias concretas de los sujetos históricos con las ideologías e imaginarios que definen su existencia y lugar en una sociedad dada.

Para Butler, el travestismo es un ejemplo de “performatividad”, se distancia del canon jurídico del discurso productor de los cuerpos sexuados [3]. La proliferación de las representaciones travestidas, recalca la ensayista, no siempre es “un modo de subvertir las normas dominantes de género”, pues no se da una relación obligada “entre el travesti y la subversión”, aunque tampoco se descarta esta equivalencia. El travestismo galvaniza dos propósitos: por un lado, la puesta al servicio de la desnaturalización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género; por otro, la injerencia de la

reidealización de dichas reglamentaciones (2002b: 184). En el mejor de los casos, el travestismo cartografía un mapa surcado por la ambivalencia, una ambivalencia que se perfila por un estado más vasto de anclaje consistente en involucrarse en los regímenes de poder mediante los cuales se constituye al sujeto y, por tanto, basado en la permanencia dentro de los sistemas mismos a los que uno se opone (Butler 2002b: 184). En su análisis de la película *Paris is Burning* (1991), de Jennie Livingston, asegura Butler que, si se tiene el travestismo por una práctica subversiva es porque “se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión de la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (2002b: 185). La “mujer” que escenifica la masculinidad (que en cierta medida implica actuar un poco menos que el “hombre” que adopta papeles femeninos, puesto que la femineidad se considera a menudo como el género espectacular) siente un apego y a la vez una pérdida, un ambiguo rechazo de la figura masculina (Butler 2002b: 330). El travestismo incorpora un esfuerzo por negociar la identificación transgénera, sólo que esa identificación no es el paradigma ejemplar para reflexionar sobre la homosexualidad, aunque puede ser un modelo posible entre otros muchos (Butler 2002b: 330) [4].

El travestismo ofrece [...] una alegoría de la *melancolía heterosexual*, la melancolía mediante la cual se forma el género masculino partiendo de la negación a lamentar lo masculino como un objeto posible de amor; a su vez, el género femenino se forma (se adopta, se asume) a través de la fantasía incorporativa que excluye lo femenino como objeto posible de amor, una exclusión nunca deplorada, pero “preservada” mediante la intensificación de la identificación femenina misma (Butler 2002b: 330-31; la cursiva es de la autora).

Desde la óptica butleriana y la de otros representantes de los estudios de género, la práctica del travestismo problematiza la noción de binariedad, cuestionando a la par una nitidez prediscursiva que se muestra reñida con las fronteras divisorias de categorías, de por sí inestables, como son las de “masculino” y “femenino”. Según ha afirmado Miguel Ángel Almodóvar desde su actividad como periodista divulgador del fenómeno en las mujeres, justifica también la elección de un modelo tomado como “instrumento destinado a ahuyentar los miedos profundos del ser humano o a sortear las imposiciones sociales que nacen de los roles sociales o sexuales” (2004: 17). Eso significa que, por muy variopintas y heterogéneas que se legitimen las pulsiones en las que se asientan las distintas incursiones de las féminas en el mundo de los hombres a través del disfraz, un denominador común parece coordinar casi todas sus acciones: la voluntad de realizar actividades estimadas patrimonio absoluto de los varones, el intento de escamotear un designio social de género; en suma, el deseo de existir como seres humanos de pleno derecho (Almodóvar 2004: 17).

Paralelamente a ello, la transmutación fisiológica por medio de la vestimenta no sólo recalca cierto aserto voluntarista acerca de la propuesta de identidad sexual según el cual ésta “no se concibe como algo orgánico que emana de la carne, sino como un acto complejo de auto-creación en la cual es el cuerpo vestido -y no el desnudo- el que representa el deseo de uno mismo” (Halberstam 1998: 106; la traducción es nuestra). Por encima de tales exigencias, el ardid nos pone sobre la pista de la dirección que toma uno de los mejores mecanismos existentes para descentrar los sistemas ideológicos que otorgan poder exclusivo al hombre o al discurso moral, político o religioso vigente, o bien a absurdos arquetipos que, en estados muy marcados por directrices comunales rigurosas, instauran una heterosexualidad forzosa, que se presenta a sí misma como “normal” y sancionadora [5].

La mecánica del travestismo suele jugar con nociones como mimesis, parodia o pastiche, copia y original. Para Sarduy, el travesti reproduce un icono ilusorio, huidizo e inalcanzable en su irreal apariencia. Como la mariposa javanesa, aspira a rebasar los límites del “original”, al tiempo que se hace con una pérdida ficticia de sí mismo, disuelto e irreconocible tras una máscara de colorines y afeites que sólo consigue captar la superficie, lo epidérmico y envolvente del modelo, no la idea central y fundadora (1999: 1297-98).

Pero Butler redimensiona los términos de esta metáfora sugerente partiendo de la distinción de Fredric Jameson entre “parodia” y “pastiche”, y así asegura que, si bien el primer elemento mantiene cierta compatibilidad con el original del que es una copia, el segundo cuestiona la posibilidad de un “original” o, en el caso del género, revela que el “original” es un esfuerzo fallido por construir una

“réplica” de un ideal fantasmático que en absoluto puede copiarse (Butler 1990: 157) [6].

En un imprescindible ensayo de la teoría “queer”, la misma Judith Butler, yendo más allá del planteamiento postestructuralista de Sarduy, expone la relación -ahora sí subversiva- del travestismo respecto a la heterosexualidad, a partir de la obra de Esther Newton *Mother Camp* (1972), reajustando astutamente el prisma de observación que apunta que “el travestismo no es una imitación o copia de un género previo y auténtico”, sino que más bien “representa la misma estructura imitativa por la que se asume *cualquier género*” (2000: 97; la cursiva es de la autora):

El travestismo no es la representación de un género que en realidad pertenece a otro grupo, es decir, un acto de *expropiación* o *apropiación* que asume que el género es la legítima propiedad de un sexo, que “lo masculino” pertenece al “varón” y “lo femenino” a la “hembra”. [...] El travestismo es el modo trivial en que los géneros se apropian, se teatralizan, se usan y se fabrican; ello supone que todo género es una forma de representación y aproximación. Si esto es cierto, parece, no existiría un género original o primario al que el travestismo imitaría, sino que el *género sería un tipo de imitación que no cuenta con ningún original*; de hecho es una clase de imitación que produce el mismo concepto del original como un *efecto* y consecuencia de la imitación misma (2000: 97-8; la cursiva es de la autora).

Tales principios han sido más de una vez tristemente obliterados. Con arreglo a enfoques sociológicos, psicoanalíticos o antropológicos, se han tomado a menudo determinadas subculturas, como esta de la que nos ocupamos, para interpretarlas desde un punto de vista teórico y abstracto, sin tener en consideración el juicio más directo de las propias personas involucradas en dichas prácticas, algo así como una especie de catarsis académica donde se les niega a sus protagonistas la palabra y el significado político o personal de los “actos realizativos” acometidos por ellas (Sáez 2004: 143), un fallo en el que no incurre, por ejemplo, el excelente trabajo de Josefina Fernández, quien despliega un minucioso examen del travestismo masculino teniendo en cuenta el paradigma “queer”, entre otros, pero basándose sobre todo en entrevistas personales a un buen número de travestis de Argentina.

Sumado a eso, se interpone otro *handicap*: así como la mayor parte de las aproximaciones actuales sobre este asunto, orientadas al uso externo de prendas de vestir del sexo contrario, se ha volcado especialmente en indagar en los conflictos de hombres que adoptan la apariencia de mujeres, el travestismo femenino no ha despertado al unísono un clamor de semejantes proporciones hasta fechas recientes. Dicho desnivel especulativo, además de injusto, es inexplicable, ya que en cuanto nos asomamos a la trastienda de la historia, sorprende ver lo repleta que ésta se halla de numerosísimos ejemplos de insumisas trajeadas con indumentaria masculina. En el campo neerlandés son pioneras las investigaciones de Rudolf M. Dekker y Lotte van de Pol [7], dos historiadores que señalan que, aunque los travestidos hoy en día son casi siempre varones, “[e]l impulso de vestirse de mujer es episódico” (2006: 69-70). Éstos, añaden, “en todo momento siguen siendo totalmente conscientes de su verdadero sexo; además, suelen ser heterosexuales. Y por muy meticulosamente que imiten e incluso exageren los gestos y el habla de las mujeres, no suele ser difícil para nadie percibir la actuación” (2006: 70). Al parecer, no ha sucedido lo mismo en el pasado. Tal como han querido demostrar Dekker y van de Pol con su trabajo, en el transcurso de los siglos se ha evidenciado el travestismo femenino como una constante tanto o más notable que la inclinación de determinados hombres a teatralizar una feminidad gestual y vestimentaria escandalosa. Sobre todo ha sido en épocas anteriores al siglo XIX, en marcos opresivos donde la mujer no podía acceder a ámbitos sociales exclusivistas o se le impedía desempeñar actividades laborales estimadas como impropias de su sexo, donde oteamos un fértil campo de experimentación que concita el florecimiento de aspectos vinculados a esta desasosegante realidad. Ahora bien, junto a la ilusión de muchas féminas de galopar sobre la lógica prepotente de sus congéneres masculinos, a fin de igualarse a éstos, sobresale también en la génesis de ese proceso otro modo oblicuo de canalización reivindicativa destinado en este caso a encubrir la atracción de algunas de ellas hacia sujetos del mismo sexo, o bien a exteriorizar diversos sentimientos de patriotismo nacionalista, sin faltar, por supuesto, el leal e incontenible amor hacia sus esposos o amantes, si es que los tenían -lo que las llevará en ocasiones a seguir sus accidentados pasos a lo largo y ancho de geografías inhóspitas-, o motivaciones menos románticas como la penuria económica, el hambre o la huida del peso de la ley

infligida.

Que la mujer virilizada por medio del atuendo masculino, ya sea por vocación, ya por necesidad, cuenta con una tradición nada despreciable, tanto desde el punto de vista cuantitativo como temporal, no deja lugar a dudas (pensemos en la británica Mary Hamilton, en la italiana Eugenia Falleni, en la portuguesa Tereshina Gomes, en la china Fa-Mulan, en el llamado “Caballero d’Eon” en Francia o en las españolas María Pérez y Jimena Blázquez). Además, bastaría un simple vistazo de carácter retrospectivo para convencernos de que dicha tradición no se limita al contexto histórico, sino que -por lo que atañe a nuestros intereses- encuentra un idóneo correlato en los medios artísticos y literarios, desde las narraciones mitológicas griegas, las leyendas celtas, el Romancero medieval castellano o la épica culta renacentista, con su cohorte de Amazonas blandiendo arcos y flameantes antorchas, hasta la crónica literaria que en 1999 publica Elena Poniatowska sobre el ingente arsenal de mujeres que se sublevó durante la Revolución mexicana de 1910-1920, y en la que participaron muchas de ellas, bien sea en la retaguardia, bien fusil en ristre. Las hembras que enardecidas por la pasión de la contienda se suman al ejército antiporfiriano, las llamadas soldaderas, han quedado inmortalizadas en grabados, en óleos, murales de la época o en fotografías, lo mismo que en “corridos”, en películas y en narraciones tanto populares como de carácter culto: la novela testimonial *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de la propia Poniatowska, *Tropa vieja* (1943), de Francisco L. Urquiza, *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, o *Mal de amores* (1996), de Ángeles Mastretta, son algunas de sus ramificaciones.

Vestirse de muchacho se asimila a una especie de apropiación de un poder omnímodo cuyas mieles no ha podido -en toda su extensión- saborear la mujer: el poder del falo, de la energía física e intelectual sobre la debilidad y el dominio de los sentimientos, del pensamiento sobre la intuición, de lo activo frente a lo pasivo. Según consenso crítico, la sujeción económica, física y psicológica de las mujeres, acalladas secularmente por una mordaza de condescendiente paternalismo o de un severo y estricto control, ha residido en el advenimiento de una estructura patriarcal jerarquizadora que, con su bagaje de valores coercitivos, ha menospreciado obstinadamente todo lo que no se corresponde con sus esquemas. Esa circunstancia permite entender la escasez de posibilidades con que las féminas se han encontrado en su lucha por la realización personal y profesional (como seres humanos que son), a no ser que, armándose de valor, se decidieran, contra viento y marea, a hacer frente a las imposiciones sociales heredadas desde antaño o a gritar a voz en cuello las injusticias de las que han sido víctimas, algo que sólo las más temerarias se han atrevido a llevar a cabo.

El acudir a tácticas de enmascaramiento corporal apoyadas en la indumentaria típica del otro sexo con vistas a eludir el guión cultural fijado por la vigilante sociedad androcéntrica al cuerpo femenino ha sido uno de los remedios perseguidos por algunas. Modelo éste al que se acogieron quienes, a riesgo de ser descubiertas y castigadas por haber rebasado los límites admitidos, optaron por transgredir las normas del decoro, la decencia y la conducta social establecida en sus lugares de procedencia. La adopción del traje de varón, como artimaña y salvoconducto por medio del cual la mujer enemiga del *statu quo* ha podido gozar de privilegios reservados a los ostentadores del discurso falocéntrico, o incluso dar rienda suelta a unos impulsos poco “femeninos” que no responden ni al papel adjudicado por los convencionalismos sociales y morales de su entorno, ni a los hábitos vestimentarios que la sociedad le ha obligado a seguir desde la infancia, ni tan siquiera a las características “naturales” que se le han venido atribuyendo, desestabiliza el muro de contención elevado entre los códigos artificiales adheridos al machismo de determinadas culturas y lo innato o perteneciente a los deseos individuales. No obstante, frente a las ganancias de libertad que el travestismo parece augurar, algo engañoso destila de semejante práctica, pues en la medida en que se oculta tras la imagen tropológica del Otro, y al emular la morfología de la autoridad masculina, la mujer no lleva hasta sus últimas consecuencias, con la radicalidad y el escozor que serían precisos, la definitiva reacción que desbancaría -simbólica y materialmente- las odiosas leyes del patriarcado. Con su mimetizante treta, al plegarse a los designios de la simulación, la mujer parece conformarse, todo lo más, con remover de manera tangencial y sibilina los cimientos de la maquinaria subyugante que la aprisiona, pero sin salirse verdaderamente de los aparatos ideológicos institucionalizados en los que se halla inmersa; por lo tanto, no llega a consumir una auténtica revolución. De otro modo la alternativa del simulacro -que, según Stoichita, provoca una impresión de similitud, a la vez que disfraza la ausencia de un modelo con la exageración de su “hiperrealidad” (2006: 12)-, o la invasión del género “marcado” -que se asocia al poder masculino- desde el flanco marginal de otro cuerpo

biológica y culturalmente disminuido, tal vez hubiese sido innecesaria [8].

De otra parte, aupando lo transversal y contrastivo, perspectiva que abandona la violencia de la linealidad, de las categorías que excluyen todo lo híbrido a favor de lo puro y unívoco, cabe percibir que en el circuito de las manifestaciones travestis -donde la fluidez y las medias tintas es precisamente lo que destaca-, realidad y ficción, mito e historia están sincronizados más o menos armónicamente. Bien acogido como tema literario, el travestismo femenino ha circulado como una variante general en toda Europa y América, por ejemplo entre los siglos XVI y XVIII, y orillando el tópico, el lugar común (debido a ese movimiento repetitivo de continuidad y reconstitución que suele atravesar dicha experiencia), se prolonga hasta nuestros días, al calor de las nuevas corrientes feministas y posmodernas, en un sector de la literatura contemporánea menos atada al *establishment*. Referencias a él despuntan en crónicas, en revistas, anecdotarios y obras similares en Italia, España, Francia, Inglaterra o los Países Bajos, además de en las canciones populares sobre mujeres que asumen hábito de varón y, sobre todo, en una serie de (auto)biografías, más o menos ficticias, en las que se nos relatan sus devaneos y peripecias por un mundo que no parece concebido para ellas [9].

También fue muy solicitado en el teatro renacentista y barroco, donde el traje de hombre capacitaba a la fémica para deambular sin llamar la atención en una sociedad que la confinaba al monótono espacio doméstico, al convento o, en el peor de los casos, al prostíbulo. De esa forma podía demostrarse a sí misma y -una vez descubierta su identidad- a los demás, el dominio y el considerable valor que podía llegar a ejercer. La búsqueda de un amante poco caballeroso que la ha deshonrado y al que exige venganza o demanda la restitución del honor perdido, la fuga con el amado, la huida de un padre o de algún marido autoritario y celoso son algunos de los detonantes que provocan el revuelo de tales desmanes en la época del Siglo de Oro, si no tan rigurosamente observables en la existencia real, sí al menos en obras dramáticas como las de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca o, en una tradición distinta, William Shakespeare.

Sin embargo, en las funciones teatrales auriseculares el travestismo se torna asunto complicado, ya que originalmente lo común era que los hombres interpretasen los papeles femeninos hasta avanzado el siglo XVII, aunque bien es verdad que, independientemente de esta normativa, el travestismo se presentaba muchas veces en escena como parte integral de la obra montada, algo que sucedió invariablemente en las piezas de los cuatro autores clásicos mencionados.

Podemos rizar aún más el rizo para convenir que la tradición teatral y la realidad empírica reforzaron mutuamente sus lazos en el caso de actrices que preferían la ropa masculina a las prendas de mujer en su vida cotidiana, además de sobre el escenario: ejemplos de ello son Madame de Maupin, en Francia, sobre la que Théophile Gautier escribió su novela homónima [10], y en Inglaterra Charlotte Charke, quien, no por casualidad, produjo una obra dramática sobre la leyenda de la papisa Juana. Asimismo, más de una vez el suceso verídico daría origen a la obra, como lo demuestra la diversidad de textos que tratan de la inglesa Mary Frith o de la española Catalina de Erauso. Esta última, por cierto, nos dejó una autobiografía póstuma, seguramente no escrita por ella misma, pese a que su título anuncie lo contrario [11], pero que inspiraría, a un lado y otro del Atlántico, numerosas reescrituras de desigual estirpe: los relatos de José Victorino Lastarria y de Alexis de Valon, la narración de Diego Barros, la comedia de Juan Pérez de Montalbán, la “tradición” de Ricardo Palma o la novela de Thomas de Quincey, incluyendo un film mexicano protagonizado en 1944 por la temperamental María Félix.

También el drama inseminó la realidad. En el París de 1724 se decía de una cantante de ópera que había servido cinco o seis años con las tropas holandesas. Y no olvidemos a la célebre e intrépida Hannah Snell, que, tras su brillante trayectoria de marinero, escenificó desde su retiro londinense una revista sobre sus experiencias como hombre. Para ella, mito y realidad ya no eran valencias opuestas; eran dos caras de una misma moneda, con la simbiosis como único soporte de la emblemática indefinición que recorre su osadía (Dekker y Pol 2006: 115, 120) [12].

Al mismo tiempo, un paseo por tales subversiones ratificaría asimismo que la ficción no siempre ha coincidido cronológicamente con la iniciativa a adoptar identidades camufladas. Lo prueba una multitud de *revivals* literarios que representan estados de metamorfosis insólitos, casi inencontrables en el presente histórico del momento de la escritura, pero muy comunes en el tiempo al que



imaginariamente nos traslada la obra. Relatos como *Duerme* (1994) y *La otra mano de Lepanto* (2005), de Carmen Boullosa, *Hija de la fortuna* (1999), de Isabel Allende, *Mujer en traje de batalla* (2001), de Antonio Benítez Rojo, *Lobas de mar* (2003), de Zoé Valdés, *Juana de Arco. El corazón del verdugo* (2003), de María Elena Cruz Varela, *La monja alférez* (2004), de Ricard Ibáñez, *Historia del Rey Transparente* (2005), de Rosa Montero, *La Dama de Arintero* (2006), de Antonio Martínez Llamas, *La dama y el león* (2006), de Claudia Casanova, o *La conquistadora* (2006), de Eduardo Manet, por sólo citar algunos de los vertidos en español desde la década del 90 en adelante. Dichas producciones y otras semejantes, unidas por la sensibilización con lo marginal, con lo subalterno y “desviado”, fantasean desde ángulos distintos con las prácticas de la (in)vestidura varonil por parte de la mujer, no tanto con la banal intención de construir tramas inverosímiles y atractivas para solaz de lectores sedientos de aventuras fácilmente digeribles, sino con el propósito más serio de sacar a relucir, a través del hábil instrumento de la textualidad artística, esa oscura historia de opresión y ninguneo que, a lo largo de los siglos, ha atosigado a la mujer, blanco perfecto de la misoginia regenerada por el discurso masculino hegemónico. Sin duda, la mayoría de las articulaciones sobre estos personajes, que, en su excentricidad, se ubican en el oscilante límite que separa la (auto)biografía de la ficción, la narración histórica del testimonio, lo privado de lo público, lo masculino de lo femenino, sin llegar a ser nunca ni una cosa ni la otra, nos dice algo revelador acerca del carácter de la cultura de la que proceden y también sobre el proceso por el que cada cual construye su identidad social o se adhiere al género al que se siente más cercano.

*Thya de Esparte* (2004), de Cristina Rodríguez, no se entendería por completo de ignorar el estatus menor de la mujer en la Grecia clásica en torno al año 481 a. C. La acción narrativa, que se enmarca en una Esparta que sólo vive para contener la invasión de los pueblos bárbaros, denuncia la secundariedad de la posición femenina frente al varón. A pesar de que las espartanas, según se sabe, gozaban de mayor libertad de movimientos en comparación con las mujeres que habitaban en otras *polis* griegas, recluidas casi de por vida en el gineceo, en la antigua Lacedemonia la actividad castrense sigue estando aún en manos de los hombres. En este santuario inaccesible respunteado de violencia y de una sangre que fluye a raudales consigue inmiscuirse Thyia, atizada por el fuego del odio hacia el invencible Anaxágoras. A raíz de una engañosa muerte y de su reencarnación inmediata en un ilota esclavizado, tras adoptar la personalidad masculina y el nombre postizo de Keras, después de exhibirse con túnica de chico, de desfigurar su rostro y de exponer ante la ruda soldadesca técnicas muy bien estudiadas de fingimiento y masculinización, asistimos a todo un espectáculo de desengaños, de equívocos, de espejismos, de diálogos silenciosos y de miradas incendiarias, deseos vacilantes, desencuentros, combates cuerpo a cuerpo y luchas interiores que enmarañan en un torbellino caótico las esencias y las apariencias. Una sutil mascarada que va yéndose al traste conforme las verdades emergen como puños y destituyen de un plumazo antiguos ídolos, conceptos inservibles, falsos presupuestos. Al margen de que los muertos, que creíamos bajo tierra, estén vivos, de que los malos no sean tan malos ni los buenos tan buenos, y con independencia de que el engañado finja no estar al tanto del engaño -aunque eso no lo sabremos hasta más tarde-, lo que sorprende de la novela es que Thyia, la “amazona de Taigeto”, al comienzo de su gesta no podía prever que acabaría rendida ante los encantos de su antagonista, el arrogante hoplita al que se ve obligada a servir y al que, en un primer momento, responsabiliza de la aparente muerte de su único hermano.

En *Matar a un leopardo* (2007), una obra de Andrés J. Reina, a los móviles personales se añan circunstancias políticas y humanitarias. Como en *Thya de Esparte*, aquí se intensifica también la dialéctica de la ocultación y el desvelamiento. Pero si en la obra de Cristina Rodríguez el prolongado contacto entre el envoltorio y lo que envuelve aminora cualquier vestigio en las junturas, a tal grado que la “copia”, a fuerza de tesón, termina eclipsando al “original”, lo esporádico de la manía por el transformismo en la novela del escritor español atenúa el alcance de las funciones de la estrategia simuladora, a la par que las diversifica. Dominó Gatti, de la que se enamora el actor en paro Antonio Gauna, tan pronto se hace pasar por miliciano para evacuar a la población madrileña antes de que sus viviendas sean devastadas por las bombas fascistas, como oculta -bajo una gorra de mozalbete- una espléndida cabellera negra de lo más femenina. Escoltada de esta guisa por un muchacho de su misma edad, y con el vivo y alocado placer que sólo las experiencias que se saben prohibidas, clandestinas, son capaces de producir, se interna en los servicios del teatro de la Zarzuela, donde disfruta de un corto y malogrado escarceo sensual. Fotógrafa audaz, díscola hermana de un magnate



de la comunicación, la joven millonaria, intuimos, se siente incómoda en su propio pellejo, por lo que asumirá otros rostros, nuevos papeles, otras identidades por medio de las que se rebela contra los complejos enraizados en el inconsciente de los miembros de su estamento social. Si bien el sexo de Dominó no es un secreto para sus ocasionales acompañantes, a ésta le gusta jugar con la ambigüedad, sabedora de que su aspecto andrógino erotiza y trae de cabeza a más de uno. Y siendo básicamente una mujer de gustos heterosexuales, confiesa tener debilidad por las prendas varoniles e, incluso -reconoce en lo más íntimo- sueña con oler a hombre.

Naturalmente, hay que matizar que, si de algunos de los textos que abordan esta temática parece emanar, mezclada a veces con el humor, una ineludible vena erótica y fetichista, equiparable a la de la novela de Reina y a otras por el estilo -rasgo que se ha observado, por ejemplo, también en algunos episodios del *Quijote* que recurren igualmente a la mutación del traje (*Vid.* Morales 2006: 185-89)- [13], no en todas las incursiones y contextos socioliterarios el empleo del procedimiento conlleva semejante carga de ingenuidad: la actuación travesti no sólo se propaga como divertimento del cuerpo erótico para los que la emprenden o la observan; por el contrario, representa con mayor envergadura un cobijo para disimular una anatomía inadmisibile, un sexo biológico que no se desea mostrar a los demás -como les sucede a Mary Read o a Anne Bonny en la novela de Valdés, o a Henrietta Faber en la obra de Benítez Rojo, y a tantos otros personajes sacados de la historia y/o la literatura- por miedo a todo tipo de penalizaciones; es un cruce de fronteras que anula los binarismos de género y que ocasionalmente reaviva conflictos de orientación sexual tanto en el sujeto varón engañado -o, por extensión, en la sociedad intolerante que fiscaliza tales atrevimientos- como en la misma mujer que se abraza, queriéndolo o no, al frágil mástil de la otredad discriminadora. Así pues, lo que en principio se concibe como una burda mentira, como impostura, puede llegar a tener, a la larga, consecuencias inesperadas para el desarrollo posterior de la identidad psicosocial, sexual y de género de las participantes y de los que las rodean.

Sea como fuere, con sus intentos -vanos o exitosos- de romper moldes, y sus ilusas pretensiones de subvertir algunas de las normas no escritas de la comunidad a la que pertenece, la mujer travestida en la literatura flexibiliza nociones teóricamente inamovibles concernientes a los roles preasignados, abre fisuras en el mosaico legal de las obligaciones transmitidas a ella y avecina el menoscabo de nuestras certezas ontológicas, convirtiendo su cuerpo en campo de batalla entre el discurso regulador de la sociedad patriarcal y la dramatización imaginaria de sí misma.

## Notas

- [1] Estos niveles son “lo simbólico”, “lo imaginario” y “lo real”, una tríada que Lacan menciona por vez primera en su conferencia del 8 de julio de 1953, pronunciada en la Sociedad Francesa de Psicoanálisis.
- [2] La etiqueta “parodia de género” procede de la idea de que el género no es más que un efecto mimético pero que lleva implícita una complejidad interna constituida en parte dentro de la matriz de poder heterosexual que reitera y a la que se opone al mismo tiempo. Dicha ley heterosexual se ha presentado como lo “original”, lo “verdadero”, lo “auténtico” cuando en realidad no existiría sin su tendencia contraria, la “copia” (*Vid.* Butler 1990: 137-39; 2002a: 63; 2002b: 323).
- [3] La “performatividad” aquí reside en la posibilidad inédita de dotar de nuevo significado unos términos investidos de gran poder: las normas heterosexuales de género.
- [4] Resulta lógico que en situaciones específicas en que se produce la sustitución intergenérica de la ropa afloren preguntas acerca de la sexualidad, de la orientación sexual y del género de los personajes enmascarados, preguntas que en muchas oportunidades quedan sin responder. ¿Se está sintiendo la mujer al cubrirse con atuendo masculino como tal mujer, como un hombre, como una lesbiana, como un homosexual, o como un/a heterosexual activo/a o pasivo/a? Tales interrogantes relativos a la subjetividad, habitualmente garantizados por los significantes “heterosexual”, “mujer”, “transexual”, etcétera, se vuelven superfluos a menos

que haya una comprensión clara de cómo y en qué condiciones se construyen estos términos y qué efecto produce su representación. Datos que no siempre nos facilitan ni los textos ni las noticias reales que han llegado hasta nosotros sobre el fenómeno. Retomando el *quid* de los estudios actuales sobre el género, cabe decir que la sexualidad, la orientación sexual y el género son axiomas que definen la identidad; o sea, son un constructo histórico y cultural y, como tal, no pueden fundamentarse, sino ejecutarse. De otro lado, en la discontinua lectura que se haga de esos posicionamientos discursivos influirá el variable papel desempeñado por la indumentaria masculinizante que exhiben esos agentes “femeninos”, indumentaria que disimula e invierte el sexo, que reconduce la identidad por nuevos derroteros, ataviando de una segunda naturaleza el cuerpo originario, biológica y culturalmente asignado de las personas implicadas.

- [5] No estoy indicando con ello, repetimos, que el travestismo sea necesariamente expresión de tendencias homosexuales, aunque muchas mujeres no supieran canalizar su lesbianismo de otro modo mejor que enfundándose ropajes masculinos (sin ir más lejos, traigamos a colación a algunas de las intelectuales francesas y anglosajonas modernistas que coincidieron en el París de los años 20 y 30 del siglo pasado: Jean Heap, Colette, Nancy Cunard, Radclyffe Hall...). No obstante, si lo contemplamos más de cerca, el travestismo refuerza la persistencia actuante de la matriz heterosexual por cuanto sería resultado de un amor resentido por el desengaño o el rechazo, la asunción del Otro a quien uno originalmente deseó pero ahora odia. Además, en su esencia suministra un desahogo ritual a la economía heterosexual que debe vigilar constantemente sus propias fronteras contra la invasión de lo “anómalo”. La producción y resolución desplazada de lo que Eve Kosofsky Sedgwick ha llamado “pánico homosexual” (31-4) fortalece realmente el régimen heterosexual en su tarea de autoperpetuarse.
- [6] De confirmarse la hipótesis de que el “original” no existía sin la “copia”, entonces el género se tornaría disfraz, imitación que produce regularmente el ideal al que intenta aproximarse.
- [7] La edición inglesa de su libro, publicado en Nueva York, es de 1989.
- [8] Si dentro de los estudios de género, el “original” sólo virtualmente preexiste al fruto resultante de la imitación, desde otros núcleos especulativos se ha llegado a similares razonamientos. Desde el ámbito de la historia de las ideas estéticas, el simulacro, comenta Victor I. Stoichita, “proclama el triunfo de los artefactos-fantasmas y marca la crisis de la concepción de la obra como imitación de un modelo” (2006: 13).
- [9] Ya desde el siglo XVIII hay indicios del gusto por este tipo de publicaciones, con la aparición de biografías y memorias de piratas y viajeras transatlánticas como Mary Lacy (1773), Mary Anne Talbot (1804) o Lucy Brewer, alias Louisa Baker (1815-16), entre otras.
- [10] Se trata de *Mademoiselle de Maupin*, de 1835.
- [11] El texto en cuestión, *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, permaneció inédito hasta 1829.
- [12] Para mayor información sobre Hannah Snell, véanse, entre otros trabajos, el de Almodóvar (2004: 209-13) o el de Cordingly (2003: 115-26).
- [13] En la obra cervantina las decididas mujeres no dudan, para ahorrarse problemas, en adoptar ropa de hombre. De mozo se viste Dorotea, que viaja así sola a Sierra Morena, lo mismo que la hija de Diego de Llana, a la que se le ocurre travestirse para darse un paseo por el pueblo junto a su hermano, vestido de mujer. De hombre se viste igualmente Claudia Jerónima para asesinar al mentiroso que le había dado palabra de matrimonio, o Ana Félix, la hija de Ricote, que con esta estampa regresa a España a por las riquezas de su padre. En el *Quijote* el travestismo, además, aparece conjugado con ciertas perversiones, como el voyeurismo y el fetichismo. En un momento de la novela, el cura, el barbero y Cardenio ven lavándose los pies, junto a un río, a un joven cuya blancura y belleza los deja anonadados. Se esconden para observar mejor la escena. El joven se quita la montera, saca una toalla de su interior para

secarse, pero, en ese instante, se le desparraman los cabellos, y entonces descubren que en realidad se trataba de una mujer y que los pies que habían visto son nada más y nada menos que unos pies femeninos. Quizá hoy día cueste entender el erotismo que encierra este episodio, pero hay que tener en cuenta que al pie de la mujer se le rendía en el Renacimiento y el Barroco un culto fetichista, siendo considerado la parte femenina más erótica. Tanto es así que cualquier mujer decente de la época ponía el máximo celo en ocultarlos a la vista de los demás. Por más que, con los ropajes y calzado que entonces se estilaban, las ocasiones en que podían ser vislumbrados resultasen prácticamente nulas, ellas se aseguraban su ocultamiento llevando en el interior de las faldas un doble falso donde, en el momento de sentarse, los envolvían. De la misma forma, al andar nunca se subían la falda, prefiriendo embarrarse los falsos a que se les vislumbrara fugazmente el calzado que llevaban puesto. Por consiguiente, los pies ni siquiera podían ser contemplados embutidos en sus zapatos, botas o borceguíes.

## Bibliografía

Almodóvar, Miguel Ángel (2004). *Armas de varón. Mujeres que se hicieron pasar por hombres*. Madrid: OBERON.

Barthes, Roland (1978). *Sistema de la Moda*. Trad. Joan Viñoly i Sastre, con la colab. Michèle Pendanx; rev. bibl. Joaquín Romaguera i Ramió. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bronfen, Elisabeth (2001). "Redressing Grievances: Cross-Dressing Pleasure with the Law." *Feminist Consequences. Theory for the New Century*. Ed. Elisabeth Bronfen y Misha Kavka. New York: Columbia University Press, 213-254.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, Chapman & Hall, Inc..

\_\_\_\_\_ (2000). "Imitación e insubordinación de género." *Revista de Occidente* 235: 85-109.

\_\_\_\_\_ (2002a). "Críticamente subversiva." *Sexualidades transgresoras*. Ed. Rafael M Mérida Jiménez; trad. Maria Antònia Oliver-Rorger. Barcelona: Icaria editorial, 55-79.

\_\_\_\_\_ (2002b). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires/Barcelona/México: Editorial Paidós SAICF.

Cordingly, David (2003). *Mujeres en el mar. Capitanas, corsarias, esposas y rameras*. Barcelona: Edhasa.

Dekker, Rudolf M. y Lotte van de Pol (2006). *La doncella quiso ser marinero. Travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*. Pról. Peter Burke; trad. Gil Quindós. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

(2001). *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª ed. [Madrid]: Real Academia Española.

Fernández, Josefina (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: IDAES, Universidad Nacional de San Martín/Edhasa.

Halberstam, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

Hirschfeld, Magnus (1910). *Die Transvertiten. Eine Untersuchung ubre den erotischen Verkleidungstrieb*. Berlin: Pulvermacher.

Jameson, Fredric (1983). "Postmodernism and Consumer Society." *The Anti-Aesthetic. Essays on Posmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 111-125.

Lacan, Jacques (2005). "Lo simbólico, lo imaginario y lo real." *De los Nombres del Padre*. Trad. Nora A. González. Buenos Aires/Barcelona/México: Editorial Paidós SAICF, 11-64.

Lemoine-Luccioni, Eugénie (1983). *La Robe: essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Seuil.

Morales, Gregorio (2006). *Por amor al deseo. Historia del erotismo*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.

Porter, Roy (1993). "Historia del cuerpo." *Formas de hacer Historia*. Ed. Peter Burke; trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Editorial, 255-286.

Sáez, Javier (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Editorial Síntesis.

Sarduy, Severo (1999). "La simulación." *Obra completa*. Ed. crítica coord. Gustavo Guerrero y François Wahl. Vol. 2. Nanterre Cedes: Galería Gutenberg/Círculo de Lectores/ALLCA XX, 1263-1344.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1998). *Epistemología del armario*. Trad. Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Stallybrass, Peter (1998). "Marx's Coat." *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. Ed. Patricia Spyer. New York: Routledge, 183-207.

Stone, Gregory P. (1962). "Appearances and the Self." *Human Behavior and Social Processes. An Interactionist Approach*. Ed. Arnold M. Rose. Boston: Houghton Mifflin, 86-118.

Stoichita, Victor I. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Trad. Anna María Coderch. Madrid: Ediciones Siruela.

Sullivan, Henry W. (1998). "Don Quixote de la Mancha: Analyzable or Unanalyzable?" *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 18.1: 4-23. 14 junio 2007 <http://www.h-net.org/cervantes/csa/bcsas98.htm>

Wilson, Elisabeth (1987). *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. Berkeley: University of California Press.

© José Ismael Gutiérrez 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/travmuje.html>

