

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS



LA CARTOGRAFÍA NÓMADE DEL DEVENIR TRANSMASCULINO EN MUJER
EN TRAJE DE BATALLA Y EL TARAMBANA

PROYECTO DE TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN
LITERATURAS HISPÁNICAS

Por:

Alexandra Novoa Romero

Profesora Guía:

Dra. María Luisa Martínez

Profesora Co-guía:

Dra. Andrea Ostrov

Concepción, 2022

Tabla de contenidos

AGRADECIMIENTOS

RESUMEN

1. INTRODUCCIÓN: cuestiones preliminares.
2. Hipótesis
3. Objetivos
4. Estado del Arte
 - 4.1. *Mujer en Traje de Batalla*
 - 4.2. *El Tarambana*
5. Marco teórico
 - 5.1. Los devenires moleculares
 - 5.2. Masculinidades queer
 - 5.3. El cuerpo trans/travesti
 - 5.4. La figura nómade
6. CAPÍTULO 1:

Un acercamiento a los subgéneros narrativos en *El Tarambana* y *Mujer en Traje de batalla*.

 - 6.1. *El Tarambana* (2011): novela picaresca.
 - 6.2. *Mujer en Traje de Batalla* (2001): novela histórica.
7. CAPÍTULO 2:

La inestabilidad cuerpo/género en *Mujer en traje de batalla* y *El Tarambana*.

 - 7.1. Devenir mujer: disidencias sexuales y devenires corporales.
 - 7.2. Cuerpos y biopolítica: narrativas en decadencia y abyección.

7.3. Devenir trans: hacia una transmasculinidad queer.

8. CAPÍTULO 3:

Configuración del sujeto nómada transmasculino.

8.1. Transiciones nómades: la de-contrucción de las sexualidades periféricas.

8.2. Perspectiva interseccional en los sujetos nómades queer

9. CONCLUSIONES

10. REFERENCIAS



Agradecimientos

A mi madre y hermanas, por el apoyo y paciencia que me brindaron durante todo este proceso, confiando en mí y en mis capacidades. En especial mi madre, agradezco su comprensión hacia mis labores académicos y su cariño incondicional en mis días oscuros.

A mi gran y querido amigo Ignacio Sánchez Osoreo quien fue un pilar fundamental, tanto en lo intelectual como en lo emocional, por las noches largas de tertulias al teléfono mientras me ayudaba a confiar en mis conocimientos y a comprender que el aprendizaje es constante, de nunca acabar.

Mi agradecimiento de manera especial a mi profesora co-guía Andrea Ostrov por aceptarme bajo su dirección a realizar la tesis de magister e igualmente por su generosidad al compartir conmigo sus amplios conocimientos. Su colaboración fue de gran ayuda durante este periodo de investigación, agradezco sus siempre atentas y rápidas respuestas a las diferentes inquietudes surgidas durante el desarrollo de este trabajo.

Quiero expresar mis sinceros agradecimientos a mi querida profesora guía María Luisa Martínez por su apoyo en este proceso escritural e investigativo de tesis. Debo destacar por encima de todo, su capacidad para guiar mis ideas pues ha sido un aporte invaluable, tanto en el desarrollo de esta tesis, como también en mi formación como investigadora. Por último, agradecer su tiempo por apoyarme emocionalmente cuando a veces sentía que las cosas no andaban bien, por su calidad humana indiscutible que la caracteriza.



“Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo”

— José Lezama Lima, *La expresión americana*

Resumen

En esta propuesta de investigación sobre los textos *Mujer en traje de batalla* (2001) de Antonio Benítez Rojo y *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal se pretende analizar el contexto histórico, sociocultural y político que designan devenires moleculares, devenires transmasculinos y cuerpos nómades creadores de cartografías físicas e identitarias que subvierten el binarismo de género, cuestionan la matriz heterosexual, la fijación del sexo y la corporalidad a través del contagio o alianza con lo diferente. En este sentido adquieren una importancia fundamental el disimular y simular la pose masculina, cuerpos clandestinos que no siguen las normas obligatorias del género.

Para llevar a cabo esta instancia de investigación se utilizan planteamientos relacionados con teorías que permiten abordar el problema de lo queer¹. En primer lugar, se desarrolla el concepto del “devenir”, puntos de fugas que representan una ruptura en el orden social que permiten ingresar en zonas heterogéneas. En segundo lugar, se explican las masculinidades femeninas², mujeres queer que visibilizan las múltiples masculinidades y rompen con el

¹ El término en inglés Queer es: “una palabra que en el uso de la lengua inglesa puede referirse tanto a sujetos masculinos como a sujetos femeninos, y por extensión a todas y cada una de las combinaciones de la dicotomía de género que pudiéramos imaginar o que podamos articular en la práctica cotidiana de comunidades marginales respecto de la heterosexualidad. En este sentido, queer es más que la suma de gays y lesbianas, incluye a éstos y a muchas otras figuras identitarias construidas en ese espacio marginal (transexuales, transgénero, bisexuales, etc.) a la vez que se abre a la inclusión de todas aquéllas que puedan proliferar en su seno” (Córdoba, Sáez y Vidarte, 2007: 21-22).

² Categoría acuñada por Jack Halberstam en su texto *Masculinidad femenina* (1998). Las masculinidades femeninas son: “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» y estos términos, utilizados en diferentes culturas hispanohablantes, indica la presencia en estas culturas de subculturas con géneros queer para las mujeres. 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. Y el hecho de que exista este abanico de términos para la masculinidad femenina en países de habla hispana también revela los diferentes contextos que hay para la

estereotipo de la masculinidad heteropatriarcal. En tercer lugar, se analiza la transición física e identitaria de los cuerpos nómades en los personajes principales, quienes se resisten a la heteronorma. De esta manera, profundizaremos en la performatividad de género (Judith Butler), una construcción social y cultural que se encuentra vinculada con las tecnologías políticas, o más bien con el biopoder (Michel Foucault), haciendo alusión a la constante vigilancia que se ejerce sobre los cuerpos.

Palabras claves: devenir transmasculino, cuerpos nómades, performatividad, biopoder, queer.

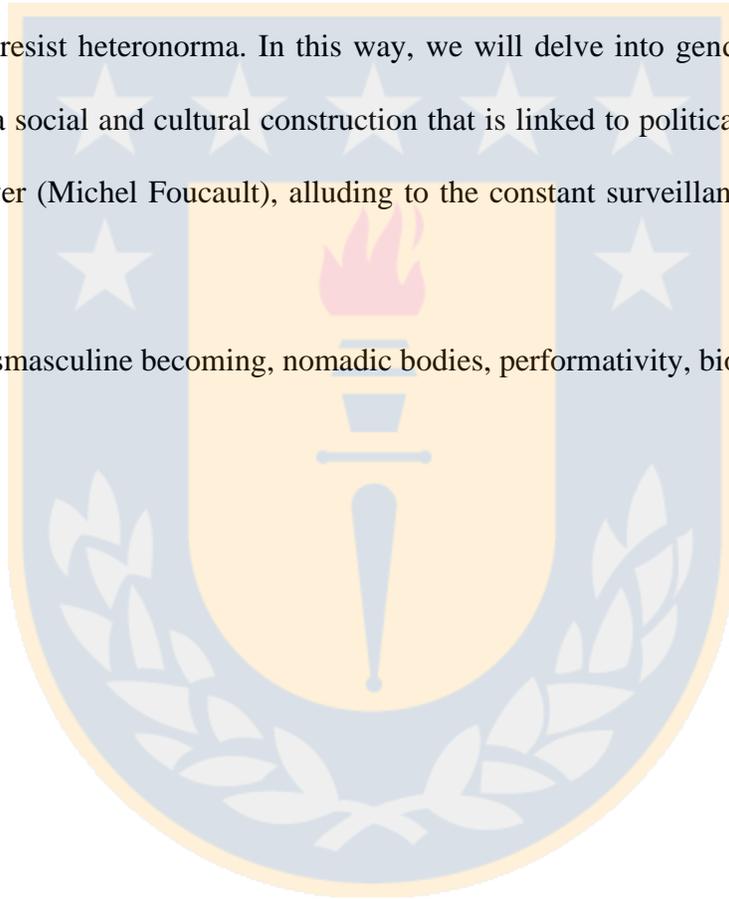
Abstract

This research proposal on the texts *Mujer en traje de batalla* (2001) by Antonio Benítez Rojo and *El Tarambana* (2011) by Yosa Vidal aims to analyze the historical, socio-cultural and political context that designate molecular becomings, transmasculine becomings and nomadic bodies that create physical and identity cartographies that subvert gender binarism, question the heterosexual matrix, the fixation of sex and corporality through contagion or alliance with the different. In this sense, the dissimulation and simulation of the masculine pose, clandestine bodies that do not follow the obligatory norms of gender, acquire a fundamental importance.

diversidad de género en las diferentes culturas nacionales, y también implica que existe un amplio espectro de posibilidades dentro de cada categoría” (Halberstam, 1998: 30).

In order to carry out this instance of research, approaches related to theories that allow addressing the problem of queer are used. In the first place, the concept of "becoming" is developed, points of escape that represent a rupture in the social order that allow entering heterogeneous zones. Secondly, it explains feminine masculinities, queer women who make multiple masculinities visible and break with the stereotype of heteropatriarchal masculinity. Thirdly, we analyze the physical and identity transition of nomadic bodies in the main characters, who resist heteronorma. In this way, we will delve into gender performativity (Judith Butler), a social and cultural construction that is linked to political technologies, or rather to biopower (Michel Foucault), alluding to the constant surveillance exercised over bodies.

Keywords: transmasculine becoming, nomadic bodies, performativity, biopower, queer.



1. INTRODUCCIÓN: CUESTIONES PRELIMINARES.

Mujer en Traje de Batalla (2001) de Antonio Benítez Rojo y *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal son novelas que abordan cuerpos desestabilizadores en la literatura latinoamericana, puesto que los protagonistas confluyen y transitan la ambigüedad corporal a través de configuraciones travestidas, constituyendo identidades transmasculinas.

Los sujetos trans asumen una voz y una mirada desde su experiencia periférica y de exclusión. El cuerpo transmasculino es deseado, pero igualmente rechazado por la discriminación de una cultura heterocentrada. No obstante, se eleva el discurso del cuerpo de los personajes principales, puesto que son portadores de significado, es decir, hacen visible una corporeidad de actos transgresores que bordea los márgenes sociales debido a que rompen con los espacios jerarquizados de identidad y género.

La corporalidad segmentada y colmada de excesos que representan los protagonistas posibilitan la pose y transformación, redefiniendo otra imagen, un ser andrógono que simula y disimula un rostro, una voz y un cuerpo. Yosa Vidal y Antonio Benítez Rojo visibilizan sujetos que se encuentran en una constante metamorfosis, utilizando diversos artificios con el objetivo de representar cuerpos masculinos a través de objetos que escenifique la diferencia entre la vulva y el pene, no obstante, esta oposición binaria demuestra que no existe la diferencia entre lo masculino y femenino, sino que el género es una performance.

El objetivo general de esta investigación consiste en analizar las novelas *Mujer en traje de batalla* (2001) de Antonio Benítez Rojo y *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal en

función de la problemática del sujeto transmasculino como devenires, líneas de fugas consideradas minoritarias y transgresoras hacia el cuerpo social hegemónico y jerárquico. De esta manera, los sujetos trans están en permanente movimiento de inclusión y exclusión, calificando los cuerpos como “virtuosos” o “abyectos” en función a los parámetros sociales, políticos y culturales que exhibe corporalidades que adquieren una construcción identitaria hegemónica hasta el punto de que todo cuerpo que se resiste a estos dispositivos normalizadores se le considera una identidad “monstruosa”.

Esta investigación considera la utilización y reflexión de un marco teórico pertinente a las problemáticas que abarca este trabajo. Así se incluyen los aportes de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004) que nos permite el acercamiento al devenir trans de los personajes principales de ambas novelas, para analizar en más profundidad la concepción de la identidad de género será necesario analizar la noción de performatividad y nomadismo en textos que abarcan teorías queer: Judith Halberstam en *Masculinidad femenina* (2008), Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002), *Género en disputa* (2007) y *Cuerpos aliados y lucha política* (2017), Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978), Rosi Braidotti en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004). Asimismo, cómo las estrategias de poder disciplinarias intentan vigilar y controlar los roles y prácticas sexuales del género femenino/masculino en Michael Foucault en *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (2012).

El estado de arte que esta investigación incorpora como punto de partida trata el análisis crítico de las novelas: *Mujer en Traje de Batalla* y *El Tarambana*. La revisión de textos críticos considera la inclusión de los que se estiman más atingentes a las necesidades de

esta investigación. El primer capítulo aborda las características de los subgéneros narrativos de ambas novelas. El propósito de mostrar los caracteres de la novela picaresca y de la novela histórica es exhibir el transitar de la vida íntima, social, histórica y cultural de los protagonistas en primera persona, denunciando las diferentes entidades de poder que segregan al sujeto queer y visibilizando temas tabúes como es la relación lésbica o bisexual, la no pertenencia al binarismo de género, entre otros temas; el segundo se centra en la inestabilidad de cuerpo/género de los personajes principales, cuerpos abyectos que transitarán por diferentes devenires; y finalmente, la configuración del sujeto nómade transmasculino.



1. Hipótesis

En las novelas *Mujer en traje de batalla* (2001) de Antonio Benítez Rojo y *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal se evidencian devenires transmasculinos a partir de las mixturas, transitividades clandestinas y las prácticas corporales nómades (la diferenciación que conduce a una marginalización) como un método de subversión y repulsión hacia la matriz heterosexual, la fijación del género, sexo y corporalidad. Dicho devenir desencadenaría una revolución molecular, es decir, numerosos devenires de todo tipo que abarca nociones estéticas, éticas y políticas en cada novela.

2. Objetivos

Objetivo general:

Analizar las novelas *Mujer en traje de batalla* (2001) de Antonio Benítez Rojo y *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal en función de la problemática del sujeto transmasculino como devenires, líneas de fugas consideradas minoritarias y transgresoras hacia el cuerpo social hegemónico y jerárquico.

Objetivos específicos:

- a) Conocer los subgéneros narrativos en *El Tarambana* y *Mujer en Traje de batalla*, novelas que con sus características particulares recurren a códigos que visibilizan las problemáticas queer y denuncian las entidades de poder que segregan al sujeto trans.
- b) Examinar el devenir molecular en los protagonistas de *Mujer en traje de batalla* y *El Tarambana*, personajes que desafían el modelo hegemónico en función a la

construcción múltiple de la masculinidad.

c) Analizar la cartografía física e identitaria en los cuerpos nómades transmasculinos en

Mujer en traje de batalla y El Tarambana.



3. Estado del arte

3.1. *Mujer en traje de Batalla* (2001)

Las críticas precedentes de estas obras literarias han sido analizadas y estudiadas desde diferentes aristas. En el caso de *Mujer en traje de batalla* (2001) de Antonio Benítez Rojo, el texto *Benítez Rojo y Carpentier. (acerca de Mujer en traje de batalla)* (2003) de Patrice Collard, compara la novela con los textos *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, indicando las semejanzas de algunos personajes, referencias librescas y teatrales. En relación con *El reino de este mundo* Collard percibe la presencia de Madame Polidor de *Mujer en traje de batalla* y Mademoiselle Floridor de *El reino de este mundo*, dos personajes femeninos que pertenecen al mundo del espectáculo en París y a una misma época histórica. Asimismo, estas mujeres se convierten en compañeras de hombres que son representantes icónicos en la historia colonial de Cuba, personajes que encarnan al sujeto colono esclavista y monárquico. Consecuentemente, ambas viven la feroz lucha de la emancipación en los caudillos negros en las Antillas. Por otra parte, en *El siglo de las luces* existe una coincidencia en los entornos espaciales e históricos, tanto Alejo Carpentier como Antonio Benítez Rojo utilizan la descripción de elementos ambientales de La Habana, tales como el puerto y su actividad, la arquitectura, las tiendas y los olores. Además, “En ambos casos, los escenarios son muy variados; los protagonistas viajan mucho y tanto Carpentier como Benítez Rojo echan mano del viejo recurso del viaje de la novela de peripecias para articular la narración de las etapas existenciales y mentales de los personajes” (Collard, 2003: 3).

Por otra parte, en *Una mujer trasatlántica* (2004) de Julio Ortega, el autor postula que la protagonista es una mujer trasatlántica que viaja desde Francia a Cuba, traza sus páginas entre un océano y otro, exhibiendo lugares relevantes donde se desarrollarán los diversos acontecimientos de la obra, destacando que Henriette sería el emblema de lo moderno. De este modo, a partir de la limitada documentación histórica de este personaje, Antonio Benítez Rojo le restituye la voz a este sujeto de transgresión, logrando:

una verdadera proeza auto-bio-gráfica, la de hacer fluir la historia de su tiempo histórico como la de cualquier tiempo. Porque esta narradora ocupa el yo (escribe una versión de sus memorias) y el tú (se lee escrita y se dirige a un lector venidero); ocupa también a un otro yo (se representa como criollo cubano); y ejerce los géneros, sin perjuicio de la identidad sexual, tanto como ocupa el disfraz y el teatro (forma parte de un grupo nómada) (Ortega, 2004: 243).

Desde otro punto de vista, en *El fractal de Mandelbrot. Del travestismo al Caos: Fuentes del nuevo realismo aleatorio de Antonio Benítez Rojo, Mujer en traje de batalla* (2007) de Erik Camayd-Freixas, existe una mirada donde se sostiene que la novela se ha leído en relación con un nuevo realismo basado en la teoría del caos³, presentándose como una novela

³ La novela *Mujer en traje de batalla* (2001) no es una novela histórica tradicional, sino que representa un nuevo tipo de realismo que se encuentra basado en la teoría del Caos: “En definitiva, eran los críticos y no los escritores quienes empleaban la teoría del Caos. Desde fines de los 80, cuando la teoría pasa a las ciencias sociales, las metáforas de Caos se van popularizando e integrando cada vez más a la cultura posmoderna, de modo que no es inusitado hallar ocasionales referencias explícitas a Caos en la literatura y el cine a partir de los 90. Pero su uso sistemático, estructural, sólo había aparecido en obras de ciencia ficción. Antes de *Mujer en traje de batalla* no se había empleado la teoría del Caos sistemáticamente para darle mayor rigor epistemológico a un nuevo modo de realismo, y mucho menos en una novela histórica” (Camayd-Freixas, 2007: 9).

histórica experimental donde el travestismo del personaje principal es el heraldo del caos, puesto que inicia la transgresión de la emblemática sexual aceptada. “*Mujer en traje de batalla* se disfraza de novela histórica realista tradicional, pero esconde en su seno, al igual que la protagonista, una nueva forma de ser, transgresora de cánones, un nuevo modo de conceptualizar la historia, la cultura, la identidad, basado en la teoría del Caos” (Camayd-Freixas, 2007: 33).

Por otro lado, en *El Caribe en la narrativa histórica de Alejo Carpentier y Antonio Benítez Rojo* (2010) de Haydée Arango Milián, se compara la narrativa histórica y caribeña entre las novelas *El reino de este mundo* y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier y *El mar de las lentejas* y *Mujer en traje de batalla* de Antonio Benítez Rojo; debido a que sus obras poseen escenarios históricos del Caribe, la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas. Estas obras literarias podrían calificarse como trasatlánticas, puesto que delinean sus relatos de una costa a otra.

este trasiego confluye a su vez con uno de los motivos frecuentes del discurso literario caribeño en general: sea para adentrarse en la historia de la trata negrera y de la piratería, para conectar las ideas y las revoluciones europeas con las de este lado del mar, o para recrear los tiempos de la conquista y de la colonización, la narrativa histórica del Caribe no ha dejado de recorrer las largas aguas que separan –o enlazan– a Europa y las islas, una y otra vez (Arango, 2010: 112).

Por último, en *Mujer en Traje de Batalla de Antonio Benítez Rojo y las máscaras de la identidad femenina* (2012) de José Gutiérrez, se analiza al travesti masculino desde un punto de vista feminista, debido a que el personaje principal se convierte en un sujeto que subvierte el sistema heteropatriarcal a través de la *performance*⁴, destacando su autonomía y mimetismo, puesto que es capaz de estar en constantes cambios entre los roles sociales y de géneros: hombre-mujer, madre-hija, marido-esposa. Por otro lado, está la inestabilidad de nacionalidades: suiza, luego cubana y, por ende, súbdita de la corona española. Posteriormente, los cambios idiomáticos: su lengua materna, el francés, el español y el inglés, entre otros aspectos que logra a través de su asombrosa capacidad de adaptación. De este modo, las aventuras de todas estas metamorfosis conllevan a la protagonista a alterar el sistema binario y a descubrir su orientación sexual.

El dualismo del personaje, que proviene de la distribución artificial del ser en dos aceras incomunicadas, se transforma en un *continuum* en el que los posibles géneros en tránsito viajan incesantemente desde un vértice a otro colindante del perímetro social o de la esfera íntima, intercambiando experiencias o superponiéndose en una única amalgama de representación (Gutiérrez, 2012: 201).

⁴ “El género es performativo, en lo que estamos incidiendo es en su puesta en acto: el género sería una clase determinada de práctica; y además destacamos que la aparición del género suele interpretarse erróneamente, como si fuera una señal de su verdad interna o inherente. El género sale a la luz a raíz de normas obligatorias que nos exigen convertirnos en un género o en el otro (generalmente en un marco de carácter estrictamente binario); la reproducción del género conlleva siempre una negociación con el poder; y, por último, cabe destacar que todo género reproduce unas normas y que cuando el género se pone repetidamente en acto, se arriesga a deshacer o modificar las normas en formas no previstas, de modo que la realidad del género puede quedar abierta a nuevas estructuraciones” (Butler, 2017: 39).

3.2. *El Tarambana* (2011)

Con respecto a la novela *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal, solo existe un artículo de investigación *Tiempos lésbicos y revueltos en la novela El Tarambana de Yosa Vidal* (2017) de Sebastián Reyes, en el que se relaciona el lesbianismo y la violencia del contexto político de la época, la Dictadura Militar en Chile. El autor postula que existe una literatura lésbica y transgénero, siendo esta una forma de innovación y de subversión hacia las convenciones literarias. Asimismo, analiza brevemente otras novelas como *Cárcel de mujeres* (1956) de María Carolina Geel y *Naciste pintada* (1999) de Carmen Berenguer, con el fin de vincular las características de la literatura lésbica con temas de criminalidad, manifestando que en la novela de Yosa Vidal encontraremos estos rasgos, debido a que Graciela es un pícaro que comete muchos actos violentos y delictuales. Posteriormente, reflexionará sobre tres dimensiones literarias presentes en la novela: estilo, identidad y memoria. En primer lugar, con relación al estilo, el autor plantea que esta novela es anacrónica y que posee vocablos locales, que existirían robos y préstamos de estilos pertenecientes a diferentes épocas, léxico y hablas. En segundo lugar, concerniente a la identidad del personaje principal, el autor enfatiza en la condición lésbica de Graciela que subvierte el binarismo de género; sin embargo, ante esta desconstrucción identitaria está constantemente siendo amenazado y castigado a lo largo de la historia, debido a la carencia de un falo que se mantiene oculta tras la máscara masculina. Por último, con respecto a la memoria en la novela de Vidal se hace alusión al régimen dictatorial de Augusto Pinochet y se mencionan casos de violaciones a los derechos humanos, detenidos desaparecidos y represión de los opositores. De este modo, el autor plantea que la mala fortuna es: “un reflejo del fracaso no solo del protagonista, sino que representa también las fallas del sistema neoliberal impuesto por la dictadura militar de

Pinochet. Es en esa encrucijada de parodias, insubordinaciones y fallas donde radica la potencia estética y política de esta novela” (Reyes, 2017: 72).

4. Marco teórico

En la presente investigación resulta esencial la aplicación del concepto “devenir”, para ello se utilizarán planteamientos teóricos de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004). Asimismo, se emplearán teorías queer de los siguientes autores: Judith Halberstam en *Masculinidad femenina* (2008), Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002), *Género en disputa* (2007) y *Cuerpos aliados y lucha política* (2017), Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978), Michael Foucault en *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (2012) y Rosi Braidotti en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004). Estos teóricos reflexionarán en torno al devenir transmasculino desde las masculinidades alternativas o múltiples, la performatividad de género, la simulación y disimulación, el biopoder, el nomadismo y la clandestinidad queer.

4.1. Los devenires moleculares

La visión teórica y filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari que abordan en su obra *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), desarrolla el concepto de devenir, expresión que nos permite pensar en una posibilidad de resistencia hacia el cuerpo social hegemónico, dicotómico y jerárquico. Los teóricos explican que existen dos sociedades en la época moderna, el primero es el mayoritario o molar y el segundo es el minoritario, estos dos corresponderían a espacios de dominación, es decir, entidades atrapadas en una distribución binaria en las máquinas duales, por ejemplo: hombre-mujer, adulto-niño, loco-cuerdo, etc.

Estas oposiciones distintivas pertenecen a la ley de la arborescencia: “Formará parte de la red de arborescencia⁵ toda línea que va de un punto a otro en el conjunto del sistema molar, y que se define, pues, por puntos que responden a esas condiciones memoriales de frecuencia y de resonancia” (Deleuze y Guattari, 2004: 293).

Sin embargo, en la época posmoderna el cuerpo se abre a un punto de fuga que correspondería a una variación rizomática, liberándose de la arborescencia. Una línea de devenir “pasa entre los puntos, sólo crece por el medio, y huye en una dirección perpendicular a los puntos que en principio se han distinguido, transversal a la relación localizable entre puntos contiguos o distantes” (Deleuze y Guattari, 2004: 293). De esta manera, las fuerzas que se producen entre los sistemas molares y minoritarios conllevan a la liberación de devenires:

devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir” (Deleuze y Guattari, 2004: 245).

⁵ “arborescencia o principio de dicotomía; eje de rotación que asegura la concentricidad; estructura o red que cuadrícula lo posible” (Deleuze y Guattari, 2004: 217).

En otras palabras, la línea abstracta se escapa del dualismo o de la máquina dual para estar-entre, movilizándose constantemente, huye a otras direcciones sin jamás establecerse, puesto que siempre se encuentra en fuga volviéndose indiscernible. Así pues, esta figura de borde se convierte en un anomal⁶, un punto de subjetivación repleto de afectos y multiplicidades, implicando movimientos de desterritorialización y reterritorialización continuos.

4.2. Masculinidades queer

El concepto de masculinidad en este apartado aborda una mirada desde fuera de la heteronormativa de género, pues el complejo de ser o hacerse masculino proviene del término *Masculinidad Femenina* (1998) de Judith Halberstam, concepto que intenta explicar y representar la realidad masculina en sujetos queer. “La masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo del hombre y sus efectos” (Halberstam, 2008: 23), puesto que se exhiben mujeres heterosexuales, lesbianas, transgénero o transexuales que poseen comportamientos, actitudes y roles masculinos. En este sentido, Halberstam señala: “la fusión de una conducta masculina con un cuerpo de mujer” (Halberstam, 2008: 7), expresión que se acerca a la idea del concepto masculinidad femenina. “En castellano para referirse a las mujeres masculinas, como «marimacha», «macha», «manflora», «bucha», «papi» y «bombero/a», «camionera», «chicazo» y estos términos, utilizados en diferentes culturas hispanohablantes, indica la

⁶ “todo animal considerado en su manada o su multiplicidad tiene su anomal. Se ha podido señalar que la palabra “anomal”, adjetivo caído en desuso, tenía un origen muy diferente de “anormal”: a-normal, adjetivo latino sin sustantivo, califica lo que no tiene regla o que contradice la regla, mientras que, “anomalía”, sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización. Lo anormal sólo puede definirse en función de caracteres, específicos o genéricos; pero lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 2004: 249).

presencia en estas culturas de subculturas con géneros queer para las mujeres” (Halberstam, 2008: 7).

El término de masculinidades femeninas exhibe la diversidad de género y sexualidad en las mujeres, puesto que es una forma de resistir y alejarse del patrón machista de la sociedad heterocentrada, es decir, la autora deja entrever la existencia de mujeres que no se amoldan a las características correspondiente a su género. Prueba suficiente para afirmar que la masculinidad no le pertenece solo al hombre heterosexual, sino que estamos ante masculinidades múltiples. De este modo, las masculinidades queer se oponen al binarismo de género y a la clasificación naturalizada, pues a partir de los estudios expuestos por Halberstam las diferencias sexuales es solo una construcción social y cultural, por ende, puede ser revertida. “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” (Halberstam, 2008: 164).

4.3. El cuerpo trans/travesti

Los narradores de ambas novelas abordan la representación de cuerpos desestabilizadores que articulan estrategias de resistencias a través de identidades ambiguas, ya que cuestiona la diferencia entre sexo y género, dicotomía que resulta ser una tecnología de dominación heterosocial. Esto quiere decir que:

el sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que

después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferencia sexual (Preciado, 2020: 51)

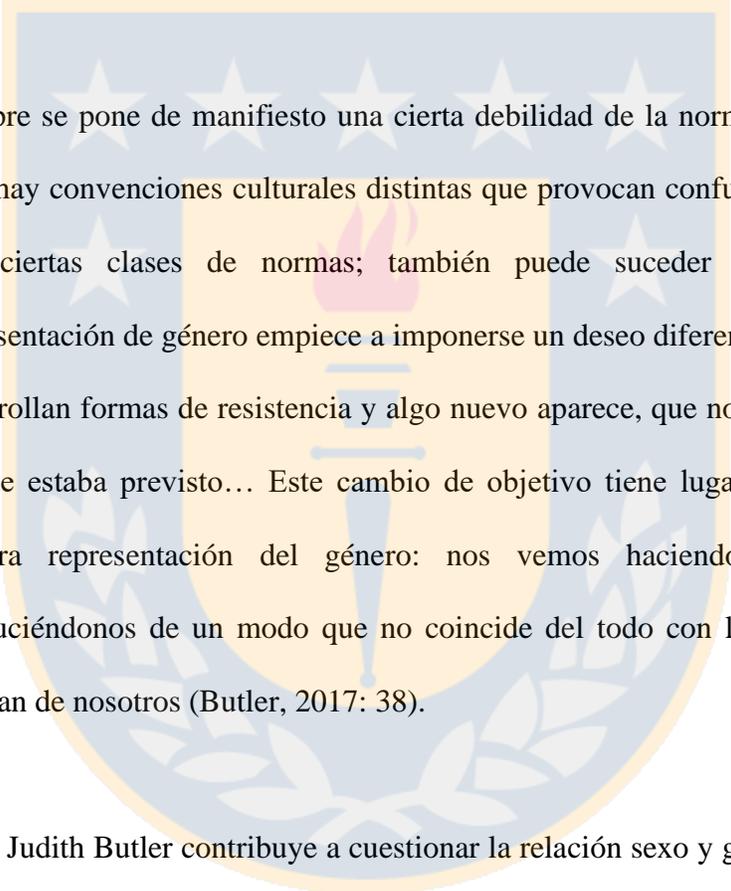
De esta forma, todos aquellos cuerpos que no cumplan con el binarismo sexo-género constituirán a cuerpos en contradicción, habilitando la configuración de nuevos imaginarios sobre el cuerpo, es decir, subjetividades alternativas.

El sujeto queer articula marcas femeninas y masculinas que logra a través de la performance. El concepto de performatividad según Judith Butler es en primer lugar, un acto lingüístico:

el lenguaje ejerce un efecto performativo distinto sobre el cuerpo en el instante en que a uno se lo nombra con este o aquel género o con otro distinto, de la misma manera que también cambia dicho efecto cuando a uno se le designa desde el principio, en un momento en que el lenguaje es todavía imperfecto, como una persona de un color, raza o nacionalidad concreta, como discapacitado o como una persona pobre (Butler, 2017: 66)

Es decir, la performatividad es un proceso de repetición regulada, el hecho de nacer mujer u hombre obliga al sujeto a tener ciertos comportamientos según su género, puesto que el lenguaje actúa sobre nosotros, es decir, la performatividad interviene en la asignación del género. Cabe mencionar, que el régimen binario tiene el propósito de controlar los cuerpos, prácticas de los estados modernos, dispositivo de sexualidad conocido como bio-poder, este se encarga de apresar “el sexo mediante el lenguaje o más bien por un acto de discurso que

crea, por el hecho mismo de articularse, un estado de derecho. Habla, y eso es la regla” (Foucault, 2012: 81). El estado de derecho se entiende como un modelo de orden, y en este caso específico, el estado de derecho implicaría donde jurídicamente solo existe el hombre y la mujer, por ende, es la única forma de ser aceptados en el sistema, cumplir con las normas sexo genéricas es parte del estado de derecho. En segundo lugar, la performatividad es un ejercicio performativo del cuerpo que en ocasiones cuestiona las normas culturales de género:



siempre se pone de manifiesto una cierta debilidad de la norma en cuestión, o bien hay convenciones culturales distintas que provocan confusión o conflictos con ciertas clases de normas; también puede suceder que en nuestra representación de género empiece a imponerse un deseo diferente, y entonces se desarrollan formas de resistencia y algo nuevo aparece, que no es precisamente lo que estaba previsto... Este cambio de objetivo tiene lugar en el curso de nuestra representación del género: nos vemos haciendo algo distinto, conduciéndonos de un modo que no coincide del todo con lo que los demás piensan de nosotros (Butler, 2017: 38).

El análisis de Judith Butler contribuye a cuestionar la relación sexo y género como algo natural y lo relaciona más bien como performativa. De este modo, la filósofa coloca en manifiesto los mecanismos performativos de género que consecuentemente traerá transformaciones y recodificaciones corporales en sujetos travestis y transmasculinos.

4.4. La figura nómada

Para comprender la noción de sujeto nómada, debemos considerar los desplazamientos físicos de los personajes principales, pero también reflexionar sobre la transición que vive el sujeto transmascuino hacia su propia construcción identitaria. La filósofa y teórica feminista Rossi Braidotti desarrolla en su texto *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004) la concepción de nomadismo:

el nomadismo se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a asentarse en los modos de pensamiento y conducta socialmente codificados. Lo que define el estado nómada es la subversión del conjunto de convenciones, no el acto literal de viajar (Braidotti, 2004: 216).

Esta figura nómada representa una posibilidad de movimiento que de alguna forma producirá posibilidades de resistencia hacia el sistema dominante heterosexual: “La conciencia nómada es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad” (Braidotti, 2004: 216). Esta transición será dirigida por los deseos de los sujetos queer, debido a que las aspiraciones individuales de los trans son el componente básico para la reconfiguración de estos cuerpos abyectos⁷ y nómades que “designan un estilo creativo de transformación; una metáfora performativa que permite que

⁷“Lo «abyecto» nombra lo que ha sido expulsado del cuerpo, evacuado como excremento, literalmente convertido en «Otro». Esto se efectúa como una expulsión de elementos ajenos, pero de hecho lo ajeno se establece a través de la expulsión. La construcción del «no yo» como lo abyecto determina los límites del cuerpo, que también son los primeros contornos del sujeto... El límite del cuerpo, así como la distinción entre lo interno y lo externo, se produce por medio de la expulsión y la reevaluación de algo que en un principio era una parte de la identidad en una otredad deshonorosa” (Butler, 2007: 261-262).

surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas que, de otro modo, difícilmente tendría lugar” (Braidotti, 2004: 32). Asimismo, se plantea que el sujeto nómada “implica una ruptura radical con la del migrante y la del exiliado. Aquel representa la renuncia y la desconstrucción de cualquier sentido de identidad fijada” (Braidotti, 2004: 216). En este caso, existe una resistencia a asentarse en función de las convenciones sociales, debido a que el estado nómada transita e insiste en desestabilizar el binarismo y lograr encontrar un espacio alternativo donde no sea rechazado.

Por otro lado, es relevante entender que el nomadismo no es solo una transición identitaria, sino que también es una transición del cuerpo. Con esto me refiero a que el viaje es una acción relevante dentro de la trama de cada novela, los sujetos transmasculinos son viajeros del espacio y son capaces de desdibujar fronteras. No obstante, el viaje de cada sujeto abyecto es distinto, debido a que existen ejes de diferenciación entre ellos: la clase, la raza y la localización. Ante estas semejanzas y diferencias que vive cada trans es fundamental la reflexión sobre la relevancia del cuerpo en relación no solo a su pose y vestimenta, sino que también al espacio que habita.



5. Un acercamiento a los contextos históricos de las novelas: *El Tarambana* y *Mujer en Traje de batalla*.

5.1. *El Tarambana* (2011): novela picaresca.

El Tarambana (2011) es una historia que posee ciertas características de la novela picaresca, retoma este subgénero literario narrativo en prosa muy característica de la literatura española. La picaresca surge en el siglo XVI como antítesis de la novela de caballería, puesto que proyecta la existencia de un héroe de signo negativo: “su vida será reverso de la del caballero; y si éste se vanagloria de los más altos progenitores, el pícaro alardeará de su baja extracción social” (Diez-Echarri & Roca, 1968: 249). La novela picaresca deriva su nombre del personaje que le otorga vida: el pícaro, según la RAE (2001) es un “personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir”, no obstante, en el siglo XVII Miguel Cervantes ya había formulado una descripción del pícaro en su novela *La ilustre fregona* (1613): “!oh pícaros de cocina sucios gordos y lucios, pobres fingidos, tullidos falsos..., vistosos oracioneros, mandilejos de la hampa con toda la caterva innumerable que se encierra debajo deste nombre pícaro” (Hales, 1998: 14). En el caso de *El Tarambana* de Yosa Vidal, el título igualmente está relacionado con la descripción del personaje principal: “persona alocada, de poco juicio” (RAE, 2021), e incluso es el propio protagonista que se presenta como tal ante sus lectores y auditorio: “soy modelo de tarambanas y retrato de marginados, mas nunca ruin” (Vidal, 2011: 110). Pero a pesar de que los conceptos de pícaro y tarambana no son sinónimos, igualmente comparten ciertas características, tales como: la marginalidad, la pobreza, la necesidad, la astucia, entre otras. En definitiva, la novela *El Tarambana* cumple con algunos de los caracteres generales de la picaresca, tales como: la forma autobiográfica, puesto que el personaje principal es el encargado de contar su propia historia y contemplar la realidad que acontece al país –un trasfondo político oscuro que se desarrolla anterior y durante el Golpe de Estado en Chile–; asimismo, el contenido de este

género es un reflejo de las costumbres y vicios de la sociedad, manifestándose de manera crítica y humorística.

Para profundizar en el carácter literario de *El Tarambana* es necesario conocer las particularidades de la novela picaresca, género literario que se inaugura con *El Lazarillo de Tormes*. No obstante, estas

variarán en no pocos detalles, pero casi siempre las dos notas señaladas – autobiografía y servicio a muchos señores– quedarán a salvo. La mayor o menos fidelidad con la que se respeten las otras notas –sátira social, intención ético docente, amoralidad del protagonista– nos dará una serie de subgrupos (Diez-Echarri & Roca, 1968: 251).

En la novela se recoge de forma autobiográfica las andanzas del protagonista al que la pobreza obliga a ponerse al servicio de varios amos, travestirse de varón y aguzar su ingenio para no morir de hambre. Abandona a su padre y madre para dirigirse a diferentes ciudades del país en busca de un oficio. Su primer amo fue un mercader, la misma avaricia personificada de cuyas manos sale descalabrado, debido a que fue descubierto en el acto sexual con Rina, la hija de este. Luego del susto, entra al servicio de un jardinero, primer y único amo noble que tuvo el protagonista, pero se marchó de su lado, pues sus malas decisiones terminan con la vida de su señor. Sirve sucesivamente a un comediante, un ser maligno que descubre su identidad e intenta abusar sexualmente de él, no obstante, Graciél

se defiende y logra escapar de las manos de su infractor. Posteriormente, conoce a su siguiente amo, un fascista homosexual, quien lo acosa de forma constante, en consecuencia, fue tanto el hostigamiento de su señor que por miedo a que este lo descubriera y/o abusara de él se marchó para siempre de aquel lugar. Por consiguiente, el protagonista termina por servir a dos amos paralelamente, primero a una travesti, La Negra⁸, quien le remunera todos los meses por espiar la casa de su segundo amo, un terrateniente. Este último le retribuye como jornalero, sin embargo, el trabajo real fue cuando tuvo que remover de la tierra los cuerpos de obreros asesinados, detenidos desaparecidos del Golpe de Estado. Por último, acaba ayudando en una parroquia y casándose con una de las criadas del arcipreste.

A medida avanzamos en la lectura se manifiestan otros caracteres de la novela picaresca que serán necesarios para un análisis más profundo en el contexto histórico, sociocultural y político de la época. En primer lugar, el texto está escrito en un tono satírico, puesto que, mediante una voz humorística, crítica las costumbres o vicios del periodo; el abuso de poder, los marcados roles de género, la discriminación sexual, la violencia de género, entre otros. Asimismo, evidencia la hipocresía que existe en varios de los estamentos religiosos y políticos. Con relación al recurso irónico se puede apreciar, por ejemplo, cuando el protagonista descubre a su amo, –un hombre “católico, apostólico, romano, abogado inteligentísimo y estratega del nuevo orden” (Vidal, 2011: 82)–, azotándose la espalda con

⁸ La Negra contrata al protagonista para realizar una labor en particular, no obstante, Graciél es engañado por esta: “su amigo enemistado con Don Armando o algunos de los generalitos a cargo de los crímenes, vio en esos restos una posibilidad de extorsión, y mandó un chivo expiatorio. Negra mediante, que por esas cosas de la Providencia había sido yo” (Vidal, 2011: 134).

un látigo. Sorprendido por estas acciones religiosas que pensaba en desuso, fue aún mayor su asombro cuando su señor le pide que los dos se azoten:

aguanté mucho, mas todo llegó a su límite cuando quiso que en conjunto nos propináramos los azotes a nalga descubierta. Con horror accedí a que me aplicara palmetazos, mas siempre bien vestido, arguyendo que mis vergüenzas no las había conocido ni mi madre (Vidal, 2011: 104).

La situación que llevó al protagonista a acceder a las peticiones de su amo, aunque con la condición de no descubrirse las nalgas, fue el temor que le provocaba este, ya que el protagonista ingresa a trabajar –según se infiere– al hogar de Jaime Guzmán, militante del nuevo orden “el mayor artífice intelectual de la dictadura militar de Pinochet, asesinado en 1991 por miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez” (Reyes, 2017: 71). Asimismo, la ironía llega a otro nivel interesante en este personaje homosexual, debido a que su ideología política es de extrema derecha, encargándose de la vigilancia y represión en Chile. De este modo, el miedo se volvió evidente en el tiempo de la dictadura, el sometimiento de Graciél hacia su amo es el fiel reflejo de un abuso de poder y acoso físico que no solo se vivía en la casa de este ilustre señor, sino que en todo el territorio nacional

Por otro lado, la crítica no es solo para exhibir la invasión a la intimidad física del protagonista con un propósito supuestamente “religioso”, sino que también es para exponer

las reales intenciones del amo hacia Gabriel⁹: “estando yo enfrascada en la higiene de mis partes, entraba el hombre como equivocado en el baño... Otras veces lo sentía yo respirando fuertemente apostado tras mi puerta” (Vidal, 2011: 102). Consecuentemente hallamos la hipocresía –falsedad y duplicidad del personaje–, un homosexual fascista, pues se oculta ante la autoflagelación ascética para demostrar “arrepentimiento”, pero es evidente que existe una batalla interna entre lo “correcto” y lo “inmoral”; primero porque se encuentra en colaboración con el régimen dictatorial militar de Augusto Pinochet; y segundo por su orientación sexual, es decir, existe en el personaje deseos sexuales que se explicitan en la novela no tan solo hacia Gabriel, sino que también hacia otros sujetos, develando incluso actos homoeróticos: “El amo tenía sendos codos sobre la mesa de cocina y acallaba sus quejas apretando fuertemente con sus dientes el látigo de los castigos, todo esto mientras el joven por detrás le iba insertando huevos de codorniz” (Vidal, 2011: 101). Se comprende que las actividades de este personaje entran en constante contradicción, tanto en el ámbito de la religión, como su participación en la dictadura militar y su condición homosexual.

En segundo lugar, el realismo es un elemento muy importante en la novela picaresca porque retrata la sociedad en la que vive el personaje principal, y en este caso la obra literaria exhibe un trasfondo político-social de la Dictadura Militar en Chile. La trama que se presenta en novela *El Tarambana* se convierte en un pequeño espejo de la sociedad. Desde un principio el personaje cuenta su historia develando una época anterior al Golpe Militar:

⁹ Otro nombre de pila que utiliza el protagonista cuando narra esta historia: “dime cómo te llamas, hijo –musitó con delicada voz. –Gabriel, como el arcángel que anunció la llegada del salvador.” (Vidal, 2011: 84).

tuve conciencia gracias a que en mi país había gente que llamaban a enfrentársele al amo y denunciarlo para recuperar la dignidad y a castigar a quienes se la llevaba. Yo a estos no me uní pues sabía que quien siembra vientos recoge tempestades, y tantos aires dieron los pobres, que ya luego la historia se encargó de que no solo tempestades los dejaran bien quietos, sino borrascas, torbellinos y hasta tifones lo dejaran morando el patio de los que no hablan más, sin poder sembrar ahí ni sus propios huesos (Vidal, 2013: 13).

En el gobierno de la Unidad Popular se evidencian movimientos sociales, acciones que reflejan la disconformidad de la gente humilde hacia sus patrones, no obstante, el narrador protagonista nos advierte que estas luchas sociales serán acalladas con la muerte.

A medida se avanza en la narración se descubre cómo acontecieron los hechos, vale decir, se explicita un hito en la historia del país, ya que el 11 de septiembre de 1973 se abre fuego contra la sede del presidente de la República de Chile: “un grupúsculo de armados se dirigieron desafiantes al palacio presidencial... los militares avanzaron en sus armatostes metálicos por Santa Rosa... después llegaron a La Moneda a disparar como si no hubiesen respetado nunca ni a su propia madre” (Vidal, 2011: 66). Más adelante, se viven las consecuencias, los detenidos desaparecidos: “muchas gente desapareció esos días” (Vidal, 2011: 70). El protagonista describe minuciosamente un escenario escalofriante que no se aleja de una realidad nacional. Graciél, amenazado por su patrón tuvo que remover los

cuerpos de los ejecutados políticos que estaban enterrados dentro del territorio de don Armando, su patrón:

a medida que los restos aparecían, yo los tomaba y metía dentro de los sacos que traíamos con nosotros, con el cuidado de no detenerme en algo por no enojar al patrón. Fémures, mandíbulas, tibias, clavículas, costillas, esternones, vértebras, todos huesos llenos de barro, amarillentos, revueltos, salían con una fluidez espantosa... (Vidal, 2011: 125).

El hecho de narrar un contexto histórico de una época determinada le concede a la novela un valor crítico de la sociedad. Además, estos acontecimientos daban cuenta de la marcada estratificación social del país, sobre todo en la capital: en “Providencia nadie se enteraba de estas magias y todos vivían con una naturalidad renovada por la Buena Nueva del nacimiento de Cristo Rey y la llegada de su Augusto embajador” (Vidal, 2011: 81). Cuando el protagonista expresa “nadie se enteraba de estas magias” se refiere a los muertos y detenidos desaparecidos, asimismo, esto vislumbra cómo la clase alta posee la gran parte de los privilegios en el país, desconociendo la realidad nacional, puesto que mientras algunos ciudadanos eran torturados hasta la muerte por su ideología política y orientación sexual en los diferentes rincones de Chile, la elite no era capaz de advertir lo que estaba sucediendo, o en muchas ocasiones, no les interesaba reparar en las atrocidades que incurría la milicia.

En tercer lugar, hallamos la presencia del determinismo social, pensamiento que se basa en un mecanismo de causa y efecto, es decir, la historia de los personajes está guiada por un determinismo, cuestión que no permite avanzar al protagonista en su vida, a pesar de que el tarambana intenta mejorar su condición social, estos resultarán esfuerzos fallidos. De forma tal que, Américo Castro señala: “en la novela picaresca, el personaje central aparece previamente situado mediante un hereditario determinismo, prensado de una clase moral, de la cual no podrá salvarse” (Zalazar, 2018: 47). Más específicamente, Graciél es un personaje con una baja moralidad debido al contexto sociocultural en que se desenvuelve, pues lo más relevante para él es sobrevivir y no duda en justificar todos los medios para robar, violentar, e incluso asesinar.

De esta manera, Graciél se convierte en un antihéroe, individuo de clase humilde, aunque naturalmente avisado. El tarambana es listo, pues hace gala cuando cita poesía española de famosos poetas del Siglo de Oro: “–Mi nombre es don Gustavo García, mas los gentiles me conocen por Gracián por mis aficiones a la poesía español de sus famosos siglos de oros” (Vidal, 2011: 47). Sin embargo, carece de estudios, por lo tanto, las posibilidades de surgir son mínimas, así que para sobrevivir se dedica a completar oficios de manera esporádica con diferentes amos, no obstante, termina siempre por huir del lugar donde se desempeña, pues los motivos se tienden a repetir, ya sea porque tiene algún enredo con mujeres o se encuentra al borde de que descubran su sexo. En definitiva, el protagonista es marginado no solo por su origen paupérrimo, sino que también porque no cumple con la categoría sexo-género. Es por esto que Graciél, como se hace llamar desde un principio, siempre cae en desgracia y por más que intenta mejorar su calidad de vida esta se encarga de producirle contratiempos.

Por último, el pícaro se caracteriza por ser inmoral. Si profundizamos en esta idea el protagonista efectivamente tiene costumbres y/o acciones que son inadmisibles en la sociedad, por ejemplo, derrochar dinero en juegos de apuestas, riñas con arma blanca, pagar por servicios promiscuos como la prostitución, entre otros. “se permitía la ingesta ilimitada de distintos fermentados, siendo famosas las apuestas con el cacho y juegos como el truco. Regularmente me trezaba en riñas y disputas por apuestas... a esto se deben sumar los líos con mujeres...” (Vidal, 2011: 28). En consecuencia, sus actos irresponsables y el exceso de alcohol conllevan al protagonista a cometer un acto criminal: “sacando el puñal oculto, a uno le di una estocada” (Vidal, 2011: 34). Esta tragedia implicó una escena memorable y funesta, ya que su amo en ese entonces, don Baldemero, peleó hasta la muerte para defenderlo: “primer y único amo noble que tuve, le tocó la peor parte por ser el pastor de esta oveja descarriada... huí esa misma madrugada... no solo por escapar de la justicia..., sino también por olvidar a aquellos que dieron la vida por mi enrevesada persona” (Vidal, 2011: 41). No obstante, el protagonista también se mueve por sentimientos de compasión y piedad al igual que el resto de los humanos, esto se observa en una de las escenas más sensibles de la novela: el instante cuando descubre los restos humanos de los detenidos desaparecidos, “me contenía las ganas de llorar... mas me reprimí, solo por no dejar en evidencia tanta sensibilidad” (Vidal, 2011: 132), aquel fatídico episodio le hizo tomar consciencia de la gravedad política y social del país.

No cabe duda de que Yosa Vidal se apropia de las características de la novela picaresca, con el propósito de transgredirlas, debido a que coloca en discusión el devenir trans. Está claro que el protagonista es un tarambana, por su inmoralidad, su actitud antiheroica, su deseo

de libertad, entre otras características propias del subgénero, pero la singularidad recae en su ambigüedad corporal. Ante esto conviene señalar que existen dos conceptos de reciente cuño: “el primero es “queercaesca”, adjudicado por Rafael Acevedo (2015) a la atmósfera y los rasgos picarescos detectables en los cuentos de Luis Negrón en *Mundo cruel* (2010). El segundo, “queer migration”, es presentado por Lawrence La Fountain-Stokes en *Queer Ricans* (2009)” (Vásquez, 2019: 46). El término “queercaesca” nos hace comprender que el personaje principal es un tarambana que se distingue por el hecho de poseer peculiaridades contrarias a su género biológico; mientras que “queer migration” se refiere a aquellos sujetos que viven un “exilio interior”, que según Miguel Salabert es una existencia “cautiva y marginada en sus propias entrañas físicas” (Vásquez, 2019: 47). Estas dos definiciones son representativas en la novela *El Tarambana* porque efectivamente Graciél es un sujeto transmasculino que cuestiona las normas sociales y culturales sobre el género, planteando nuevas formas de corporalidades de acuerdo con sus propios deseos. Por último, existe un “queer migration” en el personaje principal, puesto que Graciél siente una discordancia con su cuerpo.

Para finalizar es necesario tratar de comprender por qué la escritora de *El Tarambana* retoma el género tradicional de la picaresca y recurre a sus códigos. El sentido que aporta esta inscripción se debe a la necesidad de visibilizar la problemática queer, pero desde una narración autobiográfica que sea capaz de mostrar todos los acontecimientos particulares de la vida del protagonista en primera persona, un sujeto transmasculino pobre y sin educación que se encuentra inmerso en un contexto político dictatorial. Este subgénero literario permite mostrar al lector cómo los personajes no son lo que son, sino que son siempre otros, todos

con máscaras, y a través de lo oculto se expresa la problemática queer desde la picardía e ironía, recursos estilísticos que desvirtúan el verdadero significado de los argumentos, como así también el personaje principal desvirtúa su sexo y género, utilizando los artificios y la performatividad. A su vez es importante destacar que la censura tuvo un papel relevante en el desarrollo de la picaresca, puesto que a través de las estrategias escriturales de este subgénero se pudo evidenciar el control político y eclesiástico de la época. El incipiente campo literario en el que se generó la picaresca fue en un contexto de censura religiosa y civil:

El papel de la Iglesia y el Estado como árbitros de la circulación de ideas se desplegó en España un proceso múltiple de acoso al libro, a la lectura y a la escritura. Escritores, lectores, impresores y libreros eran conscientes del grado de peligro del libro como mercancía, como posesión y como profesión (Coll-Tellechea, 2015: 156).

En 1554 se regula una legislación que tenía como propósito “ejercer el máximo control sobre la circulación y legitimación de ideas” (Coll-Tellechea, 2015: 154), no obstante, la censura va a contribuir en el desarrollo de la picaresca, ya que en el fondo no solo es una novela que busca entretener al lector, sino que también pretende denunciar los males de la sociedad, entre ellos: el poder de la iglesia, el sometimiento del pueblo, etc. En la novela picaresca hallaremos cómo los diferentes estamentos darán el castigo propicio a todo aquel que vulnere las normas, develando el abuso de poder de las autoridades civiles y eclesiásticas. De esta manera, todo aquel sujeto que se encuentre fuera del sistema conservador es segregado, discriminado e incluso castigado si las autoridades lo ameritan. Por último,

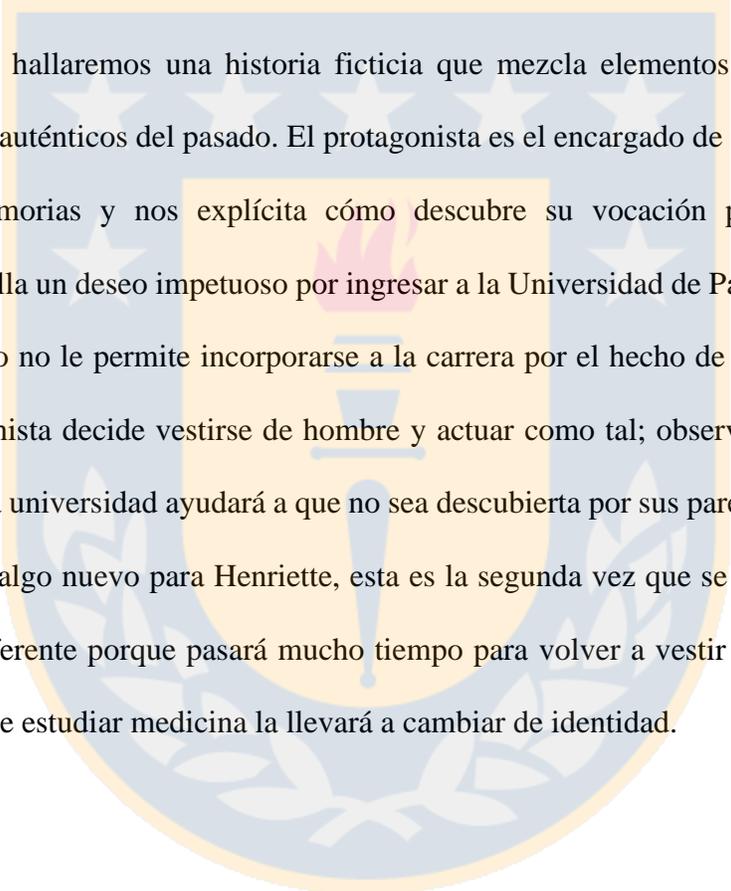
recordemos que el personaje principal está en constantes andanzas con el propósito de encontrar oficios que lo ayuden a subsistir, sin embargo, la autora utiliza esta característica de la picaresca porque relaciona el viaje con la transición identitaria de Graciél, ya que las experiencias con sus amos forjaron al sujeto transmasculino que aparece al final de la narración. Es así como Yosa Vidal utiliza los códigos de la picaresca con el propósito de revelar temas que involucren a sujetos queer, realidades contemporáneas tabúes, mostrando cierta voluntad de desafío frente al pensamiento social heterocentrado.

5.2. *Mujer en Traje de Batalla* (2001): novela histórica.

Mujer en traje de batalla (2001) es considerada una novela histórica, debido a que posee como personaje principal una figura femenina relevante en la historia. Se trata de la primera médico-mujer travesti que ejerció la medicina en América: “no deseó vivir bajo el poder del tío, así que adoptó el nombre de Enrique, se vistió de hombre y se marchó a París a estudiar cirugía” (Pancrazio, 2008: 12). La fama de este personaje en Cuba dejó un rastro importante en la literatura nacional: *Enriqueta Faber, ensayo de novela histórica* (1894) de Andrés Clemente Vázquez; *Don Enriquito* (1895) de Francisco Calcagno y *Mujer en traja de batalla* (2001) de Antonio Benítez Rojo.

Para profundizar en el carácter literario de la novela es imprescindible conocer los rasgos de la novela histórica, género literario que se inicia en el siglo XIX con Walter Scott:

la novela histórica, por su naturaleza híbrida, plantea un problema específico dado que se sale del ámbito de lo estrictamente literario, es decir, en cierto sentido participa del nivel primero, del de las comunicaciones verbales generales no literarias. Pero no es historiografía pura y tampoco es narrativa o novela pura: constituye un «hiato entre ficción e historia» (Spang, 1998: 84).



En la novela hallaremos una historia ficticia que mezcla elementos reales, es decir, describe sucesos auténticos del pasado. El protagonista es el encargado de narrar en primera persona sus memorias y nos explicita cómo descubre su vocación por la medicina, instalándose en ella un deseo impetuoso por ingresar a la Universidad de París, sin embargo, la casa de estudio no le permite incorporarse a la carrera por el hecho de ser mujer, por lo tanto, la protagonista decide vestirse de hombre y actuar como tal; observar e imitar a sus compañeros de la universidad ayudará a que no sea descubierta por sus pares. El travestismo masculino no es algo nuevo para Henriette, esta es la segunda vez que se viste de hombre, pero ahora es diferente porque pasará mucho tiempo para volver a vestir de mujer, puesto que su decisión de estudiar medicina la llevará a cambiar de identidad.

El personaje principal adultera un certificado de estudios de bachiller, cambia su nombre a Enrique Faber y sustituye su nacionalidad sueca por la de un cubano de La Habana. Con el tiempo el protagonista siente atracción hacia varias mujeres: primero, su compañera de la universidad Fauriel, quien con el tiempo termina odiando ya que gracia a ella se encontraba en las guerras napoleónicas como ayudante de médico cirujano, este hecho sucedió debido a que Fauriel fue llamada alistarse a pelear; Enrique para no dejar sola a su compañera se alista

voluntariamente, no obstante, el día en que debían partir Fauriel decide escapar para siempre, dejándolo completamente solo. En segundo lugar, en las guerras napoleónicas Enrique Faber se enamora de Nadezhda e inician un romance lésbico por un periodo corto de tiempo, pero que marcó para siempre al protagonista. Cabe mencionar que las atracciones de Faber no son solo hacia mujeres, sino que también hacia hombres, incluso producto de estos amoríos queda embarazada, situación que la obligó a vestirse de mujer y tomar una pausa en su vida militar y profesional. No obstante, la existencia del recién nacido fue efímera, luego de su muerte Henriette decide nuevamente vestirse de hombre para terminar sus estudios y seguir con su vida.

El protagonista al finalizar su formación de médico cirujano viaja de inmediato a Cuba, la soledad que le ha dejado la muerte de su primogénito y la de su querido tío Charles lo obliga a encontrar consuelo y compañía en su amiga Maryse, la mujer que se encargó de adulterar todos los documentos para que Enrique Faber existiera y estudiara medicina. Sin embargo, el tiempo nuevamente se encarga de arrebatarle a sus seres queridos, pues su amiga junto a su esposo se ha marchado para siempre, sus cuerpos fueron encontrados sin vida en la orilla del mar. En aquel momento crucial, Enrique Faber decide quedarse en Cuba y ejercer como médico cirujano. En aquella isla encuentra a una joven hermosa, Juana de León, su tercera relación lésbica, el protagonista siente una atracción inmediata hacia ella, esta no se resiste e igualmente le hace saber que siente algo por él. El protagonista desea pedir su mano, pero antes le confiesa su verdadera identidad, un secreto que nadie conocía fuera de su círculo familiar. Juana de León acepta casarse con él aun sabiendo que este era mujer. Sin embargo, la historia de amor se convierte en una pesadilla, debido a que el protagonista es engañado,

su legítima esposa se aprovecha del secreto que posee y lo denuncia, despojándolo de todas sus riquezas y libertad.

En tanto avancemos en la lectura será necesario profundizar en las particularidades estructurales de la novela histórica que según Kurt Spang (s.f.) existen dos tipos: por una parte, la novela ilusionista intenta crear una ilusión de la realidad, tanto la ficción como el acontecer histórico se exhibe de forma verídica “procedimientos propios del historiógrafo documentalista y objetivista” (Spang, s.f.: 29), el autor/narrador juzga las circunstancias y los personajes. Además, en este tipo de novela no se considera los colectivos, sino que más bien se explica el desarrollo histórico social a través de las intervenciones individuales, por último, se destaca la forma extrema de señalar personajes buenos y malos sin ningún intermedio. Por otra parte, la novela antiilusionista inicia desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, sus características serán necesarias para analizar la novela *Mujer en Traje de Batalla*, puesto que hallaremos en la narración un “ensamblaje de historias más o menos independientes en los que se destaca la discontinuidad y la heterogeneidad” (Spang, s.f.: 101), esto no quiere decir que no existan recursos totalizadores en la narración, puesto que en la novela se percibe una continuidad temporal con los nombres de los capítulos: Robert, Maryse, Fauriel, Nadezhda, Christopher y Juanita. No obstante, también existen los quiebres temporales en el relato, ya que el personaje principal vuelve a su presente en diferentes ocasiones: “hará una media hora escasa, cuando Milly y yo movíamos las plantas hacia la luz y desprendíamos de los tallos las hojas muertas...” (Benítez, 2001: 37). A pesar de que hay un orden que se manifiesta a través de los títulos –nombres de las personas más importantes en la vida sentimental del protagonista–, en ellos convive una yuxtaposición aleatoria.

Esto último se vincula con otra característica que se infiere en la novela, *el momento de narración o de enunciación*: es ficticio y depende exclusivamente de la situación que invente “el autor para colocar a su narrador y dejarle enunciar el relato” (Spang, s.f.: 105). En este caso el momento de enunciación es distanciado de las fechas en que se desarrolla la historia:

ahora que la vejez me abrevia el sueño y suelo despertar antes del amanecer..., no es raro que intente dibujar en mi imaginación la figura de alguno de esos días... aquel espléndido otoño de Viena de 1805, lleno de hojas doradas y triunfos militares (Vidal, 2001: 25).

Aunque no se explicita una fecha exacta desde donde escribe el protagonista, el narrador señala que se encuentra recordando desde su vejez, relata y añora nostálgicamente un pasado “aquel espléndido otoño de Viena de 1805”. Además, el lugar físico para enunciar el relato es Nueva York: “en medio de mi ensoñación siento al muchacho irlandés dejar la bandeja del desayuno y el *New York Herald* tras la puerta” (Benítez, 2001: 25).

Otro aspecto relevante son *las figuras de la novela histórica*, en esta evidenciamos configuraciones literarias; personas reales del pasado y figuras creadas por el autor –seres ficticios–, personajes relevantes para la trama de la historia. Por ejemplo, la existencia del protagonista, Enrique Faber —el médico-travesti—, personaje histórico evocado por el autor. Es relevante recalcar que el novelista se permite ciertas licencias al utilizar figuras reales, pues “está libre de dar los nombres, funciones y rasgos que le parezcan a las figuras ficticias, siempre y cuando respondan al entorno y el ambiente de la novela” (Spang, s.f.: 109). Estas

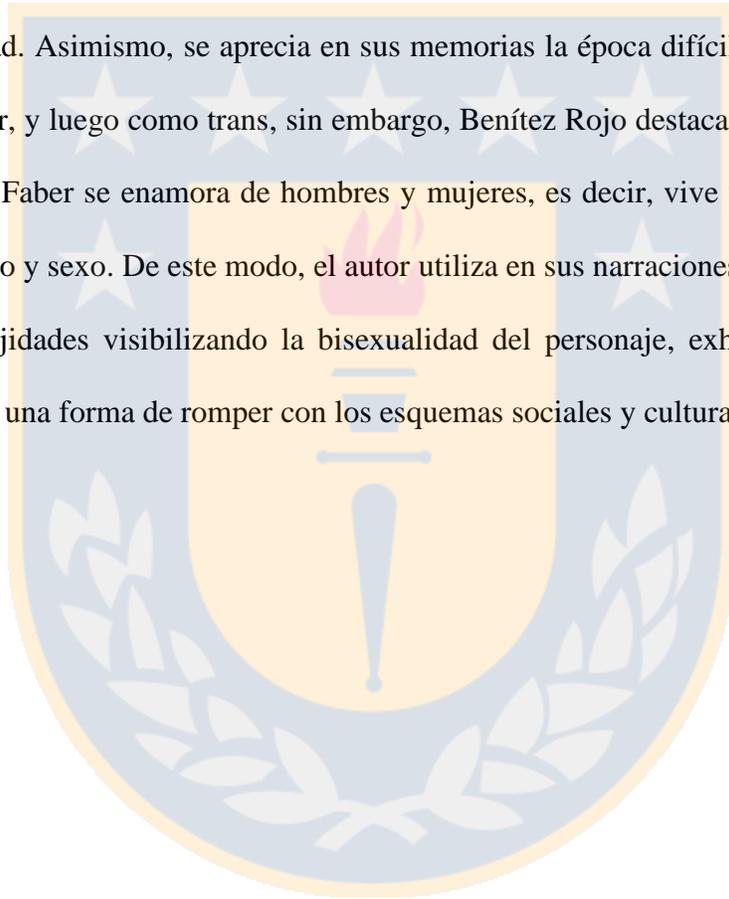
características le otorgan originalidad a la historia, ya que la libertad que dispone el novelista es exclusiva, por ende, podrá exhibir los sentimientos y pensamientos íntimos del personaje principal.

Por último, *el tiempo y los espacios* son elementos imprescindibles en la novela histórica, ya que la narrativa debe aludir a una época del pasado. Por un lado, *Mujer en traje de batalla* hace alusión a un tiempo concreto del siglo XIX, las guerras napoleónicas: “empezó a rezar conmigo por la victoria de Francia, de Napoleón y de todos los heroicos soldados de nuestra Grande Armée” (Benítez, 2001: 62). Por otro lado, la novela se posiciona en espacios múltiples, “Una de las condiciones esenciales de la posibilidad de re-vivir el pasado (tarea que se propone tanto la historiografía como la novela histórica) es precisamente la evocación de los lugares de los hechos” (Spang, 1998: 94). En este caso, los personajes en *Mujer en traje de batalla* desarrollan sus acciones en diferentes lugares: Foix, Paris, Cuba, Moscú, Inglaterra, etc.

El contexto histórico en el que se despliega la novela vislumbra las precarias alternativas sociales y económicas que tiene una mujer en la sociedad europea en el siglo XIX. La protagonista decide ser parte de la guerra: “había empezado a vivir un poco como soldado y había sentido la inminencia de la batalla. Poniéndose uno a pensar, aquella noche no sólo me acosté con Robert; también con la guerra” (Benítez, 2001: 52). Cabe destacar que en la guerra no era extraño ver mujeres travestidas de hombres haciéndose pasar por soldados, “ya sabes, no es raro ver mujeres vestidas de soldados” (Benítez, 2001: 321), no obstante, el caso de Enrique Fuentemayor es diferente ya que su desenmascaramiento traería graves

consecuencias a su futuro profesional, pues sería expulsado a la brevedad de la Universidad de París.

Por último, hay que resaltar que Antonio Benítez Rojo utiliza las características de la novela histórica porque la protagonista Henriette Faber es un personaje histórico, de este modo, le concede la voz narrativa para que relate su propia historia desde su transmasculinidad. Asimismo, se aprecia en sus memorias la época difícil que le ha tocado vivir como mujer, y luego como trans, sin embargo, Benítez Rojo destaca que, sin prejuicio alguno, Enrique Faber se enamora de hombres y mujeres, es decir, vive y busca su propia libertad de género y sexo. De este modo, el autor utiliza en sus narraciones ideas eróticas de distintas complejidades visibilizando la bisexualidad del personaje, exhibiendo su deseo impetuoso como una forma de romper con los esquemas sociales y culturales de su época.





CAPÍTULO 2

6. La inestabilidad cuerpo/género en *Mujer en traje de batalla* y *El Tarambana*

En este apartado se exhibirán cuáles son las motivaciones de los protagonistas trans en dos novelas latinoamericanas: *Mujer en traje de batalla* (2001) de Antonio Benítez Rojo y *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal, personajes capaces de desbaratar el modelo hegemónico, la fijación del sexo y la corporalidad para devenir trans. Los motivos de ambos se originan por una necesidad individual que los conlleva a situaciones únicas, esto se debe a los ejes de diferenciaciones presentes en sus contextos tales como la clase, la edad, la raza, entre otros aspectos a profundizar. En lo que respecta a las manifestaciones subjetivas del ser humano se encuentran aquellos sujetos queer que desafían el modelo sexo-género, personajes que no caben en la categoría femenino/masculino, ni menos en una representación masculina de hombre heterosexual, puesto que le conceden a la masculinidad una construcción alternativa, volviendo esta ininteligible. De esta manera, será necesario exponer todos los devenires que atraviesan los protagonistas, con el claro propósito de observar si efectivamente Enrique Faber y Graciela son considerados cuerpos sin órganos¹⁰, sujetos en fuga.

En el caso de la novela *Mujer en traje de batalla* (2001), observaremos cuáles son las motivaciones de la protagonista para travestirse de hombre. En el primer capítulo: “A bordo de la goleta Collector” aparece una voz narrativa en segunda persona que relata las

¹⁰ El plan de consistencia es el cuerpo sin órganos. Las puras relaciones de velocidad y de lentitud entre partículas, tal como aparecen en el plan de consistencia, implican movimientos de desterritorialización, de la misma manera que los puros afectos implican una empresa de desubjetivación. Es más, el plan de consistencia no preexiste a los movimientos de desterritorialización que lo desarrollan, a las líneas de fuga que lo trazan y lo hacen subir a la superficie, a los devenires que lo componen. Por eso el plan de organización no cesa de actuar sobre el plan de consistencia, intentando siempre bloquear las líneas de fuga, detener o interrumpir los movimientos de desterritorialización, lastrarlos, reestratificarlos, reconstituir en profundidad formas y sujetos (Deleuze y Guattari, 2004: 272).

ocurrencias de Henriette Faber, quien es (auto)interpelada por este narrador con la siguiente frase:

te concedo que no careces de presencia de ánimo y de perseverancia, pero por más que te duela, debes reconocer que si desafiaste la ley durante muchos años, lo hiciste al principio por compasión, después por ambición, y últimamente por amor (Benítez, 2001: 16).

A medida avanzamos en el relato la palabra compasión cobra significado cuando la protagonista por primera vez siente el llamado vocacional por la medicina, esto a causa del sentimiento de tristeza que le produce al observar el sufrimiento y agonía de sus seres queridos y amigos, Robledo y Maryse, quienes tuvieron un grave accidente. Este acontecimiento provoca en Henriette el deseo imperioso por dedicarse a la medicina:

fue precisamente allí donde, al ver el fruto de los cuidados de tío Charles y de mi ayuda, surgió en mí la vocación por la medicina. Desde el principio fue una inclinación apremiante, irrenunciable; una sed tan difícil de aplacar como el amor. Y sin embargo era un amor imposible (Benítez, 2001: 189).

La protagonista está consciente de su necesidad vocacional, no obstante, devela que este amor hacia la medicina es más bien improbable, y sin dudar nos relata los motivos de su desánimo, haciendo alusión a las injusticias y desigualdades de género femenino/masculino: “¿Por qué la Revolución, que tantos cambios efectuará en la sociedad, no había concedido a las mujeres el derecho al estudio de las profesiones liberales?” (Benítez, 2001: 189). Sin

embargo, esta ilusión se convertirá en un proyecto, o sea, será el acicate que llevará a Henriette a desafiar el sistema heteronormativo.

Asimismo, se inculpa a la protagonista por fluctuar en los intersticios del género y la sexualidad a causa de la ambición. Estudiar medicina en la Universidad de París y luego de alistarse a las guerras napoleónicas como asistente de cirujano, decisión impulsiva que tenía por finalidad acompañar a su amiga y confidente, Fauriel, quien termina por desertar: “haciéndome pasar por un voluntario de La Habana les había entregado mi cuerpo y mi inteligencia a las ambiciones de Napoleón, y todo por Fauriel, y me cago en su madre y su padre y su miseria...” (Benítez, 2001: 284). De este modo, estas experiencias guiarán el deseo vehemente del protagonista, quien para asegurar todas sus riquezas pedirá la asesoría de un abogado a quien le solicitará la ciudadanía francesa para Enrique Fuentemayor “un *alter ego* que ya sentía mío” (Benítez, 2001: 284), El personaje principal producirá un desequilibrio genérico, es decir, deconstruirá su cuerpo para reconstruirse en otras identidades, transitando constantemente entre pseudónimos masculinos y femeninos, visibles actos de travestismo a causa de la ambición: adquirir la ciudadanía francesa y conseguir un préstamo considerable.

la primera visita tuvo por motivo recoger mis joyas, depositadas al nombre de Madame Renaud, para la cual hube de adquirir ropa de mujer y una hermosa peluca de cabellos negros... Al día siguiente habría de regresar como Enrique Fuentemayor para el asunto del cambio de ciudadanía (Benítez, 2001: 356).

El cuerpo de Henriette asume una segunda piel, fragmentos de poses y gestos que están en fuga o tránsito constante. Es decir, Henriette inventa una nueva identidad femenina,

Madame Renaud —viuda de Robert Renaud—, luego se traviste nuevamente de hombre, Enrique Fuentemayor y, por último, al otorgar la ciudadanía francesa al cubano, aparece Henri Faber. Es así como a través de la deconstrucción corporal el protagonista consigue los beneficios anhelados: “Enrique Fuentemayor y Faber pidió la ciudadanía francesa bajo el nombre de Henri Faber, y horas más tarde Madame Renaud salió fiadora de un préstamo de siete mil francos” (Benítez, 2001: 284).

Conviene destacar que la última razón de perseverar en la transmasculinidad es el amor que siente el protagonista hacia Juana de León: “claro que me enamoré de Juanita no porque me sintiera hombre o la deseara como si ella lo fuera. La quise de mujer a mujer, como quise a Nadezhda y a Fauriel” (Benítez, 2001: 482). Enrique Faber, esclarece al lector su expresión por el deseo de otra mujer, sin embargo, el amor lésbico le traerá graves consecuencias en su vida social y económica.

En resumen, Enrique Faber tiene tres razones relevantes para travestirse, en primer lugar está la conmiseración hacia sus amigos quienes se encuentran graves de salud, esta situación lo lleva a comprender su vocación médica, por ende, la única manera de ingresar a la universidad y estudiar medicina es vestir de hombre; en segundo lugar está la ambición que arrastra al personaje a engañar al abogado a través de la performatividad de género — expresión que tendrá un desarrollo más adelante— y, por último, reconocer que no solo le atraen física, sexual y románticamente los hombres, sino que también hay un interés hacia miembros del propio sexo, es decir, el protagonista tiene una orientación bisexual: “una persona con deseos tanto heterosexuales como homosexuales” (Britannica, 2020).

Por otro lado, el personaje principal de la novela *El Tarambana* (2011) de Yosa Vidal, nos relata en primera persona sus peripecias, castigos y maltratos que conllevan a la protagonista a cambiar su nombre femenino —que jamás es develado— por otras identidades masculinas, su primer nombre, Graciél. Desde el inicio se exhibe el deseo prohibido del protagonista, esto a través de la atracción física y sexual por otras mujeres, inclinación develada cuando el personaje principal descubre un pequeño retrato “Apareció una muchacha de más o menos mi edad” (Vidal, 2011: 9) y describe las sensaciones eróticas que le causa esta: “Me encandilaba su belleza. Cerré los ojos y arrastré mis labios sobre la tela. Yo podría sentir su suavidad a través de las fibras del paño” (Vidal, 2011: 10). Aunque como lectores creemos que nos hallamos frente a un deseo lésbico, al principio está la atracción de mujer a mujer, no obstante, a medida avanzamos en el relato se nos presenta a un protagonista transmasculino.

Es preciso señalar que el otro motivo para no limitarse al binarismo de género trata de una contestación hacia el abuso de poder de los hombres; primero, quienes violentaron sexualmente a la protagonista, y segundo, la autoridad eclesiástica que permitió el maltrato de esta.

no detallo lo que esos hombres hicieron conmigo por no ruborizarlo a usted, pero sí puedo adelantar que, como el fraile que al lazarillo dio los primeros zapatos que rompió en su vida, estos hombres me dieron con lo que quisieron y rompieron otras partes de mí (Vidal, 2011: 13).

El motivo de esta escena violenta es debido a que el sacerdote adeudaba un encargo importante a estos hombres, pero el tiempo se había agotado. Ante un posible final funesto para su vida ofrece el cuerpo de la joven a cambio de más plazo. De este modo, la protagonista reconoce su fragilidad ante los hombres y decide cortar sus cabellos: “Por esto y muchas otras razones que no digo, decidí cortarme el cabello, que tan esmeradamente cuidaba mi madre, esparcirlo por el canal Las Perdices que por ahí estaba, y salirme de casa para no volver más” (Vidal, 2011: 13). Es relevante comprender que al inicio de la cita el personaje revela al juez y a nosotros (lectores y al mismo tiempo auditorio) que hay otros motivos, uno de ellos fue descubrir su identidad de género¹¹, ya que el personaje principal en diversas ocasiones relata los encuentros con mujeres manteniendo siempre la postura de hombre: “con la excusa de proteger su dignidad y yo mi decencia como caballero, le propuse no penetrar sus partes, mas dar y recibir placer a través de otros medios ingeniosos” (Vidal, 2011: 30-31). Tal vez en un principio no es explícito, pero a medida avanzamos en la historia se aprecian los cambios del protagonista, es más el hecho de cortar sus largos cabellos está relacionado con una representación femenina que destruye. Asimismo, lo confirma cuando recuerda la injuria ocasionada en su niñez: “volviendo al lugar al que juré no regresaría jamás, y tan o más ajado de cómo salí aquella fatal tarde en que dejé de ser niña” (Vidal, 2011: 75).

En pocas palabras, Graciela posee dos motivos de gran importancia, el primero es tratar de salvaguardarse de los abusos y ofensas de los hombres, es decir, existe una necesidad por sobrevivir ante un mundo donde los sujetos masculinos poseen grandes beneficios sociales,

¹¹ “La autoconcepción de un individuo como hombre o mujer o como niño o niña o como una combinación de hombre/niño y mujer/niña o como alguien que fluctúa entre hombre/niño y mujer/niña o como alguien completamente fuera de esas categorías” (Britannica, 2020).

económicos, políticos, entre otros; y el segundo es reconocer su identidad de género que difiere con su aparente sexo biológico: “yo siendo varón había venido al mundo con partes de mujer” (Vidal, 2011: 173), junto con esta última causa se puede agregar la orientación sexual del protagonista que tiende ser desestabilizadora ¿pero realmente lo es?

6.1. Devenir mujer: disidencias sexuales y devenires corporales.

Es imprescindible esclarecer que aun cuando exista un deseo, tanto de Henriette como de Graciél por pertenecer al mundo masculino, considerando los beneficios que podrían obtener por el solo hecho de no corresponder a la femineidad, lo verdaderamente importante es cómo estos personajes transmasculinos irrumpen y desafían la corporalidad, el sexo y en algunas ocasiones la matriz heterosexual. Este último concepto es acuñado por Judith Butler en su libro *Género en disputa* (2007):

la noción de que puede haber una «verdad» del sexo, como la denomina irónicamente Foucault, se crea justamente a través de las prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas coherentes de género. La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre «femenino» y «masculino», entendidos estos conceptos como atributos que designan «hombre» «mujer» (Butler, 2007: 72).

¿En qué momento los protagonistas desafían el modelo hegemónico?, ¿los personajes representan rasgos marcados de masculinidad?, ¿por qué motivos estos personajes se

convierten en seres antinaturales, anormales y abyectos? Las razones o causas han sido develadas tanto explícita como implícitamente en ambas novelas, los personajes principales transitarán constantemente entre lo masculino/femenino a lo largo de sus relatos, no obstante, se diferenciarán a medida analicemos en detalles sus deseos más ocultos.

Para profundizar conviene señalar que el problema de los protagonistas son sus cuerpos que se hallan en un entramado institucional “—el cuerpo que nos *roban* para fabricar organismos oponibles—. Pues bien, a quien primero le roban ese cuerpo es a la joven: —no pongas esa postura, —ya no eres una niña, —no seas marimacho, etc.” (Deleuze y Guattari, 2004: 278). No obstante, los cuerpos de estos personajes no se someterán a un ordenamiento, sino que estarán en una constante búsqueda de un estado violento de abyección —hacerse cuerpo sin órganos¹²—, por ende, serán considerados “los raros”.

Conviene señalar que un cuerpo sin órganos está ocupado por intensidades, es aquel organismo que está fuera del binarismo sexo-género y se libera del ordenamiento social, es decir, un cuerpo emplazado fuera de las normas. El proceso para llegar a un cuerpo sin órganos es la abyección, el rompimiento de la identidad, de nosotros mismos. De este modo, el organismo se acerca a la línea de fuga, a una intensidad, y para ello es necesario un plan de consistencia que implica movimientos de desterritorialización porque un cuerpo sin órganos es hacer pasar un organismo por una línea de fuga.

¹² “si lo llamo cuerpo sin órganos es porque se opone a todos los estratos de organización, del organismo, pero también de las organizaciones de poder. Es justamente el conjunto de las organizaciones del cuerpo quien romperá el plano o el campo de inmanencia e impondrán al deseo otro tipo de ‘plano’, estratificando en cada ocasión el cuerpo sin órganos” (Deleuze y Guattari, 1995: 13).

En el caso de *Mujer en Traje de Batalla* el protagonista es sometido al escarnio público por escapar de su representación femenina, acercándose a la indiscernible o a lo indiferenciado “—Vamos marimacho, han venido a buscarte del juzgado para que hagas la confesión con cargos— dijo uno de los carceleros” (Benítez, 2001: 489). Por otro lado, en *El Tarambana*, el protagonista igualmente es observado por los otros como un ser extraño, por el hecho de encontrarse al borde del patrón de comportamiento convencional: “Quintana demostró ser uno de ellos y de los peores, yo me llevaba azotinas por ser como él llamaba “tan rarito”” (Vidal, 2011: 16). Estos cuerpos se convertirán en seres en fugas capaces de agitar el cuerpo social, sujetos que preparan un organismo para el cuerpo sin órganos, en otras palabras, disponer de un organismo para el cuerpo sin órganos es más bien una desestratificación del orden impartido hacia el cuerpo desde lo homogéneo, ya que “la abyección es la única esperanza que le queda a la vida al convertirse en muerte, en muerte sistemática de todo lo vivido y en todo lo que vivimos” (Gómez, 2011: 137), es decir, ante el organismo heterocentrado el sujeto intenta escapar del binarismo masculino/femenino para aproximarse a la línea de fuga e intensidades que conlleva al espacio de lo indiscernible.

Los teóricos Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004) para explicar el concepto de devenir diferencian dos entidades presentes en la época moderna, el primero es el mayoritario o molar y el segundo es el minoritario, estos sistemas no se deben comprender por cálculo cuantitativo, sino que se deben relacionar por su lugar en espacios de dominación. De esta manera, la ley de arborescencia alimenta “una oposición distintiva según el rasgo de

rostridad¹³ retenido: por ejemplo, macho-(hembra); adulto-niño; blanco-negro, amarillo o rojo; racional-animal” (Deleuze y Guattari, 2004: 292). Esto evidencia cómo la entidad molar está en oposición con las minorías, excluyendo a estas últimas del poder y la memoria¹⁴.

Sin embargo, en la posmodernidad se instala una dimensión donde miles de posibilidades intermedias tienen un lugar, estas se conocen como líneas de fuga o devenir. La línea de fuga o el punto de fuga corresponde a una variación rizomática, lo opuesto de la arborescencia. En otros términos, todo lo que la sociedad moderna consideraba minoritario, transgresor y marginal adquiere un sentido creador. En pocas palabras, se genera un cruce de fuerzas entre ambos estados (molar-minoritario), originando una inflexión que libera devenires (partículas moleculares):

devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo¹⁵ (Deleuze y Guattari,

¹³ “La función de rostridad nos ha mostrado bajo qué forma el hombre constituía la mayoría, o más bien el patrón que la condicionaba: blanco, macho adulto, —racional, etc., en resumen, el europeo medio cualquiera, el sujeto de enunciación” (Deleuze y Guattari, 2004: 292).

¹⁴ “El hombre se constituye, así como una gigantesca memoria, con la posición del punto central, su frecuencia en tanto que es necesariamente reproducido por cada punto dominante, su resonancia en tanto que el conjunto de los puntos se refiere a él. Formará parte de la red de arborescencia toda línea que va de un punto a otro en el conjunto del sistema molar, y que se define, pues, por puntos que responden a esas condiciones memoriales de frecuencia y de resonancia. La sumisión de la línea al punto constituye la arborescencia. Por supuesto, el niño, la mujer, el negro tienen recuerdos; pero la Memoria que recoge esos recuerdos no deja de ser la instancia viril mayoritaria que los considera como recuerdos de infancia, como recuerdos conyugales o coloniales” (Deleuze y Guattari, 2004: 292-293).

¹⁵ “Plan de organización —conciene de todas maneras al desarrollo de las formas y a la formación de los sujetos—” (Deleuze y Guattari, 2004: 268). “Plan de consistencia —no cesa de extraerse del plan de organización, de hacer que se escapen partículas fuera de los estratos, de embrollar las formas a fuerza de

2004: 275).

El devenir no es identificarse, ni imitar y menos producir una filiación, sino que es una alianza, un contagio con lo distinto. “El devenir es involutivo, la involución es creadora” (Deleuze y Guattari, 2004: 245), esto porque el devenir se escapa del dualismo y se haya en el “entre”, en el *intermezzo*¹⁶. Así pues, el sujeto o punto de subjetivación se convierte en una figura de borde —Anomal— que abandona todo rasgo molar para entrar a una zona diferente, heterogénea por antonomasia; es decir, el devenir implicaría movimientos de desterritorialización y reterritorialización continuos.

En resumidas cuentas, los personajes principales de *Mujer en traje de batalla* y *El Tarambana* más que imitar o apropiarse de una forma masculina tienen que involucionar — “a esa forma de evolución que se hace entre heterogéneos, a condición de que no se confunda sobre todo la involución con una regresión... la involución es creadora” (Deleuze y Guattari, 2004: 245)—. Los protagonistas deben experimentar una abyección, renunciar a las oposiciones estancadas del sistema sexo-género y ocuparse de prácticas corporales marginadas y segregadas del sistema de organización.

Ahora bien, la desconstrucción cultural hegemónica inicia en los protagonistas cuando descubren por primera vez los retratos en óleo de mujeres hermosas, cuadros que estarán

velocidad o de lentitud, de destruir las funciones a fuerza de agenciamientos—” (Deleuze y Guattari, 2004: 272).

¹⁶ “La única manera de salir de los dualismos, estar-entre, pasar entre, *intermezzo*, lo que Virginia Woolf ha vivido con todas sus fuerzas, en toda su obra, deviniendo constantemente. La joven es como un bloque de devenir que sigue siendo contemporáneo de cada término oponible, hombre, mujer, niño, adulto. La joven no deviene mujer, es el devenir-mujer el que hace universal a la joven; el niño no deviene adulto, es el devenir-niño el que hace universal una juventud” (Deleuze y Guattari, 2004: 279).

conectados directamente con los personajes principales. Las pinturas representan la negación, la afirmación y los deseos tanto de Faber como de Graciél. No obstante, el deseo siempre es controlado por la organización molar, ya que el deseo y la sociedad son conceptos dicotómicos, pues uno trata de descodificar y desterritorializa (deseo), mientras que el otro trata de codificar y territorializar (sociedad). De esta manera, es el proceso del deseo:

ese principio de proximidad o de aproximación es muy particular, y no reintroduce ninguna analogía. Indica lo más rigurosamente posible una zona de entorno o de copresencia de una partícula, el movimiento que adquiere cualquier partícula cuando entra en esa zona (Deleuze y Guattari, 2004: 275).

En primer lugar, Enrique Faber encuentra un cuadro en un basurero mientras salía de la ciudad de Moscú en coche junto a Petit, marchando en la comitiva dirigida por Napoleón. La atracción hacia el cuadro fue inmediata “Algo irresistible había en ella, algo que no iba dirigido a Petit ni a otros, sólo a mí” (Benítez, 2001: 299). Cabe mencionar que el protagonista describe minuciosamente el lienzo y tiene la impresión de que la pintura le había pertenecido desde siempre, “la había perdido sin saberlo y ahora regresaba para anunciarme que su destino marcharía junto a mí” (Benítez, 2001: 299-300). La relevancia de esta pintura es la identificación que siente Enrique Faber, debido a que la mujer retrata está vestida de militar al igual que él. Ante la curiosidad de tener más conocimiento sobre este lienzo, decide buscar la manera de traducir el escrito en ruso que se encontraba en la esquina derecha del cuadro. El protagonista se dirige a Madame Fusil para la traducción: “*Mujer en traje de batalla...* ¡Ése es el título! ¿La mujer está vestida de soldado? Asentí sonriendo, pues el título del cuadro me había llenado de satisfacción” (Benítez, 2001: 304-305).

Cabe mencionar que el cuadro acompaña y viaja junto al protagonista en toda la historia desde que inicia su travestismo como soldado hasta que la pintura le es arrebatada por Juanita (su exesposa). Es necesario señalar que no solo existe una identificación de parte de Enrique Faber hacia el lienzo, sino que también el personaje principal logra percatarse del parecido de la mujer a Nadezhda, la semejanza puede estar relacionada a que este personaje al igual que el protagonista pertenecen a seres en fugas, ya que existe una atracción física y emocional innegable entre ambas. Nadezhda sería el rostro femenino, mientras que Enrique Faber es el rostro masculino del cuadro, convirtiéndose el lienzo en un espejo donde es capaz de observar su dualidad, como sucedió también con Fauriel “Si en Maryse había visto una madre y una amiga, en Fauriel me veía yo misma. Ambas éramos como un espejo para la otra; frente a la otra, éramos lo que éramos” (Benítez, 2001: 251).

Por otro lado, el cuadro al igual que la protagonista viaja a Cuba, “saqué del tubo de cartón el lienzo de mi Mujer y lo extendí sobre mi cama para contemplarla. Su atuendo militar armonizaba con la austeridad del mobiliario. Parecía muy conforme de estar allí” (Benítez, 2001: 433). En este apartado Enrique Faber se dirige a la pintura como si esta fuese real, y al mismo tiempo hace alusión a la comodidad que le otorga el cuarto, otorgándole emocionalidades al lienzo.

La importancia del cuadro en la novela es insoslayable, puesto que la pérdida irremediable del lienzo provoca de igual manera una pérdida de identidad del personaje principal: “Juanita me despojaría del resto de mis ahorros y vendería mis muebles, incluso mi *Mujer*” (Benítez, 2001: 495). Este temor se origina no solo por el daño que causaría en el

protagonista la ausencia absoluta de su cuadro, sino que también existe una relación estrecha entre el cuadro y la permanencia de la transmasculinidad de Faber, en otras palabras, la pérdida absoluta del cuadro es igualmente la pérdida de su masculinidad “Caminábamos hacia el muelle a la luz de un farol que llevaba un esclavo. Pensé que atrás dejaba a mi *Mujer en traje de batalla*. ¿Adónde habría ido a parar?” (Benítez, 2001: 507). De esta manera, indistintamente el protagonista deja atrás a Enrique Faber, su “otro yo” para volver a vestir de mujer, pero esta vez para siempre: “te han provisto de ropas, afeites, calzado y hasta de una peluca, ¿cuántos años hace que no te vistes de mujer elegante? (Benítez, 2001: 17). De este modo, el cuadro es el reflejo del protagonista, y al mismo tiempo el deseo lésbico de este.

En según lugar, Graciela también trata de hacer pasar el deseo por los dispositivos de poder e inicia con el descubrimiento de una pintura: “Era un pequeño retrato... Apareció una muchacha de más o menos mi edad...” (Vidal, 2011: 9). El protagonista observa las diferencias físicas entre ella y el cuadro: “Mis irregulares facciones estaban desplegadas en una tez rolliza y pícara, mientras la de ella eran de una geometría perfecta, endulzadas por la ingenuidad de la adolescencia” (Vidal, 2011: 9). Las disimilitudes físicas entre la joven del retrato y nuestra protagonista las advierte en las descripciones: “Yo a esas alturas poseía cierto atractivo... pero era indudable que ese incipiente brillo se oscurecía más que la opacidad de las nueces al acercarse al lustroso rostro de la muchacha del retrato” (Vidal, 2011: 9-10). Por lo tanto, la muchacha de la pintura se convierte en un deseo afectivo, puesto que el personaje describe cómo le encandila la belleza de la joven, tanto así que la atracción es incuestionable y termina por besar el lienzo.

Es preciso señalar que, a diferencia de Enrique Faber el cuadro que descubre Graciél pertenece al deseo lésbico que siente hacia la belleza de la muchacha, mientras que el lienzo de Faber correspondería a un reflejo del personaje principal. Asimismo, el retrato aparece nuevamente cuando vuelve a hacer una comparación, pero esta vez de quien sería su futura esposa, Claudina, “tenía una candidez hipnotizante que me trajo a la memoria el retrato aquel que viera en la iglesia, cuando apenas tenía yo catorce años...” (Vidal, 2011: 153), No obstante, Claudina no tenía gran parecido a la joven de la pintura: “no era tan joven como la chica del retrato... tampoco era doncella. Pero eso a mí no me importaba, y su mirar cristalino, su piel rosa y la expresión profunda me recordaron el candor que tanto me cautivara de aquella pintura” (Vidal, 2011: 153). Por último, el protagonista después de un tiempo descubre que el cuadro de la muchacha era una valiosa obra de arte realizada por “el pintor Rugendas, desaparecido en un incendio hace muchísimo tiempo” (Vidal, 2011: 98). De este modo es imprescindible destacar que el retrato de la joven es la iniciación del deseo y el propio descubrimiento de la identidad del protagonista.

Tanto Enrique Faber como Graciél para devenir transmascuino deben buscar un cuerpo sin órganos¹⁷, es decir, los cuerpos pasarán a ser parte de una experimentación inédita y para ello es insoslayable que este anorganismo del cuerpo devenga mujer. Devenir-mujer implicaría una línea de fuga “emitir partículas que entran en la relación de movimiento y de reposo, o en la zona de entorno de una microfeminidad” (Deleuze y Guattari, 2004: 277). En

¹⁷ “Para poder hacerse un cuerpo sin órganos hay que volver a descubrir el deseo en su positividad, es decir, hay que descubrir la “inmanencia del deseo” (Deleuze 1988 169). No como necesidad, sino como intensidad. No como desgaste y angustia, sino como plenitud. No cuidadosamente localizado y dirigido a algo, alienado o como negación, y menos aún como un mecanismo represor y de sublimación, o sexualizado. Hay que descubrir el deseo como inmanente a todo ello, y como el ámbito de lo indiscernible y lo no determinado” (Gómez, 2010: 136).

otras palabras, los protagonistas tienen que pasar primeramente por un devenir mujer, ya que “todos los devenires comienzan y pasan por el devenir-mujer. Es la llave de los otros devenires” (Deleuze y Guattari, 2004: 279), esto porque ocupará una posición minoritaria, es decir, que devenir mujer no es una imitación de la forma femenina donde existe un sexo y un orden, sino que es un punto de fuga que produce a una mujer molecular (movimiento y reposo, velocidades y lentitudes) que difiere de la máquina dual —hombre y mujer—, entidades molares que se oponen por su forma, órganos y funciones en la sociedad.

De este modo, para salir del dualismo se necesita de un cuerpo sin órganos y construir un plan de consistencia que radica en una desestratificación de toda naturaleza e implica movimientos de desterritorialización, esto a través de la *Haecceidad*, “que se compone con otros grados, otras intensidades para formar otro individuo” (Deleuze y Guattari, 2004: 258), es decir, son partículas que se encuentran en constante movimiento y reposo que dirige la metamorfosis de un sujeto, dando origen a un ser nuevo que perturbe toda organización jerárquica perteneciente al organismo social.

En el caso de *El Tarambana*, Graciela se separa de la máquina dual a la que pertenece para devenir-mujer. Es relevante reiterar que la mujer molecular no es la transformación de la mujer que se opone al hombre, sino que esta deviene a través del contagio, ya que la única forma de salir de este dualismo es pasar entre, *intermezzo*. Por ejemplo, la protagonista le confiesa su identidad y sus inclinaciones a Rina: “su bella nariz me encendía, como menos se piensa salta la liebre... la muy pícaro me recitó al oído... “hallándose dos damas en faldeta, tratando del amor con mucha risa, se quitaron polleras y camisas, por hacer más gustosa la burleta”. Así fue en un abrir y cerrar de ojos que nos trabamos ambas en una batalla campal”

(Vidal, 2011: 20). Graciél se encuentra fuera de la historia dominante, dado que siente atracción física y sexual hacia otra mujer, de alguna forma el protagonista se libera de la arborescencia, convirtiéndose en un cuerpo sin órganos “Es una línea abstracta, o línea de fuga” (Deleuze y Guattari, 2004: 279).

Por otro lado, el protagonista de *Mujer en traje de batalla* no se separa por completo de la máquina binaria, debido a que el personaje es bisexual. Sin embargo, su mixtura produce una ruptura en el orden social, convirtiéndose en un cuerpo sin órganos poblado de intensidades que escapa de la representación femenina para devenir mujer. Es preciso señalar que devenir mujer no es imitar a la mujer, sino que escapa de los rasgos y mandatos femeninos: “sentí sus dedos helados sobre el corazón. Los sentí desabotonar diestramente el chaleco y buscarme los pezones sobre la camisa. Sentí mis pezones crecer y crecer. Me acerqué más a ella, rostro con rostro. Su aliento me acarició. La besé” (Benítez, 2011: 325-326). La práctica lesbiana en el plano intensivo de los cuerpos sexuados sería inherente de un devenir mujer.

No obstante, desde aquí se originan varios cuestionamientos ¿realmente estos personajes se precipitan a un devenir imperceptible? “lo imperceptible es el final inmanente del devenir” (Deleuze y Guattari, 2004: 280) ¿la bisexualidad rompe con la arborescencia?, ¿el sujeto trans efectivamente desencadena un devenir? Para comprender estas interrogantes debemos tener en consideración que tanto Enrique Faber como Graciél atraviesan un devenir-mujer para luego penetrar por un *Continuum*, transitando en múltiples segmentos de devenires, puesto que no existe un orden lógico de transformaciones, “cada multiplicidad es simbiótica, reúne en su devenir animales, vegetales, microorganismos, partículas locas, toda una galaxia”

(Deleuze y Guattari, 2004: 255). Para esto es relevante analizar las sucesiones de fugas de los personajes principales con el fin de descubrir la existencia de un devenir trans.

Por un lado, en la novela *El Tarambana*, Graciél se encuentra deambulando por las calles de Valparaíso luego de escapar de los golpes del padre de Rina, quien lo descubre en “batalla campal” con su hija, el castigo de la exclusión no se hace esperar y se visibiliza luego de explicitar al lector los deseos ocultos e ilícitos del protagonista, es decir, la atracción hacia otras mujeres. Aunque el resto de los personajes no están en conocimiento de los sentimientos de Graciél, este se encuentra consciente de sus deseos prohibidos, por ende, deviene mujer para luego devenir animal.

La involución del protagonista pasa por una resistencia, un ser incapturable y siempre en fuga para devenir animal, entendiendo que “se trata de hacer cuerpo con el animal, un cuerpo sin órganos definido por zonas de intensidad o de entorno” (Deleuze y Guattari, 2004: 276). Es decir, devenir animal no es volverse animal, sino que multiplicidades heterogéneas (el universo funciona por arborescencia y no por afiliación, un simple dualismo) que entran en agenciamientos, en otros términos, las multiplicidades heterogéneas son “grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas, tanto más secretos cuanto que son extrínsecos, en resumen, anómicos” (Deleuze y Guattari, 2004: 252). Seres que devienen, seres de fugas que abandonan las grandes categorías y se vuelve una existencia menor, impidiendo una determinación absoluta entre animal y humano, por ende, como resultado aparecen corporalidades y comportamientos confusos, se destruye la entidad molar. De este modo, estas multiplicidades entran en contagio y en agenciamiento, tal y como sucede con Graciél

que en varias ocasiones deviene animal. En primera instancia el personaje evoca la animalidad cuando se encuentra en condiciones físicas deplorables a causa del hambre y la sed: “para qué contar cómo entretenía mis tripas con pellizco de pan y comida añeja que diputaba a perros en la basura...” (Vidal, 2011: 22), e incluso sin tener un lugar dónde aguardar estuvo varios meses vagando por las calles; hace un cuerpo con el animal, un contagio con lo heterogéneo, se pelea los restos de comida con otros perros que intentan sobrevivir al igual que él. Asimismo, más adelante se confirma que Graciél deviene perro callejero, el quiltro, el mestizo que nadie quiere recoger:

comí muy de vez en vez algún pan duro arrojado por los viajeros, o sobras que las cocineras tiran a la calle cuando sus propios perros ya están satisfechos. Lavé mis partes en contadas ocasiones, corté mis uñas a mordiscos y bebí agua de grifos escondidos (Vidal, 2011: 43).

La relación de animalidad en el personaje principal implica movimientos de desterritorialización tales como: “Lavé mis partes en contadas ocasiones, corté mis uñas a mordiscos y bebí agua de grifos escondidos”, devela precariedad y hambre, exhibiendo la condición política de estos cuerpos sucios y desgarrados que no merecen ser visibles por el hecho de que el pensamiento humano racional se contamina constantemente con las fuerzas del instinto y la bestialidad animal. La vivencia marginada del devenir animal en Graciél expone la heterogeneidad del cuerpo, sus nuevas formas de resistencias y reivindicaciones de vidas que no tienen valor por la falta de la consciencia colectiva que distribuye un espacio entre el animal y el humano. A su vez, el hecho de que el protagonista se alimente de restos de comida que incluso dejan los perros domésticos, lo excluye aún más por el motivo de

devenir perro callejero.

Asimismo, el protagonista no es cualquier animal, sino es un “animal de exhibición”, debido a la rareza que causa en otros: “me miraban y comentaban lo impresionante que era..., pero esto lo hacían sin dirigirme una mirada ni la palabra, como si yo esos comentarios no los hubiese podido escuchar, tal y como hubiese sido un animal de exhibición” (Vidal, 2011: 101). La extravagancia de Graciél lo hace devenir animal, ya que es observado y criticado por su aspecto, ingenio y pobreza.

Se comprende que todos los devenires son moleculares, no obstante, el personaje principal pasa por procesos aún más microscópicos, puesto que deviene partículas:

no sé si fue la cerveza, la escasez de líquidos y sólidos, la impresión frente a la inmensidad del mar o los vientos salinos, pero algo me llevó a enfrentarme contra el polvo. El negro borroso e inconsciente de los orgasmos extáticos se apoderó de mi alma y mis piernas líquidas chorrearon sobre la cima del monte de Playa Ancha (Vidal, 2011: 46).

En este apartado Graciél no logra comprender qué sucede con su cuerpo ni reconoce las diferentes sensaciones que experimenta, sin embargo, el hecho de enfrentarse con el polvo su cuerpo se transforma en un ser acuoso, un ser borroso que se disuelve: “mis piernas líquidas chorrearon sobre la cima del monte”. De este modo, este acontecimiento manifiesta procesos de desconstrucción y reconstrucción constante del protagonista.

Estos devenires moleculares —devenir mujer, devenir animal y devenir partícula— no son las únicas líneas de fugas que alcanza el protagonista, sino que hay otros afectos, movimientos y reposos que harán devenir a Graciela, pero que se develarán y analizarán en el capítulo siguiente.

Por otro lado, en *Mujer en Traje de Batalla*, Enrique Faber a diferencia de Graciela solo pasa por un devenir mujer para luego devenir transmascuino, es decir, no existen otras sucesiones de fugas. Ahora bien, es sumamente importante saber qué funciones cumplen estos otros devenires en los personajes principales y cómo se relacionan con el devenir transmascuino. Además, es necesario advertir si realmente estos personajes logran el devenir imperceptible.

6.2. Cuerpos y biopolítica: narrativas en decadencia y abyección.

Para contextualizar, Michael Foucault, establece disimilitudes entre la sociedad anterior y posterior al siglo XVIII, debido a cambios de estructuras políticas y procesos económicos, es decir, sin excluir el *dispositivo de alianza*¹⁸ que se superpone al *dispositivo de sexualidad*, entendiendo que este último se encuentra “vinculado a la economía a través de mediaciones numerosas y sutiles, pero la principal es el cuerpo —cuerpo que produce y que consume—” (Foucault, 2012: 102). O sea, de alguna manera este nuevo dispositivo de sexualidad intenta controlar los cuerpos y poblaciones de manera global, dando origen a una tecnología del sexo donde los cuerpos son sometidos a vigilancia. El efecto de esta tecnología social es la (re)producción de la masculinidad/femineidad como una pulsión natural, esto quiere decir

¹⁸ “El dispositivo de alianza se edifica en torno de un sistema de reglas que definen lo permitido y lo prohibido, lo prescrito y lo ilícito” (Foucault, 2012: 102).

que las diferencias del sexo son más bien regulaciones del cuerpo socialmente construido que solo asegura un sistema de sexo-género.

En efecto, todos aquellos sujetos que están fuera de esta regulación del cuerpo y hábitos de conductas serán considerados en definitiva perversos sexuales: “El conjunto de perversión-herencia-degeneración constituyó el sólido núcleo de nuevas tecnologías del sexo” (Foucault, 2012: 104). Tecnologías que están relacionadas a las normas obligatorias del género, que como bien dice Judith Butler son reglas que conllevan siempre a una negociación de poder. Para Michel Foucault estas tecnologías del sexo son más bien una tecnología política, dispositivo conocido como biopoder que se encuentra en constante vigilancia de los cuerpos, es decir, “una tecnología de poder centrada en la vida” (Foucault, 2012: 175). El biopoder se convierte en esta máquina disciplinaria que involucrará estrategias de control, tales como la psiquiatrización, la demografía, la pedagogía y la medicina, con el propósito de regular y disciplinar estos cuerpos abyectos.

la represión ha sido, por cierto, el modo fundamental de relación entre poder, saber y sexualidad, no es posible liberarse más que pagando un precio considerable: haría falta nada menos que una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra (Foucault, 2012: 11).

La transmasculinidad de los protagonistas, de ambas novelas, serán los encargados de desestabilizar y cuestionar la producción “natural” del sexo-género. Vale decir, los narradores de estas novelas lograrán apropiarse de las voces descentralizadas de los

personajes que subvierten el género binario, cuestionan el sentido unívoco del sexo y se oponen a los términos de legitimidad sexual. Así se vuelven menos fijas las formas corporales y se desequilibra la idea de la sexualidad binaria, entendiendo que “el sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él” (Butler, 2007: 54). El sujeto es el resultado de la producción y construcción social, histórica y cultural, por lo tanto, no existen roles sexuales ni de género naturales o biológicos, es decir, los cuerpos trans/travestis significarían una (sobre)determinación desde lo externo, por lo que existe una descentralización del sujeto queer por pertenecer a esta condición fronteriza entre lo masculino/femenino, convirtiéndolos en los “raros”. Los personajes protagónicos no pertenecen a este binarismo porque siendo sexualmente mujeres no se sienten como tal, sino que prefieren construir su imagen parecida a la de un hombre o transitar constantemente entre un género y otro, independientemente de los motivos que posean también se trata de una decisión, una construcción persistente que depende de cada individuo. Judith Butler explica en el libro *Género en disputa* (2007):

cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer (Butler, 2007: 54-55).

Conviene señalar que en la novela *Mujer en traje de batalla*, Enrique Faber experimenta la prohibición, el mutismo y la represión por el hecho de ser mujer. En otras palabras, el

protagonista siente la presión del sexo y género que se encuentra bajo el régimen binario de lo lícito e ilícito. Sin embargo, para lograr abolir estas privaciones y exclusiones sexogenéricas y corporales será necesario la irrupción a través de la transmasculinidad, de este modo, se borra la imagen de mujer y se reemplaza por la de un sujeto queer. Al principio, el acto travesti del personaje es una estrategia de sobrevivencia, pero luego se convierte en un impulso erótico, tanto hacia hombres como hacia mujeres: “¿Por qué he podido amar a otras mujeres sin dejar de ser mujer, quiero decir, sin que eso me impidiera amar a hombres con parejo ardor y autenticidad?” (Benítez, 2001: 481).

Con respecto a la bisexualidad de Enrique Faber, Deleuze y Guattari son enérgicos en plantear que estos seres híbridos —sujetos bisexuales— no devienen verdaderamente:

la mujer puede tener un punto hembra y un punto macho unidos, y el hombre, un punto macho y un punto hembra. Sin embargo, la constitución de esos híbridos tampoco nos permite avanzar en el sentido de un verdadero devenir (la bisexualidad, por ejemplo, como lo señalan los psicoanalistas, no impide en modo alguno el predominio de lo masculino o la mayoría del —falo). En la medida en que una línea está relacionada con puntos distantes, o bien compuesta de puntos contiguos, no se rompe con el esquema de arborescencia, no se alcanza ni el devenir ni lo molecular. Una línea de devenir no se define ni por puntos que une ni por puntos que la componen: al contrario, pasa entre los puntos, sólo crece por el medio, y huye en una dirección perpendicular a los puntos que en principio se han distinguido, transversal a la relación localizable entre puntos contiguos o distantes (Deleuze y Guattari, 2004: 293).

Sin embargo, será necesario analizar con más profundidad esta afirmación, ya que esto no significa que Enrique Faber no pueda devenir mujer o devenir trans por ser bisexual, abriendo, de este modo, un espacio de discusión con respecto a que, si efectivamente el sujeto bisexual pertenece a una frontera o línea de fuga, es decir, emisión de partículas que produzcan devenires incontrolables, independientemente de su orientación sexual.

Ahora bien, el hecho de que el protagonista sea bisexual ¿acaso significa que no deviene transmasculino?, está claro que Enrique efectivamente pasa por un entre los puntos, se distancia de la feminidad; a través del travestismo, la performatividad y los artificios logra devenir trans, se aleja del binarismo de género, de las normas sexuales “naturales”, para desestabilizar el sistema y el discurso heterocentrado. De este modo, Deleuze y Guattari descubren un nivel más molecular donde se encuentra la oposición de la corporalidad y el género, puntos de desestratificación del organismo en homosexuales y travestis, una forma de desorganizar las conductas y desajustar las regulaciones de los cuerpos. Precisamente en *Mujer en Traje de Batalla* el personaje principal deviene transmasculino a través de su travestismo.

La primera vez que Henriette se traviste de hombre será en compañía de Maryse, que al igual que ella se encuentra en las guerras napoleónicas, camino a Viena. La protagonista está en conocimiento de que las únicas mujeres autorizadas para estar junto a las tropas son las lavanderas y las vivanderas, pero esto no será impedimento para que Henriette visite a Robert, su enamorado. En otras palabras, Henriette se encargará de subvertir las estrategias

de poder y control sobre el sexo-género, debido a que trasciende la división entre hombre/mujer, buscando la libertad de su actuar.

Conviene destacar que el primer travestismo de la protagonista será un mameluco — esclavos guerreros instruidos militarmente— desde este punto el sexo pierde relevancia y el género se convierte en un artificio ambiguo. Henriette está convencida de que nadie la descubrirá, puesto que es “tan alta como un hombre” (Benítez, 2001: 65), sin embargo, es interesante cuando Maryse le señala lo siguiente: “—Un hombre no es sólo su estatura, querida. Si lo sabré yo. Un hombre son muchas cosas —dijo Maryse” (Benítez, 2001: 65). Esta observación nos orienta a cuestionarnos el marcado estereotipo masculino de la época, donde la vestimenta y el maquillaje varonil no será suficiente para asemejarse a un hombre, sino que se necesitará de todo un lenguaje corporal y verbal, incluso la obligatoriedad de aparentar un falo. De esta manera, el personaje principal ostenta un cuerpo que se convierte en un escenario de actos transgresores, un travesti masculino. “el travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa mediante la cual se produce el género hegemónico y por cuanto desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (Butler, 2002:185).

Henriette, no puede ser descubierta, el deseo imperante de llegar a las tropas para reencontrarse con Robert es un desafío a la nueva reglamentación, la única forma es travestirse de hombre: “Ahí estaba, trotando a la izquierda del camino, tiznada de marrón y disfrazada de califa” (Benítez, 2001: 66). Después recorrer un largo viaje la protagonista por fin llega a los brazos de su enamorado, burlándose de las autoridades que no fueron capaces de percibir su fingimiento.

Posteriormente, el personaje principal vuelve a travestirse de varón por segunda vez: “Inspirada por la Leonore de *Fidelio*, me veía vestida de hombre estudiando en la Universidad de París” (Benítez, 2001: 190). No obstante, habrá una gran diferencia entre Leonore y Henriette, “Conseguida la liberación de su marido, esta volvió a ser mujer como otra cualquiera. Yo, en cambio, debo simular ser hombre durante todo el tiempo que practique la medicina” (Benítez, 2001: 190). La única opción de Henriette para cumplir su mayor anhelo profesional era afrontar el doble riesgo: “el de pasar por hombre y el de pasar por habanero” (Benítez, 2001: 211) e igualmente el doble engaño al sistema excluyente de la Facultad de Medicina de la Universidad de París, puesto que la protagonista recibe desde Cuba una carta y un sobre de su amiga, Maryse: “En la última página, hablaba del título de bachiller. Por supuesto, era falso, pero todo se había imitado a la perfección... Como se suponía que Enrique Fuentemayor fuera natural de La Habana, acompañaba un pasaporte” (Benítez, 2001: 211). Esto quiere decir, que la documentación; el título de bachiller y el pasaporte al igual que la identidad del protagonista eran falsos, un simular y un disimular.

Luego, cuando Enrique Fuentemayor tuvo que acompañar a su tío Charles a la guerra, tenía la opción de volver a ser Henriette Faber, pero retornar a su feminidad conllevaría a la protagonista cumplir con la producción disciplinaria del género femenino, es decir, dejar de ser soldado, abandonar su transmasculinidad y sobre todo su libertad sexual e independencia. La opción como mujer era volver a París y buscar un marido: “en caso de que me plegara a las insinuaciones de mi tío, tendría que desertar, vestirme de mujer, acompañar a Madame Cavent a París, abandonar mis estudios en el último año y ponerme a buscar marido en los bailes” (Benítez, 2001: 373). Sin embargo, este actuar no era una opción para Enrique, y en

respuesta a su tío: “lamento decirle que no lo haré. Yo también soy un soldado y tengo mis órdenes” (Benítez, 2001: 373). El protagonista continúa con su teatralidad, con su vestimenta y posición masculina que claramente amenaza las categorías de géneros establecidas, ya que las ambiciones de Enrique son mucho mayores que solo terminar siendo esposa de algún hombre que ostente un sitio privilegiado y que sea la promesa de un refugio en París.

Henriette a través del travestismo sobrepasa su anatomía femenina y su nombre, ahora Enrique Fuentemayor, un cuerpo excluido del mundo de la femineidad pasa incorporarse voluntariamente al universo masculino. De este modo, Enrique inicia una falsa masculinidad y emprende un viaje a sus ocultos y prohibidos deseos sexuales, el lesbianismo. Es así como el personaje principal de *Mujer en traje de batalla* inicia sus tránsitos laberínticos hacia los actos y dominaciones del hombre que claramente hace alusión al mecanismo de doble impulso que Michel Foucault señala en su libro *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (2012):

placer y poder. Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tenerlo que huirlo, engañarlo o disfrazarlo. Poder que se deja invadir por el placer al que da caza; y frente a él, placer que se afirma en el poder de mostrarse, de escandalizar o de resistir (47).

El hecho de que Enrique Fuentemayor exhiba un cuerpo transmasculino logra de alguna manera reforzar el poder de estos sujetos abyectos o desviados y perturbar las tecnologías del sexo-género. De modo similar, la represión, el mutismo y la prohibición se verán igualmente

reflejados en la novela *El Tarambana* con Graciela, quien también termina por convertirse en un cuerpo desestabilizador que altera la diferenciación biológica y genérica establecida socioculturalmente.

En la novela *El Tarambana*, Graciela es el encargado de relatar su propia historia mediante un juicio, en diferentes ocasiones hace alusión a un juez, convirtiendo a los lectores en una audiencia: “Yo, señor, soy natural de la comuna de La Florida...” (Vidal, 2011: 7). Asimismo, desde la marginalidad de su pobreza y su femineidad, aclara ser acosada y violentada por sujetos masculinos, siendo el sacerdote de la iglesia católica, su infractor: “Les preguntó a los hombres si se conformaban conmigo por hoy... diciendo que yo era nada más un anticipo... Los tres sujetos se miraron... y con desgano respondieron que bueno” (Vidal, 2011: 10). Por un lado, la autoridad católica abusa de su poder hacia la protagonista, puesto que es maltratada psicológica y físicamente “me zamarreó con energía... Me golpeó hasta cansarse” (Vidal, 2011: 10). Luego es cosificada ante los hombres, o sea, se convierte en un objeto sexual obligada a saciar el instinto animal y salvaje de los abusadores. Por último, para los sujetos el cuerpo joven y virgen de la protagonista no es suficiente “diciendo que yo era nada más que un anticipo” (Vidal, 2011: 10). De este modo, se refleja la distribución asimétrica de poder entre las categorías de género, sistema que solo reproduce y autoriza el sometimiento de las mujeres hacia los hombres.

Por otro lado, la novela hace una evidente crítica hacia la iglesia católica, siendo irónicamente una de las instituciones de regulación y vigilancia de la sexualidad, no obstante, queda en manifiesto que el control está bajo amenazas y a conveniencia de un grupo menor de sujetos “—Si no olvidas lo sucedido en este santo lugar, irás presa por meter mano en

asuntos sacrosantos —me dijo con voz áspera lejana a la solemne marcialidad con que oficiaba sus servicios” (Vidal, 2011: 10). Por si fuera poco, se percibe el dualismo moral de rectitud y de perversión del sacerdote, “me tranquilizó, mas no hubo que contar hasta diez para que en su semblante se dibujara una sonrisa siniestra” (Vidal, 2011: 10).

Conviene enfatizar que Graciél al igual que Enrique Faber pertenecen a sociedades cuyo propósito es la regulación y adiestramiento de los cuerpos, debido a que se pronuncian como inadecuadas todas “las figuras mixtas de la alianza descarriada y de la sexualidad anormal” (Foucault 2012: 106), es decir, caben aquí todas las sexualidades periféricas. Por ende, se ejerce una serie de prohibiciones que se precisa en la iglesia católica a través de la pedagogización moral, manifestando diferencias entre la actividad sexual “natural” y la “contra natura”, agregando que al ejercer esta última será producto de varios efectos:

el hombre se colocará cosa de mujer y la mujer cosas de hombre, y plagas se harán en la tierra porque esas son las modas que ofenden a Cristo. Esto último a mí me pareció innecesario e inverosímil... no era moda hacer uso de variados nombres y cambio de ropaje, sino cosa de toda la historia de la humanidad. (Vidal, 2011: 169).

A consecuencia de todas estas desventuras, la represión, el mutismo y la prohibición, el protagonista decide desconstruir y transgredir los cuerpos establecidos como naturales, travistiéndose de hombre. “Mantuve la apostura de hombre que había adoptado al cortar mi pelo. De esta manera, me presenté como Graciél Concha...” (Vidal, 2011: 14). Desde ese

momento, el personaje principal jamás volverá a vestir de mujer porque mantiene un rechazo absoluto a la producción de cualquier rasgo de feminidad.

6.3. Devenir trans: hacia una transmasculinidad queer.

Para un mayor análisis es fundamental realizar los siguientes cuestionamientos: ¿qué es el devenir transmasculino?, ¿qué funciones cumplen los otros devenir y cómo se relacionan con el devenir trans? Para responder a estas preguntas se debe comprender que tanto Henriette como Graciél inician una transición hacia la masculinidad. Estos personajes intentan a través del travestismo masculino dismantlar las lógicas que se tiene sobre la corporalidad, tornándolas menos fijas. No obstante, cada personaje trabaja su masculinidad alternativa desde diferentes posiciones, puesto que existe una necesidad individual de sobrevivencia e identidad. Además, es necesario recordar que los protagonistas eran excluidos en la mayoría de los oficios, así que la única forma de obtener oportunidades laborales justas y remuneradas era incorporando comportamientos y rasgos del sexo opuesto, de este modo, los personajes principales irrumpen con su presencia de varón, construcción más bien alternativa, manifestaciones subjetivas que vuelven inteligible la construcción estereotipada que se posee sobre la masculinidad dominante —cuerpo de varón heterosexual de clase media—, el cual es precisado teóricamente por Judith Halberstam (2008):

la masculinidad femenina ha sido ignorada descaradamente, no solo 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 (24).

El concepto de masculinidades femeninas¹⁹ hace referencia a aquellas mujeres heterosexuales que poseen aspecto masculino, mujeres lesbianas o sujetos trans que asumen roles, comportamientos, actitudes y formas de vestir masculinas, provocando un quiebre en los estereotipos de masculinidad heteropatriarcal, esto con la intención de visibilizar y reconocer la existencia de las masculinidades múltiples en otros sujetos: “la masculinidad es múltiple y está «lejos de tratarse de algo solo propio de los hombres; la idea de masculinidad implica, afecta y atañe a todo el mundo»” (Halberstam, 2008: 36). Sin embargo, a pesar de que existe una intención para que el imaginario colectivo se abra a la idea de una masculinidad más flexible, la mujer masculinizada o el sujeto queer masculinizado es visto como un ser amenazante y despreciable por el hecho de desafiar los modelos hegemónicos y patriarcales. Así pues, cuando “la masculinidad femenina se combina con posibles identidades queer, es mucho más difícil que sea bien vista” (Halberstam, 2008: 52).

La marginación hacia las masculinidades alternativas se debe a la existencia y a las motivaciones ideológicas donde lo masculino está vinculado con el poder y la dominación, por consiguiente, aceptar las diferentes masculinidades es perder, de alguna forma, la potestad. De esta manera se observa que las masculinidades queer difieren de la masculinidad normalizada y centrada en la heteronorma, el sexo y la corporalidad, intentando esclarecer que la virilidad no solo le pertenece al hombre heterosexual, sino que las masculinidades son

¹⁹ “hay muchas palabras en castellano para referirse a las mujeres masculinas, como «marimacha», «macha», «manflora», «bucha», «papi» y «bombero/a», «camionera», «chicazo»” (Halberstam, 2008: 7).

múltiples y existe en mujeres blancas, mujeres negras, lesbianas, transexuales, transgéneros, entre otros.

En el caso de la novela *El Tarambana* el protagonista nunca se arrepiente de realizar hábitos y prácticas de varón, pues descubre que en definitiva se siente como tal. La mejor forma para satisfacer estos deseos de identificación masculina “fue por medio de diversos grados de travestismos y por grados de presentación pública abiertamente masculina” (Halberstam, 2008: 109). El protagonista efectivamente se visibiliza ante los demás con diferentes identidades masculinas, se viste y actúa como varón, e incluso comienza a asumir un evidente cambio corporal a causa de los trabajos forzados que debía efectuar por ser hombre. De este modo deviene trans, exhibiendo un cuerpo más masculinizado:

mi cuerpo se fue acomodando a las labores y poco a poco tomaron fuerza mis piernas y brazos, mucho más de lo que yo hubiese imaginado, y aunque no llegué nunca a tener el torso bovino de los espartanos, logré al menos abultar mi masculinidad (Vidal, 2011: 23-24).

Graciél se encuentra fundamentalmente expuesto, su apariencia y su forma corporal masculina constituye su singularidad, en definitiva, el protagonista desea un lugar de reconocimiento y existencia, por lo tanto, utilizará diversos artificios que lo acerquen a su deseado proyecto arquitectónico, otorgándole vida a un cuerpo ambiguo, sin embargo, para no ser descubierto deberá realizar una buena actuación a través de los distintos artificios de

género. Con el objetivo de lograr una mayor comprensión es preciso señalar qué es el artificio:

cuando divergen lo que aparece y el modo en que se lo "lee", el artificio de la representación puede interpretarse como artificio; los distanciamientos ideales de su apropiación. Pero la imposibilidad de lectura significa que el artificio surte efecto, parece que se logra la aproximación a la autenticidad, el cuerpo que representa y el ideal representado se hacen indistinguibles (Butler, 2002: 190).

Esta autenticidad es más bien fantasmática porque reconocemos como lectores que Graciela es un sujeto transmasculino y que a través de los artificios y tácticas de enmascaramiento su corporalidad se encuentra fragmentada en las diferentes poses y gestos que lo acercarán a desconstruir y reconstruir su nueva identidad, es decir, el protagonista deviene trans, ingresando al campo tanto del disimular y simular. Por una parte, “disimular es fingir no tener lo que se tiene” (Baudrillard, 1978: 8), para ello el protagonista utiliza diversas indumentarias y artilugios del ocultamiento que invierten el género: “Camuflé mi voz como siempre, sacándola de mi pecho profundo aquejado por ronqueras y tabaco, vendé mis pechos, utilicé grandes zapatos e hice todo lo que pude...” (Vidal, 2011: 52). Por otra parte, “simular es fingir tener lo que no se tiene” (Baudrillard, 1978: 8), Graciela finge un falo a través de una transformación plástica:

me había quedado como hombre, más seguía meando sentado y como se le afea la virilidad al hombre que sentado mea, probé una y otra artimaña para no pasar por afeminado, ni en casa, ni menos en los sórdidos lugares que frecuentaba al anochecer. Así, por ejemplo, guardaba junto al puñal un pedazo de cartón o plástico doblado para usarlo como embudo, pues no hay forma de orinar como hombre de manera exitosa sin el uso de algún adminículo (Vidal, 2011: 33).

El objeto representado como un falo posibilita, de alguna forma, desnaturalizar el escenario heterosexual, o como bien, lo expresa Paul B. Preciado (2020) el dildo²⁰ “desvía el sexo de su origen «auténtico» porque es ajeno al órgano que supuestamente imita... no puede representar a la naturaleza sino a riesgo de transformarla... Es la muerte que acecha al pene vivo” (105). Sin lugar a duda, el disimular y el simular representa un refugio para una anatomía inadmisibles. Estas acciones son recurrentes en los sujetos queer, puesto que el artificio de género se puede adoptar o rechazar a voluntad, es decir, el género es performativo, una categoría vacía, una construcción social que alude al poder discursivo donde la autoridad hegemónica ejerce un discurso creador de realidades sociales y culturales. Esta ilusión de género se configura con una repetición ritualizada y regularizadora del género femenino/masculino. La filósofa Judith Butler utilizará el concepto de performatividad con la intención de desnaturalizar el género y exhibir que el sexo en realidad es solo un efecto performativo.

²⁰ “El dildo no es el falo y no representa el falo porque el falo, digámoslo de una vez por todas, no existe. El falo no es sino una hipóstasis del pene” (Preciado, 2020: 101).

Estas normas también nos *producen*, pero no en el sentido de que nos creen o determinen en sentido estricto quiénes somos. Lo que hacen más bien es dar forma a modos de vida corporeizados que adquirimos a lo largo del tiempo... (Butler, 2017: 36).

En el caso del protagonista existe una distorsión de la imagen y sus fisonomías sexuales a través de la disimulación y simulación del género, desafiando la rigidez del sexo y la corporalidad. De esta manera, se desnaturaliza el género, puesto que orinar de pie se convierte un auténtico acto performativo, por lo tanto, se cuestiona el origen biológico de la diferencia sexual. Asimismo, a través de estos artificios de género el cuerpo se convierte en resistencia que desestabiliza y tambalea el orden heteronormativo.

El sujeto transmasculino pertenece a una condición ambigua del género: esto se refleja cuando al protagonista es observado por una travesti, conocido como la Negra: “hay algo femenino en ti que me pone nerviosa. Y nerviosa en el mal sentido de la palabra. Yo me puse rojo de ira y vergüenza, pues sentí descubierta mis partes” (Vidal, 2011: 114). La ambigüedad y la posición fronteriza entre los géneros sitúa al protagonista en una masculinidad múltiple, en un devenir trans, puesto que su cuerpo es un escenario repleto de mutaciones y excesos, debido a que se encuentra en un constante transitar: se deconstruye, reconstruye y transconstruye²¹, originando corporalidades alternativas: “Su propia apariencia de género —

²¹ Este concepto se origina debido a que el personaje expresa la transición constante, reconfigura y transconstruye territorios tales como: el espacio político y social, el físico y moral, el colectivo e íntimo. De este modo “El pensamiento trans es un pensamiento de devenir y del reconocimiento de los posibles” (Gianna y Schmitter, 2017).

parte hombre, parte mujer, parte extraterrestre—” (Halberstam, 2018: 13). Esta frase es un claro ejemplo de la no pertenencia, puesto que Graciela está en un deseo trans porque anhela ubicarse dentro de un binarismo de género, el masculino. Sin embargo, el personaje principal representa una forma de corporalidad entre lo posible e imposible: corporalidades que son, a la vez, necesariamente imposibles y, sin embargo, profundamente deseadas... representa tanto la imposibilidad como las posibilidades de todas las formas de corporalidad (Halberstam, 2018: 40). Desde aquí el sujeto trans se encuentra en una compleja negociación entre el cuerpo, la identidad y el deseo, puesto que existe en él/ella un “devenir otro” capaz de construir identidades genéricas ambivalentes:

el término «trans*» señala una política basada en una inestabilidad general de la identidad y que se orienta hacia la transformación social, y no hacia el conformismo político... La categoría toma el prefijo de transitividad²²... no es imponer calibraciones aún más precisas sobre la identidad corporal, sino más bien pensar de formas nuevas y diferente lo que significa demandar un cuerpo (Halberstam, 2018: 75).

De tal manera es relevante esclarecer que el concepto de transmasculino se utiliza en este contexto porque efectivamente el protagonista se siente y desea ser hombre: “Le expliqué con amabilidad extrema que yo siendo varón había venido al mundo con partes de mujer” (Vidal, 2011: 173). De este modo, se desmorona la identidad genérica como inamovible y se

²² “En el sentido de transición, de movimiento, de transferencia, no en el sentido gramatical de verbo que se construye con objeto directo (N. del T.)” (Halberstam, 2018: 75).

esclarece que el único dueño de su identificación es el propio protagonista, a pesar de que su corporalidad y sexo lo conviertan para otros en un ser ininteligibles debido al devenir trans. Esto último porque siempre hay algo que impide la aniquilación total del sujeto, del otro que “no soy yo”: “Creías que desconocería tus disfraces y que los tendría por ciertos, perrilla sucia... Cuando encontró el lío de telas que usaba para fingir un miembro, dejó escapar una risa bisbiseante y asquerosa” (Vidal, 2011: 67-68). Nuevamente se manifiesta cómo el sexo distribuye la función de poder entre los géneros y somete al otro. Sin embargo, el protagonista logra zafarse de las manos de su opresor y contestar a sus amenazas: “una cosa es ser hombre y otra muy distinta es ser varón, que agradeciera no le hubiese quitado la vida” (Vidal, 2011: 69).

El devenir trans de Graciél no trata de imitar ser hombre o “hacer” hombre, sino que a través del simular y disimular deviene transmasculino. De esta forma, se trata de comprender si el protagonista puede efectivamente otorgar a sus propios elementos relaciones de reposo, movimientos y afectos que le hacen devenir transmasculino:

ante un espejo vi cuántos años había ganado en esos caminos. Las barbas, que nunca fueron muchas en mí por ser como soy, habían crecido en proporciones y desordenadamente. Islas de hebras coléricas poblaban mis mejillas, que sostenían sus costas como un océano verdoso (Vidal, 2011: 149).

En este contexto el protagonista es tratado como pordiosero debido a su mal aspecto, incluso él mismo no logra reconocerse en el reflejo del espejo, ya que el tiempo y el descuido se ha hecho notar en su rostro y cuerpo. Graciél en este momento deviene transmasculino por

la barba mohosa que posee, en la medida en que debe utilizar una navaja para cortar sus pelos: “rasuré las islillas de vello antes mencionadas” (Vidal, 2011: 151), aparece un agenciamiento²³ original, puesto que el cuerpo del protagonista alcanza relaciones de velocidad y de lentitud, logrando alcanzar un resultado único, pues deviene transmasculino. El agenciamiento es una multiplicidad que establece relaciones, afiliaciones, en este caso específico es hombre-objeto; Graciél y la navaja, dos piezas heterogéneas que hace devenir al protagonista.

Asimismo, los otros personajes también perciben este devenir trans, puesto que en varias ocasiones le declaran al protagonista que posee algo singular sin reparar acertadamente en su condición transmasculino: “luego ella mirándose las manos, declaró que algo singular en mi persona la atraía, sin saber qué era” (Vidal, 2011: 151). La ambigüedad corporal del protagonista en definitiva constituye un nuevo sistema de signos dentro del sistema enmohecido que conocemos, bajo representaciones viejas y cómodas. El cuerpo de Graciél vive en constante pugna que batalla contra la discriminación, mientras que el género intenta adecuarse a su cuerpo, puesto que reconocemos la transmasculinidad del protagonista, por ende, se disfraza el cuerpo y al mismo tiempo se transgrede los límites. En esta misma línea, se posibilita una transformación personal, ya que Graciél siendo hombre se enamora de Claudina y decide contraer matrimonio con esta: “Así fue que la esperé en el altar un día, y ella vestida de blanco aceptó ser mi eterna compañera” (Vidal, 2011: 179).

²³ “diversos individuos que agrupan cada uno una infinidad de partículas bajo una infinidad de relaciones más o menos compuestas” (Deleuze y Guattari, 2004: 258).

Por otro lado, es imprescindible analizar y comprender las funciones que cumple el devenir mujer, devenir animal, devenir partículas y cómo estas se relacionan con el devenir transmasculino en el protagonista. Primero, es relevante entender que “entre un hombre y una mujer pasan muchos seres” (Deleuze y Guattari, 2004: 248). Al respecto, Graciél no es una producción filiativa, sino rizomática, es decir, pasa por multiplicidades y se aleja del dualismo. Posteriormente, el devenir animal se vuelve enigmática en la vida humana, esto porque pone en tensión la existencia de una naturaleza que no logra marcar los límites entre lo humano y lo animal, por ende, Graciél se convierte en una existencia evanescente. Luego, “el propio devenir deviene” (Deleuze y Guattari, 2004: 254), es decir, el devenir perro es sustituido por el devenir partículas, micropercepciones del agua que conlleva a analizarnos como seres fluidos, en constante contagio entre heterogéneos. Por último, el personaje principal deviene trans, deviene imperceptible, es decir, existe una descentralización del sujeto, un devenir impersonal, puesto que sale del posicionamiento hegemónico porque hay una destrucción subjetiva absoluta. La multiplicidad descontrolada del protagonista conlleva a romper los límites impuestos, de esta forma, el cuerpo de Graciél inicia un punto de fuga, una deformación de lo humano, derramando fuerzas políticas de resistencias del cuerpo, esto porque deviene transmasculino, se difumina la categoría sexo, corporalidad y género en el protagonista.

Con respecto a *Mujer en traje de batalla*, Enrique Faber en ocasiones abandona el papel de hombre para volver a vestir de mujer, no obstante, esto depende del contexto situacional, puesto que la mayoría del tiempo se presenta ante los demás como varón. “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” (Halberstam, 2008: 110). En otras palabras, el protagonista se deconstruye, reconstruye y transconstruye en otras identidades, logrando articular marcas femeninas y masculinas insoslayable para lograr la performance.

Asimismo, como bien se expresó anteriormente Halberstam, algunas aristocráticas no abandonaban completamente sus rasgos de feminidad, sucede así con Enrique Faber, quien después de un largo tiempo de atracción sexual y romántica hacia mujeres, mantiene una relación heterosexual con Christopher O’Gorman, captor inglés de nuestro protagonista. En otras palabras, Enrique Faber se convierte en prisionero de los ingleses junto a su tío Charles, en consecuencia, se les obligó a servir como médicos cirujanos en un hospital de Inglaterra hasta que se firmara la paz con Francia. En este complejo escenario el tío del protagonista enferma y en su agonía le confiesa a Christopher la identidad de Enrique, este al sentirse descubierto comenzó a sentir atracción hacia O’Gorman:

el deseo por él había empezado a crecer en mí la misma noche en que pronunciara mi nombre, como si el hecho de yo saber que era dueño de mi secreto hubiera levantado las barreras que le cerraban el paso a mis instintos de mujer (Benítez, 2001: 399).

El producto de esta atracción física y sentimental entre ambos fue un embarazo que el protagonista jamás reveló a O’Gorman, ya que el destino se encargó de separar sus caminos

por siempre. Ante la noticia inesperada, Enrique Faber vuelve a vestir de mujer y regresa a Francia a casa de sus amigos Françoise y Pierre: “Aunque no hicieron ninguna alusión a mi vestido de mujer, noté que aprobaron mi decisión” (Benítez, 2001: 405). Sin embargo, después de un tiempo el lactante perece y el protagonista decide volver a travestirse de hombre con el propósito de abandonar el servicio militar por motivos de inutilidad, terminar sus estudios de medicina y seguir su camino: “vestida ya de hombre, tomé dos habitaciones en una hostería y fui a ver a Monsieur Dubreuil para que arreglara mi licenciamiento por razones de invalidez” (Benítez, 2001: 413). La posición del personaje principal nos devela la deconstrucción y reconstrucción compleja de su ser, una constante lucha del cuerpo y la imagen del yo:

el travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la «realidad» no es tan rígida como creemos; con este ejemplo me propongo exponer lo tenue de la «realidad» del género para contrarrestar la violencia que ejercen las normas de género (Butler, 2007: 29).

A partir de esta instancia el protagonista nos deja entrever que la única forma de liberación es a través del travestismo, es decir, vestir con ropaje masculino será un acto performativo y transgresor: “—Las cosas se complican menos cuando voy de hombre” (Benítez, 2001: 428), e incluso, nos revela la actuación del género: “Para esto lo único que tenía que hacer era vestirme de mujer; al hacerlo, Enrique Fuentemayor se desvanecería al instante” (Benítez, 2001: 353). De este modo, el protagonista coloca en tela de juicio a

aquellos conceptos cuidadosamente fabricados —normativas sexo-genéricas—, puesto que el travestismo masculino del protagonista sobrepasa su anatomía e incluso su(s) nombre(s) a través del poder de la performatividad:

—El hábito hace el monje, querida. Si te vistes de luto serás una viuda o una huérfana; si te vistes de vieja, parecerás tener diez años más de los que tienes; si te pones un mando de armiño y una corona de oro, serás reina. ¿Acaso no te tomaron una vez por mameluco? (Benítez, 2001: 192-193).

Para la reconstrucción de una nueva identidad, el protagonista, necesita de diversos artificios para redefinir otra imagen, en este caso, un cuerpo que deviene transmasculino. De esta manera, se iniciará una transformación corporal, por una parte, a través del disimular: “Así, no me quedó otro remedio que apretarme los senos con una banda de seda, a la que daba varias vueltas alrededor de mi torso” (Benítez, 2001: 221). El aspecto se convierte en un criterio estético de representación del cuerpo con el fin de adaptarse a la realidad social y cultural de la masculinidad, por otra parte, el simular “encontraba satisfacción en no tener siempre que mostrar una actitud pasiva ante mis interlocutores y me encantaba andar en calzones, incluso teniendo que llevar cosida a mi ropa interior una almohadilla a la altura de la bragueta” (Benítez, 2001: 221). Enrique Faber utiliza esta almohadilla con el fin de alcanzar una apariencia masculina, quizás se piense en una mera representación estética, pero este hecho igualmente tiene un espacio político. Cabe señalar, que la libertad y seguridad que siente el protagonista es debido al pseudofalo.

Para comprender y profundizar sobre este objeto fálico (almohadilla) que exterioriza el protagonista, será necesario explicar lo contradisciplinar que propone Paul B. Preciado en su texto *Manifiesto contrasexual* (2000), una contraciencia de la de la dildotectónica “dildo: sexo de plástico, téktôn: constructor, generador” (Preciado, 2020: 75). Este dispositivo será capaz de modificar los cuerpos en su físico y en su conducta, alterando el contrato social heterocentrado y la convencionalidad errónea que se les otorga a los órganos sexuales. Es importante destacar que Preciado comprende que la estructura del cuerpo es política, ya que todo aquello que involucre cambios corporales, estable una clasificación del individuo dentro de la “naturaleza”. Sin embargo, Según Preciado “el dildo viene ocupar un lugar estratégico entre el falo y el pene” (Preciado, 2020: 75), es decir, el dildo se convertirá en un objeto de transición, emula la idea fálica.

El dildo es el primer indicador de la plasticidad sexual del cuerpo y de la posible modificación protésica de su contorno. Quizás el dildo esté indicando que los órganos que interpretamos como naturales (masculino o femenino) han sufrido ya un proceso semejante de transformación plástica (Preciado, 2020: 101).

Como resultado Preciado señala que el dildo es más bien un alien, esto porque el dildo se desvía de su origen “auténtico”, ya que no está imitando el órgano, sino que lo transforma. En el caso de Enrique Faber, opta por una forma contradisciplinar alterna, me refiero a que no utiliza un dildo para exterioriza al mundo un cuerpo con un supuesto pene, sino que

muestra un bulto (una almohadilla) entre medio de sus piernas, es decir, disfraza el cuerpo, oculta su identidad, se transmuta y, por ende, se desterritorializa del sexo.

en tanto que objeto atado a la carne, reestructura la relación entre el adentro y el afuera, entre lo pasivo y lo activo, entre el órgano natural y la máquina... Como objeto móvil, que es posible desplazar y separar del cuerpo... amenaza constantemente la estabilidad de las oposiciones dentro/fuera, pasivo/activo, órgano natural/máquina, penetrar, cagar, ofrecer/tomar... (Preciado, 2020: 109).

Por lo tanto, el travestismo masculino se convierte en un potencial crítico que intenta despojarse de toda normativa impuesta, de una desconstrucción del sistema dominante. Además, estas prácticas performativas que recurre Faber serán esenciales para presenciar un cuerpo deliberadamente ambiguo: “Al preguntarle si yo daba la impresión de ser hombre, me respondió que sí, sólo que al rato añadió riéndose que algunos me consideraban afeminado” (Benítez, 2001: 252).

El devenir trans de Enrique Faber es parte de “Combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones *contra natura*, así es como procede la Naturaleza, contra sí misma” (Deleuze y Guattari, 2004: 248), ya que el travestismo del protagonista no es una producción filiativa, así que más que imitar o tomar una forma masculina trata más bien de “emitir partículas que entran en la relación de movimiento y de reposo” (Deleuze y Guattari, 2004: 277), es decir, se renuncia al binarismo, produciendo en él un devenir

transmasculino: “Aunque mi voz no era tan grave como la de tía Margot, al menos no era aguda” (Benítez, 2001: 219). En este contexto Henriette Faber deviene transmasculino cuando ingresa a la Universidad de Paris a estudiar medicina, pues al exhibir entre sus calzoncillos un pseudopene, se aleja de las actitudes que posee el género femenino y exteriorizaba ante sus interlocutores seguridad y determinación de un hombre. Esto demuestra el reflejo de una falsa esencia, en otras palabras, el protagonista utiliza un discurso que se encuentra fuera del sistema heterocentrado. De este modo, las acciones transmasculinas de Faber violentan los códigos de nuestras habituales representaciones genéricas femenino/masculino: “no tener que mostrar siempre una actitud pasiva”, “me encantaba andar en calzones”, esto debido al contexto de la época, pues en el siglo XIX los hombres poseen mayores libertades en comparación a una mujer, quien debe tener acciones recatadas según lo amerite la situación social y comunicacional.

Por otro parte, se debe esclarecer que el protagonista no solo deviene trans en el contexto universitario, sino que en su vida en general, como lo fue también en las guerras napoleónicas, un soldado ayudante de cirujano: “amputando incesantemente un brazo hasta el codo, un brazo hasta el hombro, una pierna hasta la rodilla... corta que corta carne... viendo crecer en torno a nosotros, como basura acumulada, los repulsivos montones de desechos humanos (Benítez, 2001: 283). Para luego convertirse en un médico cirujano que ejerce en Cuba: “Dado mi cargo de protomédico y cierta simpatía que había despertado entre los lugareños, recibía constantes invitaciones...” (Benítez, 2001: 468). Asimismo, su transmasculinidad se manifiesta en su vida personal y sentimental, ya que se enamora y contrae matrimonio con Juana de León: “su esposa, doña Juana de León, quien acusa a usted

de haberla seducido y engañado, llevándola al sacramento del matrimonio” (Benítez, 2001: 488). Sin embargo, su secreto se hizo público, condenándola por cuatro años al servicio del Hospital de Paula, de la ciudad de La Habana y posterior al tiempo cumplido tuvo que salir del territorio español.

Enrique Faber a diferencia de Graciela pasa por propagaciones más limitadas: un devenir mujer y un devenir transmasculino. No obstante, será necesario analizar cuáles son sus funciones particulares y cómo se relacionan con el devenir transmasculino del personaje principal. Es insoslayable analizar el devenir mujer en Enrique Faber, pues se convierte en un cuerpo sin órganos, un cuerpo fuera del discurso dominante, que pasa por toda clase de intensidades, alejándose del segmento molar marcada por las instituciones estatales y familiares. El protagonista deviene mujer cuando sostiene relaciones afectivas-sexuales con Fauriel, Nadezhda y Juana de León, pues claramente se aleja de las prácticas sexuales naturalizadas. Por consiguiente, tiene impulsos de fugas que la hacen devenir transmasculino, personaje disidente que ejerce experiencias corporales (performance) y de goce entre mujeres (lesbianismo), además de escapar de la función de rostridad²⁴ del hombre que fijan la existencia en formas rígidas sobre la masculinidad, aquí es donde el devenir produce una desterritorialización. Sin embargo, esto no conlleva al protagonista a “dejar de ser” (planteamiento de Deleuze y Guattari) para volverse imperceptible, puesto que a pesar de que deviene transmasculino, no escapa completamente de la estratificación que impone el

²⁴ “La función de rostridad nos ha mostrado bajo qué forma el hombre constituía la mayoría, o más bien el patrón que la condicionaba: blanco, macho adulto, —racionall, etc., en resumen, el europeo medio cualquiera, el sujeto de enunciación” (Deleuze y Guattari, 2004: 292).

rostro. El motivo es porque el personaje entra y sale de un devenir por su bisexualidad, y finalmente vuelve a vestir y comportarse según el género femenino.

En ambas novelas existe una distancia temporal y territorial, por un parte, Enrique Faber es médico cirujano y soldado en las guerras napoleónicas en Europa y se traviste de hombre porque tiene, en una primera instancia, un objetivo vocacional. Por otra parte, Graciela es un joven que carece de educación formal, vive en un contexto político de dictadura militar en Chile y es un personaje trans, es decir, su identidad de género y su expresión de género es masculina porque se identifica como tal. Sin embargo, las distancias temporales de cada novela no serán limitantes para que estos personajes utilicen los diferentes artificios de género, construyan sus corporalidades a través de los efectos performativos, otorgando, de este modo, la ilusión de un cuerpo masculino.

Conviene señalar que el contexto social de los personajes principales difiere, por ende, sus cuerpos se materializan según sus necesidades. Enrique tiene un buen pasar económico, transita constantemente entre los géneros femeninos/masculinos, esto depende de sus propósitos financieros, sentimentales, entre otros. Mientras que Graciela intenta sobrevivir con los escuetos pagos de sus diferentes amos, además, debe soportar los reiterados abusos de poder por parte del sistema heteronormativo, esto cuando descubren su sexo.

Posteriormente, entre los dos protagonistas, Graciela es el único que alcanza un devenir imperceptible, “Lo imperceptible es el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica”

(Deleuze y Guattari, 2004: 280), es decir, es una desterritorialización absoluta sin regreso porque:

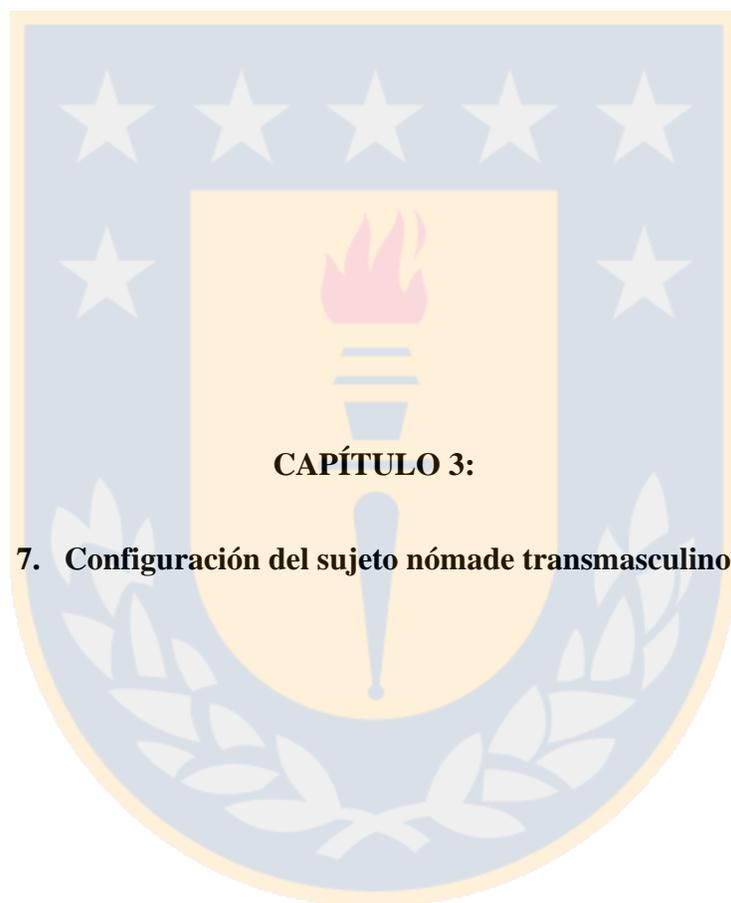
sólo mantiene entre esas partículas relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, de afectos flotantes, de tal forma que el propio plan se percibe al mismo tiempo que nos permite percibir lo imperceptible (microplan, plan molecular). Y, en efecto, desde el punto de vista de una abstracción bien fundada, podemos hacer como si los dos planes, las dos concepciones del plan, se opusieran clara y absolutamente ((Deleuze y Guattari, 2004: 270).

En otras palabras, el devenir imperceptible es dejar de ser, en este caso específico es romper con la relación causal entre sexo, género y corporalidad, incluso es diferenciarse de los otros a través de la ambigüedad, el efecto performativo, es volverse confuso para los que observan. De esta manera, se proclama una resistencia hacia lo cultural. Situación que no sucede con Enrique Faber, puesto que el protagonista finalmente vuelve al binarismo de género, vuelve a vestir de mujer y llevar una vida en Nueva York como tal. Ahora bien, esto no quiere decir que el protagonista no haya llegado a devenir transmasculino, porque efectivamente Faber sí es un sujeto transmasculino, pero no logra un devenir imperceptible.

En suma, los protagonistas son sujetos que pertenecen a esta marginalidad queer. No obstante, Graciél es el personaje más abyecto y “monstruoso”, ya que visibiliza la construcción de género masculino, desmoronando la heterosexualidad como algo espontáneo

de cada cuerpo. En cambio, Enrique Faber utiliza ropa y peinados masculinos para crear la ilusión de otro cuerpo, pero no porque se sienta hombre y otras veces se sienta mujer, sino que su aspecto camaleónico se debe al contexto situacional y sus deseos íntimos, así pues, finalmente vuelve a su género.





CAPÍTULO 3:

7. Configuración del sujeto nómada transmasculino

El concepto de subjetividad es reconsiderado por Rosi Braidotti, dado que existen principios y parámetros generales que regulan la conducta de los individuos, situación que conlleva al sujeto a tener pensamientos y acciones medidas, comportándose según la imagen “idealizada”, la cual funciona a partir del sistema binario que limita un lugar específico para los sujetos de acuerdo con sus características. Braidotti afirma que existe la necesidad de transformar la visión tradicional de los individuos, y para esto es necesario: “un movimiento que vaya más allá de las imposiciones conceptuales dualistas y los hábitos perversamente nomológicos del falocentrismo” (Braidotti, 2000: 26). Este cambio tiene que abandonar las características de la subjetividad que ocasionan discriminación hacia lo diferente, puesto que la oposición binaria se sustenta desde el menosprecio, ya que el sujeto queer es discriminado y aislado socialmente, por ende, se hace insoslayable reconfigurar la noción de subjetividad:

la autora propone la noción de un sujeto nómada, el cual puede desplazarse de posición para dar cuenta de las diferencias que lo componen de una forma positiva. La nueva visión de subjetividad atiende a las nociones de cambio y multiplicidad, que se refieren al desarrollo creativo de los individuos a partir de la exploración de sus posibilidades más allá de los que se le ha asignado en las relaciones segmentarias (Hernández, 2019: 147).

La figura nómada en relación con la subjetividad transmasculina, posibilita movimientos creativos y autónomos que permiten producir nuevas experiencias sexuales y corporales en

los sujetos. No obstante, para desplazar la visión hegemónica y resistirse a los modos socialmente codificados es necesaria la práctica de los intersticios que llevan a cabo “los viajes nómades” de Deleuze y Guattari, puesto que el propósito es que los sujetos desarrollen sus singularidades a partir de un “*desmoronamiento central*, que sólo puede vivir de su propia imposibilidad para crear forma, poniendo de relieve únicamente rasgos de expresión en un material, desarrollándose periféricamente, en un puro medio de exterioridad, en función de singularidades no universalizables” (Deleuze y Guattari, 2004: 382). De esta manera, la subjetividad nómade debe potenciar la heterogeneidad, entendiendo que la reconfiguración del sujeto nómade es:

un mito o una ficción política que me permite reelaborar las categorías establecidas y los niveles de experiencias y desplazarme por ellos... La elección de una figura iconoclasta y mítica como la del sujeto nómade es, en consecuencia, un movimiento contra la naturaleza establecida y convencional del pensamiento teórico y, especialmente filosófico (Braidotti, 2004: 215).

El nomadismo expresa salidas alternativas que consiste tanto en el desplazamiento físico como en la transición y construcción identitaria de los personajes principales. El nómade es un sujeto que renuncia a toda idea y deseo de lo establecido, en este caso específico la subjetividad nómade se comprenderá desde la diversidad sexual de los personajes principales, quienes serán los responsables de desestabilizar el sistema binario y la fijación del sexo a través de la corporalidad múltiple y la propuesta de un espacio de participación

alternativo que incluso tiende a ser contradictorio. De este modo, cabe aclarar que el nomadismo es una “progresión vertiginosa hacia la desconstrucción de la identidad, molecularización del yo” (Braidotti, 2000: 48), es decir, el sujeto nómada se caracteriza por estar en constante tránsito, “un movimiento contra la naturaleza establecida” (Braidotti, 2004: 215).

Es evidente, la transición de estos cuerpos nómades trans, la apariencia y la representación masculina de los protagonistas se hace ambigua e insoportable para una cultura heterocentrada. Por una parte, en *Mujer en Traje de Batalla*, Enrique Faber inicia su transición con la construcción de su voz, la asimilación de la pose, la vestimenta y las diversas tácticas de enmascaramiento del cuerpo capaz de perturbar la categoría de sexo género:

las precauciones que debía tomar para ocultar mi condición de mujer eran mucho más exigentes porque debía tenerlas en cuenta casi de continuo... me costó imitar las maneras de caminar, de sentarme y de hacer gestos propios de los hombres... (Benítez, 2001: 219-220).

El cuerpo de Enrique Faber representa una rebelión y resistencia hacia las visiones hegemónicas, renunciando, de algún modo, a cumplir con un solo dualismo de género, esto a través de una producción teatral que desarrolla diariamente, a veces “mujer” otras veces “hombre”, convirtiéndolo en un sujeto ambiguo que transita, es decir, que pertenece tanto al género femenino como al masculino.

Faber se encuentra cómodo con su performatividad, ya que a través de esta apariencia puede acceder y transitar a lugares donde la mujer es restringida por su condición. De esta forma, el protagonista borra la imagen de mujer a su conveniencia para reemplazarla por la de un hombre que en realidad no existe: estudiante de medicina, soldado, cirujano e incluso esposo. Esto nos lleva a pensar en una frase que se repite en varias ocasiones en la novela: “El hábito hace al monje”, haciendo alusión a que el disfraz se convierte en una verdad bajo el falso envoltorio.

Por otro lado, en *El Tarambana* el cuerpo de Graciela a diferencia de Enrique Faber tiene una transición más compleja y permanente, esto porque el personaje principal deviene transmasculino porque se siente en un cuerpo equivocado: “no me arrepentí nunca de haber tomado los hábitos de varón” (Vidal, 2011: 16). El sujeto renuncia a su cuerpo femenino para construir una nueva corporalidad: “intervenía los matices de mi voz, rasuraba a diario mi tímido bozo para que de él surgiera una tez hirsuta y ocultaba la evidencia del género” (Vidal, 2011: 17). Este cuerpo trans vivirá permanentemente en una construcción, debido a que el personaje transforma su cuerpo con diferentes artilugios para devenir transmasculino.

Además, Graciela hace otros cambios relevantes en su físico, no se conforma solo con el atuendo y la pose de varón, sino que también para perfeccionar su ocultamiento busca tener vellos en el rostro con el propósito de visibilizar más su masculinidad, su pareja en ese entonces, Lúbrica, es quien insiste en sacar todos sus pelos: “pues argumentaba que ahí veía

una forma de estimular el crecimiento del vello y borrar en mí esa, según ella, “facha de cabrito recién fugado” (64). De esta manera, la construcción hacia una transmasculinidad se hace patente con el tiempo en el cuerpo del personaje, no obstante, esta performatividad de género no finaliza en una identidad estable, sino que tiene el propósito de desnaturalizar y mostrar que tanto el sexo como el género es un efecto performativo.

En definitiva, estos personajes cuestionan y deshacen el género, esta última expresión basándonos en la expresión y experiencia de “deshacer” de Judith Butler: “una restricción normativa puede desmontar una concepción previa sobre el propio ser con el único fin de inaugurar una concepción relativamente nueva que tiene como objetivo lograr un mayor grado de habitabilidad” (Butler, 2006: 12), en otras palabras, los personajes principales intentan sobrevivir en un mundo heterocentrado y patriarcal, habitar en una sociedad que como mujeres tienen pocas oportunidades, por ende, en menor o mayor medida el deseo de cumplir sus anhelos los lleva a diferentes transiciones de masculinidad.

Además, es indispensable comprender que los protagonistas, a pesar de sus semejanzas en este transitar masculino, poseen disconformidades debido a la existencia de los ejes de diferenciación fundamentales como es la intersección de sexo, género, clase, raza, edad y estilo de vida: “Todo comportamiento humano está imbuido de clase, de género, de raza, el cuerpo emite mensajes en ese sentido” (Pontón, 2017: 120). Por lo tanto, será necesario analizar este reordenamiento en los sujetos queer de las novelas para un mayor análisis en su transición trans y observar cómo afectan estas intersecciones en sus vidas individuales.

8.1. Transiciones nómades: la de-contrucción de las sexualidades periféricas.

En el plano de la transitividad de los personajes tanto el género como el cuerpo comienzan a desmoronarse, ya que el nomadismo no solo hace referencia a una transición identitaria del sujeto, sino que también hay una transición del cuerpo, el cuerpo travestido que se mueve en un espacio y tiempo determinado: “El estilo nómade alude a las transiciones y a los pasos sin destinos predeterminados ni patrias perdidas” (Braidotti, 2004: 216). Con esto nos referimos a que el viaje es una acción relevante dentro de la trama de cada novela, los sujetos transmasculinos son viajeros capaces de desdibujar fronteras: “el viajero nómade se interesa únicamente por el acto de ir, de estar siempre de paso, en tránsito” (Braidotti, 2004: 222). En estos casos, los cuerpos queer están siempre desplazándose, no poseen un destino último, esto estrechamente relacionado con la transición trans.

Por una parte, Enrique Faber a medida que realiza un viaje físico está igualmente desestabilizando la ilusoria estabilidad de identidades fijas. El protagonista se desplaza desde Suecia a Francia, luego se alista a las guerras napoleónicas, posteriormente visita lugares en que se sitúa de manera esporádica: Estrasburgo, Viena, Múnich, Moscú, Rusia, España, Cuba, Nueva Orleans y Nueva York. Entre tantos viajes el protagonista conoce a Maryse, quien dirige un “Teatro Nómade”, un grupo de artista que ayudarán a Faber a aprender sobre los artilugios de las representaciones: el travestismo, el artificio, entre otras estrategias del arte de actuar y del (des)vestir.

Por otra parte, Graciél también es un viajero nómada que se desplaza de manera física en el territorio nacional. Su desplazamiento inicia desde la comuna de La Florida (Santiago de Chile) hasta la ciudad de San Fernando, luego se dirige a Valparaíso e ingresa a una compañía teatral, y al igual que Enrique Faber descubre técnicas del artificio, la actuación y la simulación. Posteriormente, Graciél vuelve a Santiago en Providencia, después viaja al sur y se instala un tiempo en Chihuío, para luego volver al norte a Casa Blanca, terminando por asentarse en Peña Blanca.

Los personajes a través de estos viajes descubren las compañías de teatro y se hacen miembros activos de estas artes escénicas que les otorgarán mayores herramientas para trabajar en el arte del ocultamiento, mantenerse debajo de esos disfraces en el simular y el disimular del sexo. No obstante, el teatro en ambas novelas difiere en sus representaciones. Por un lado, en *El Tarambana* el teatro nómada se monta en diversos lugares de Valparaíso y cada obra depende del público al que es dirigido; “ahí montaban obras cómicas con actores y músicos donde generalmente hacían mofas de homosexuales y suegras” (Vidal, 2001: 50). Sin embargo, las obras dramáticas se convierten en presentaciones con tonos más serios y de interés nacional, puesto que están estrechamente relacionadas con los “nuevos tiempos”, la dictadura militar. El protagonista junto a su amigo Guaguo crean una obra que escapa del lenguaje picante: *El maestro y el hombre nuevo*, una pieza teatral que relata la historia de un maestro que fabrica piezas ortopédicas de maderas, no obstante, el aprendiz descubre que los usuarios del taller de ortopedia eran las víctimas del maestro, es decir, su patrón estaba estrechamente relacionado con los graves accidentes laborales, dando lugar a aquellos clientes que perdieron su pierna, mano, dedos, etc. No obstante, el aprendiz no puede dejar

de destacar “la perfección con la que construía esos maravillosos segmentos del cuerpo humano, tan fieles a la realidad, que casi no había diferencia entre el original y la copia” (Vidal, 2001: 58). Esta fascinación lleva al protagonista (el aprendiz) a crear con todas las piezas ortopédicas un nuevo ser.

Ahora bien, cuando el maestro descubre a este ser le pide perdón por todo el daño causado, aprendiendo que “el mejor trabajo no solo radica en la habilidad de quien lo ejerce, sino también en la ética del trabajador” (Vidal, 2011: 57). De este modo, Graciel deja claro al auditorio su intención e intenta crear consciencia en el público sobre los diferentes abusos que se estaban ejerciendo en el contexto laboral y económico chileno. No obstante, detrás de esta lectura moralista y sencilla, existe un análisis más profundo en relación con este nuevo personaje creado con las diferentes piezas ortopédicas, parece ser que nos acercamos a un moderno Prometeo —la utilización de esta expresión deriva del paralelismo con el personaje mitológico y Frankenstein “moderno Prometeo”. En primer lugar, Prometeo es un titán que con el barro moldea los primeros seres humanos, luego roba el fuego a los dioses para entregárselo a los hombres, algo parecido sucede con Víctor Frankenstein que crea a un ser con restos humanos, desafiando las leyes de la naturaleza— o como bien se señala en el texto a un androide, a un no humano, a una monstruosidad repleta de aparatos, pero para su creador, el aprendiz, no es solo una criatura que constituye segmentos del cuerpo humano, sino que también es un ser que le otorgará a la historia un valor moral y social: “—Tú, androide, serás el hombre que libere a las masas oprimidas, ¡levántate!” (Vidal, 2001: 58). Es así como este personaje se convierte en un ser revelador que con su diferencia provocará un desequilibrio en la sociedad, pues será el encargo de “liberar las masas oprimidas”, desde otra lectura el

androide representa a todos aquellos sujetos abyectos, anormales: “buscaba crear dignidad dentro de lo bello, y luego como valor agregado sobrevivir tal y como todos los humillados y explotados del mundo” (Vidal, 2001: 60).

Por otra parte, en *Mujer en Traje de batalla* el teatro nómada es parte de la comitiva de carruajes de las guerras napoleónicas, sus miembros se detienen en diferentes ciudades a presentar diversas piezas de espectáculos. Este teatro acompaña al protagonista hasta que este decide asistir a la Universidad de París para estudiar medicina, incluso observamos el rol trascendental que juega el teatro en la vida de Enrique Faber, puesto que se inspira en Leonore de *Fidelio*:

miré el programa: era el compositor *Fidelio*, la ópera que se estrenaba aquella noche. La música no estaba mal, pero lo que en verdad me fascinaba... era como la resuelta Leonore, al vestir ropas de hombre para salvar a su marido, seducía a la hija del carcelero, suscitando en ella una ardiente pasión que de alguna manera yo aprobaba (Benítez, 2001: 73).

El protagonista se siente inspirado por esta mujer y le relata a Maryse sus ambiciones y deseos de vestir de hombre para practicar la medicina, esta le señala: “te queda el recurso de llevar una doble vida, médico de día y mujer de noche, lo cual no deja de tener su atractivo. Sería como si trabajaras permanentemente en una obra de teatro” (Benítez, 2001: 190). Por tanto, el protagonista ocupa el lugar de hombre y de mujer, dependiendo de sus necesidades

personales. El artificio puro y la performance del cuerpo genera experiencia que posibilitan una transformación fuera de la dicotomía, pero por sobre todo se articula una visión completamente alternativa en el amor, la sexualidad y el placer.

Cabe mencionar que lo interesante del teatro en ambas historias, despierta en ellos un periodo de ascenso en sus vidas, por ejemplo, en el caso de Enrique Faber antes de conocer el teatro se encontraba de luto por la muerte de su esposo Robert, pero cuando descubre este mundo de la actuación: “sentía que día a día mi existencia se tornaba menos nostálgica, más imprevisible. Mi apetito regresaba, mi sueño mejoraba y me di cuenta de que mi ciclo vital comenzaba de nuevo” (Benítez, 2001: 99). De igual forma sucede con Graciela, puesto que luego de perder la vida de su último amor, el jardinero, el protagonista deambula por las calles de Valparaíso con hambre y sin ningún techo que lo proteja por las noches, sin embargo, su vida miserable cambia cuando descubre la compañía de teatro: “fue en este período cuando más cómodo me sentía yo en mis atuendos, hasta el punto de borrarlo peligrosamente de mi cabeza y verme en aprietos de cama y baño es más de una ocasión” (Vidal, 2011: 55). Esto último demuestra cómo el protagonista en varias oportunidades olvida que está ocultando su sexo “hasta el punto de borrarlo”, esto debido a que se siente muy cómodo en ropa de varón, se percibe como tal. En consecuencia, los personajes principales viven en un mundo donde el teatro es una herramienta de trabajo, pero al mismo tiempo una identificación completa de sus vidas, un constante transitar de actuaciones, ya que ellos a lo largo de sus historias representan a diferentes sujetos masculinos.

Por una parte, el protagonista de *El Tarambana* expone un repudio hacia el esencialismo, puesto que no solo es un nómada transmasculino, sino que también el personaje constituye múltiples identidades de acuerdo con las diversas codificaciones que transita. En cada capítulo de la novela hallamos a un personaje principal que transita por diversos nombres masculinos, un camuflaje de cuerpo y género. En el primer capítulo se presenta como Graciél “me presenté como Graciél Concha” (14); en el segundo capítulo, “Le dije yo que mi nombre era Rómulo Garcés” (23); en el tercer capítulo, “—Mi nombre es don Gustavo García, mas los gentiles me conocen por Gracián” (47); en el quinto capítulo, “—Gabriel, como el Arcángel que anunció la llegada del Salvador” (84); en el sexto capítulo “mantuve el nombre de Miguel, por no confundir a nadie ni a mí mismo” (118); y por último, en el séptimo capítulo “Yo dije que me llamaba Edgardo, pero que todos me conocían como Galo” (150). Por otra parte, en *Mujer en Traje de Batalla* posee un nombre masculino que se repite continuamente a lo largo de la trama, aunque en otras ocasiones se presenta con otros nombres, incluso femeninos. En otras palabras, se presenta al protagonista como Henriette Faber para luego ser “Enrique Fuentemayor natural de La Habana” (211); posteriormente, viste de mujer con el nombre de Madame Renaud (viuda de Robert Renaud); por consiguiente, el protagonista solicita “la ciudadanía francesa bajo el nombre de Henri Faber” (358), de este modo, queda la doble identidad del personaje legalizada. No obstante, la transición no termina en este apartado, sino que el protagonista se presenta en el juicio como Enrique Faber “me llamo Enrique Faber, natural de Lausana, en Suiza” (485); por último, vuelve a cambiar de identidad con un nuevo nombre Madeleine Dampierre “saliste vestida de mujer y con la peluca de Madeleine. Así desembarcarás mañana en Nueva Orleans” (19).

De este modo, los protagonistas a medida transitan por diferentes vocativos, también se mueven en diferentes espacios físicos y transiciones corporales, desplazándose de un nombre o pseudónimo a otro, ya sea masculino o femenino, adoptando una posición nómada que resiste a los modos de pensamientos convencionales y a una identidad fija. “Los nombres establecen el carácter, nos llevan a acontecimientos y crean expectativas...” (Halberstam, 2018: 19). En este caso los personajes principales de ambas novelas transitan de un vocativo a otro, ya que “Este auge de no poner nombre desafía la idea de carácter y plantea preguntas sobre la capacidad de nombrar para captar todos los matices de la identificación humana” (Halberstam, 2018: 19).

8.2. Perspectiva interseccional en los sujetos nómades queer

Los sujetos transmasculinos poseen una doble transición, un cuerpo que se resiste a las estabildades identitarias masculino/femenino y que se desplaza constantemente en el espacio. Ahora bien, debemos tener en claro que:

el nómade no representa la falta de un hogar ni el desplazamiento compulsivo; es más bien una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea hecha de transiciones, de desplazamiento sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella... La suya es una cohesión engendrada por las repeticiones, los movimientos cíclicos, los desplazamientos rítmicos. (Braidotti, 2000: 58).

Los sujetos queer nómades poseen una residencia en algún lugar determinado, sin embargo, de manera voluntaria se desplazan puesto que no pertenecen a estas zonas establecidas, esto por el sentimiento de la no pertenencia, el sujeto ambiguo no corresponde a ningún lugar ni tampoco a ningún género determinado porque son los “raros”, sujetos descentralizados, lesbianas, bolleras, bunch, entre otros. Además, como bien plantea Braidotti los movimientos de estos sujetos nómades son cíclicos, los protagonistas de estas novelas pasan una y otra vez por el mismo punto, en un ir y venir constante. Deleuzze en Braidotti (2000) expresa que “La clave de ser un nómade intelectual tiene que ver con cruzar fronteras, con el acto de ir, independientemente del destino de su viaje. La vida del nómade es el intermezzo... el nómade es un vector de desterritorialización” (58). El sujeto trans es una figura nómade que no pertenece a ningún sitio, esto también es una forma de resistencia ante el sistema que necesita cuerpos quietos, en un solo espacio para mayor vigilancia como diría Michel Foucault.

¿Pero cómo es el desplazamiento nómade de cada personaje? el viaje de Enrique Faber y Graciél son distintos, debido a que existen ejes de diferenciación entre ellos: la clase, la localización, el género, la raza. “es difícil leer un comportamiento en una escala multidimensional porque la presentación de sí mismo no se puede entender sino se leen todas estas variables” (Pontón, 2017: 119). En primer lugar, concerniente a la clase, Enrique Faber posee una buena situación económica, tiene riquezas y tierras, además, su solvencia económica es alta, por ende, no tiene necesidad de trabajar y solo se dedica a estudiar medicina. Su tío Charles se preocupa por el resguardo económico que posee la protagonista luego del fallecimiento de su tía Margot (tutora):

ahora soy tu tutor y debo velar por tu seguridad. También por tu hacienda... Tu dote está en un banco de Toulouse y de la administración de las tierras de Foix, que serían tuyas en su momento, se ocupará Monsieur Lebrun, el albacea de los bienes de tu tía (Benítez, 2001: 43).

Ante esta seguridad económica la vida del protagonista difiere bastante con el personaje principal de *El Tarambana*. Enrique Faber, pertenece a un linaje noble, por ende, se mueve en un entorno social elevado. Mientras que Graciél, solo le queda sobrevivir el día a día, en varias ocasiones debe resistir el hambre y el frío, debido a que su permanencia con sus amos es breve, así que está siempre en constante búsqueda de nuevos trabajos que le otorguen el dinero suficiente para sobrevivir:

comí muy de vez en vez algún pan duro arrojado por los viajantes, o sobras que las cocineras tiran a la calle cuando sus propios perros ya están satisfechos. Lavé mis partes en contadas ocasiones, corté mis uñas a mordiscos y bebí agua de grifos escondidos (Vidal, 2011: 43).

La vida colmada de carencias de Graciél lo lleva a vivir diversas situaciones de abuso, violencia y discriminación. Con esto no quiero decir que Enrique Faber no haya sido marginado ni violentado, pero en el caso del tarambana es diferente, pues el sujeto vive una doble descentralización, debido a que es pobre y trans. Estas similitudes y disimilitudes nos

llevan a reflexionar sobre la marginalidad que vive cada personaje según su contexto y época, además de observar el eje de diferenciación del género de cada personaje.

En segundo lugar, con respecto a la localización Enrique Faber es de nacionalidad sueca, europeo y los acontecimientos se desarrollan en el siglo XIX, vive en Francia y luego se dirige a ejercer medicina a Cuba, convirtiéndose en un transmascuino trasatlántico. Mientras que Graciela es latinoamericana y las acciones de la trama se desarrollan en Santiago en el siglo XX, recorre varias ciudades del norte, centro y sur de Chile. Asimismo, esto implica una diferencia racial entre un sujeto trans latinoamericano y un transeuropeo porque existe una mayor posibilidad de aceptación y tolerancia hacia sujetos queer en Europa que en Latinoamérica. De esta forma, el cuerpo es relevante no solo en su pose y vestimenta, sino que también en el espacio, ya que el sujeto nómada es capaz de crear una cartografía de sus vivencias y penurias desde la marginalidad queer, pues el propósito del nomadismo es “desmantelar las estructuras de poder que sustentan las oposiciones dialécticas de los sexos (Braidotti, 2004: 222-223).

Por último, es trascendental comprender que en estos personajes existe un proceso de deconstrucción del cuerpo femenino, y al mismo tiempo, del cuerpo masculino, convirtiéndolos en seres amenazantes y desestabilizadores del sistema heteronormativo, esto porque el sexo y el género en estas narrativas se vuelven menos auténticas me refiero a que caen en la ambigüedad, alterando el discurso dominante. La transitividad del sujeto queer

nómade se convierte en una forma de resistencia a las visiones hegemónicas que marginaliza a los cuerpos abyectos.

CONCLUSIONES

Este trabajo nos propone observar la corporalidad trans como una variabilidad de género que no permanece en un solo lugar, sino que está siempre en constante movimiento en búsqueda de su propia identidad, ya que el cuerpo se convierte en un hacer y deshacer. No todos los modelos masculinos son iguales, Faber y Graciél poseen formas y prácticas de género queer muy diferentes; por una parte, Enrique Faber está en una transición constante entre lo femenino/masculino, es decir, la performance de género es insoslayable en la cotidianidad del protagonista; por otra parte, Graciél siente estar en un cuerpo equivocado, no existe una transitividad dentro del binarismo de género, sino que la transición de identidad requiere buscar un cuerpo más masculinizado, en otras palabras, existe un deseo real por presentarse ante los otros como hombre. De esta manera, la novela se instala como subversiva por el hecho de presentar una narración con estrategias de ocultamiento y simulación que traspasa el orden heteronormativo.

Mujer en traje de Batalla y *El Tarambana* instauran un espacio donde se adhieren voces menores, es decir, sujetos marginados que se expresan desde su diferencia y que a partir de esta tensionan y critican las construcciones sociales establecidas que no los representan. De este modo, en las novelas se genera una subversión que abre camino a propuestas políticas, éticas y estéticas; permitiéndonos reflexionar acerca de las desigualdades de género

femenino/masculino, el sufrimiento y la discriminación. Lo anterior es sustentado con la noción de biopoder, maquina disciplinara que son más bien estrategias de control para regular aquellos cuerpos abyectos, por ende, los sujetos trans ven reducidos sus deseos, y se sienten prisioneros de un sistema que los excluye. Sin embargo, los protagonistas serán los encargados de desestabilizar el sistema a través de la involución, es decir, los personajes escaparán del dualismo ya que no serán parte de la entidad molar ni de la entidad minoritaria, sino que se convertirán en figuras de bordes, puesto que siempre están en tránsito y no pertenecen ni a lo masculino ni a lo femenino.

El devenir de estas figuras de bordes difiere debido a las vivencias sociales, económicas y políticas de cada personaje. En primera instancia, los protagonistas pasan por un devenir-mujer, es decir, no cumplen con su rol femenino, códigos y repeticiones concedidos como “naturales”, sino que existe una atracción física-sexual y emocional hacia otras mujeres. En segundo lugar, los sujetos inician un devenir transmasculino, momento donde se percibe las diferencias entre un sujeto y otro, puesto que el proceso de transmasculinidad en Enrique es más bien temporal, mientras que en el caso de Graciél alcanza un devenir imperceptible, es decir, el sujeto deja de ser, deshace la relación entre género, sexo y corporalidad, volviéndose ambiguo para la vista de los otros, resistiéndose completamente ante el sistema binario, mientras que en el caso de Enrique Faber, este no logra un devenir imperceptible, debido a que vuelve a cumplir su rol de género femenino en el sistema heterocentrado. Conviene destacar que el travestismo de los personajes principales transforma los espacios y los cuerpos en fines políticos, con el propósito de transgredir sin límites y despojarlos de las normas impuestas. Estas performances de masculinidades múltiples construyen identidades

sexuales ambivalentes que deambulan de manera constante, edificando cartografías físicas e identitarias que amenaza con las categorías establecidas femenino/masculino, desdibujando fronteras.

A partir de lo planteado en esta investigación es fundamental ampliar a un más el campo investigativo sobre sujetos transmasculinos en la literatura latinoamericana, puesto que es una temática escasamente estudiada. Además, es insoslayable los múltiples devenires por los que transita los protagonistas considerando la perspectiva interseccional de cada sujeto nómade queer. Así es de esperar que este trabajo investigativo permita comprender estas dos novelas como una nueva manera de acercamiento hacia las masculinidades múltiples y el devenir transmasculino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arango, H. (2010). El Caribe en la narrativa histórica de Alejo Carpentier y Antonio Benítez Rojo. *Boletín de investigación y debate*. 13, 105-122. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3304243>

Audran y Schmitter. (2021, 03 de marzo). *Transliteraturas*. Recuperado de: <https://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/>

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

Baudrillard, J. (1989). *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Anónimo. (1998). *El Lazarillo de Tormes*. Santiago: Editorial Ercilla.

Benítez, A. (2001). *Mujer en traje de batalla*. Madrid: Alfaguara.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Britannica, los editores de la enciclopedia. "Bisexualidad". *Enciclopedia Británica*, 24 de diciembre de 2020, <https://www.britannica.com/topic/bisexuality-human-behaviour>. Consultado el 9 de octubre de 2021.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020, 23 de julio). *Identidad de género*. *Enciclopedia Británica*. <https://www.britannica.com/topic/gender-identity>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, 18 de octubre). *Transgénero*. *Enciclopedia Británica*. <https://www.britannica.com/topic/transgender>

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2007). *Género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós.

Camayd-Freixas, E. (2007). El fractal de Mandelbrot del travestismo al caos, fuentes del nuevo realismo aleatorio de Antonio Benítez Rojo, "Mujer en traje de batalla". *Caribe: revista de cultura y literatura*, 10(1), 7-48. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3206407>

Coll-Tellechea, R. (2015). Los límites de la representación: picaresca, censura e historia. *Revista Studia Aurea*, (15), 147-174. Recuperado de: <https://studiaaurea.com/article/view/v9-coll-tellechea/169-pdf-es>

Collard, P. (2003). Benítez Rojo y Carpentier. Acerca de Mujer en traje de batalla. *Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian De Paepe*. Recuperado de: <https://biblio.ugent.be/publication/293249>

Córdoba, D., Sáez, J y Vidarte, P. (2007). *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Editorial EGALES.

Gómez, R. (2011). Deleuze o “devenir Deleuze”. Introducción crítica a su pensamiento. *Ideas y Valores*, 60(45), 131-149. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36693>

Deleuze, G. (1995). Deseo y placer. Recuperado de: http://www.medicinayarte.com/libros-digitales/oficina/biblioteca/gd_deseo_y_placer.pdf

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. París: Pre-textos.

Diez-Echarri, E., & Roca, J. (1966). La novela picaresca. *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana* (pp. 249-266). AGUILAR.

Foucault, M. (2012). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. México: Siglo veintiuno.

Gutiérrez, J. (2012). "Mujer en el traje de batalla" de Antonio Benítez Rojo y las máscaras de la identidad femenina. En J. Marrero, J. Rodríguez y A. Becerra (Ed.), *La luz no interrumpida: homenaje a Eugenio Padorno* (pp. 195-204). Ediciones clásicas. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/58639>

Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales Editorial.

Halberstam, J. (2018). *Trans* Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Barcelona: Editorial EGALES.

Hernández, A. (2019). *Configuración de la subjetividad nómada*. 31, 143-173. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572019000200143#:~:text=En%20este%20sentido%2C%20la%20configuraci%C3%B3n,que%20surgen%20de%20la%20diferencia.

Ortega, J. (2004). Una mujer trasatlántica. *INTI: Revista de literatura hispánica*. 59(1), 241-244. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/i23286818>

Pancrazio, J. (2008). *Enriqueta Faber: travestismo, documentos e historia*. Madrid: Editorial Verbum.

Pontón, J. (2017). Intersecciones de género, clase, etnia y raza Un diálogo con Mara Viveros. *Revista de Ciencias Sociales*. 57, 117-121. <https://doi.org/10.17141/iconos.57.2017.2529>

Preciado, P. (2020). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: EDITORIAL ANAGRAMA.

Real Academia española (2001). Recuperado en 11 de enero de 2021: https://www.google.com/search?q=PICARO+RAE&rlz=1C1CHBF_esCL913CL913&oq=PICARO+RAE&aqs=chrome..69i57j0i22i30l2.2063j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Real Academia española (2022). Recuperado en 11 de enero de 2021: <https://dle.rae.es/tarambana>

Reyes, S. (2018). Tiempos lésbicos y revueltos en la novela *El Tarambana* de Yosa Vidal. *Literatura y Lingüística*, (37), 61-74. <https://doi.org/10.29344/0717621X.37.1371>

Spang, K. (1998). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Recuperado de: http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/spang-novela_historica.pdf

Vázquez Cruz, C. (2019). *Evolución tecno-digital en novelas gays Hispánicas: "El diario de JL" de Rei, "Ondergraund.com" de Rodríguez Pagán y "Sudor" de Fuguet*. <https://doi.org/10.17615/xj89-az03>

Vidal, Y. (2011). *El Tarambana*. Santiago: Tajamar Editores.

Zalazar, M. (2018). (29 de diciembre de 2021). *Libertad y determinismo en la novela picaresca española*. *Cervantes virtual*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/libertad-y-determinismo-en-la-novela-picaresca-espanola-932966/>