

**Vestimenta, biopolítica y representación de la disidencia sexual en
literatura y cine: un análisis comparativo**

*Clothing, Biopolitics and the Representation of Sexual Dissidence in
Literature and Film: A Comparative Analysis*

Recibido: 26-12-2023

Aprobado: 30-05-2024

Ronald Gerardo Hernández Campos
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica
ronald.hernandezcampos@ucr.ac.cr
ORCID: 0000-0002-1361-7371



Resumen

Los estudios sobre cine y su relación con la literatura son uno de los campos más prolíficos de la investigación comparatística. En el presente artículo se elabora un análisis comparativo de la película *The Mudge Boy* (2003) y de los relatos breves “Encaje” y “La mujer que, en mí, dormía” del cuentario *Atrevidas: relatos polifónicos de mujeres trans* (2019), con base en herramientas metodológicas de la tematología y la semiótica filmica, a partir de los conceptos de vestimenta, género e identidad, y la manera en la que las identidades de género son representadas por medio del “vestido” que utiliza cada personaje. Ambas producciones, la de Burke y los textos de Schumacher, emplean el “vestido” como un mecanismo biopolítico (Retana, 2015) que controla la vida de los personajes (Foucault, 2007) en relación con el binarismo heterosexual (Torrás, 2015; Butler, 2006). Se evidencia en los tres productos culturales la representación de una identidad de género disidente a la cual el signo de la vestimenta le ejerce un control sobre las relaciones entre su cuerpo, su identidad de género y los mandatos sociales que otros esperan de los protagonistas.

Palabras clave: vestimenta; representación; género; literatura comparada; subjetividad.

Abstract

Studies on film and its relationship with literature are among the most prolific fields of comparative research. This article presents a comparative analysis of the film *The Mudge Boy* (2003) and the short stories “Encaje” and “La mujer que, en mí, dormía” from the collection *Atrevidas: relatos polifónicos de mujeres trans* (2019) by using methodological tools from thematology and film semiotics based on concepts of clothing, gender, and identity, and the way gender identities are represented through the "dress" that each character wears. Both Burke's film and Schumacher's texts employ "dress" as a biopolitical mechanism (Retana, 2015) that controls the characters' lives (Foucault, 2007) in relation to the bipolar heteronormativity (Torrás, 2015; Butler, 2006). These three cultural products evidence the representation of a dissident gender identity, where the sign of clothing exerts control over the relationships between their bodies, gender identities, and the social mandates expected by others of the protagonists.

Keywords: clothing; representation; gender; comparative literature; subjectivity.

Introducción

Los estudios sobre cine y sus relaciones con la literatura son uno de los campos más prolíficos de la investigación comparatística (Paz-Gago, 2004), por un lado; sin embargo, por otro lado, las investigaciones en torno a la vestimenta generalmente se han decantado en describir meramente “el vestido” como un elemento semiótico que se enmarca en un contexto y un sistema que lo legitima: la moda (Barthes, 1978). Estos aspectos fueron relevantes para la investigación que se realizó, ya que se deseaba profundizar, más bien, en el aspecto biopolítico del vestido (Retana, 2015) como un mecanismo que controla a los individuos según su género y que, asimismo, funciona tanto como una representación de este cuanto más como una manera en la que se “codifica” una construcción de la identidad de los sujetos por cuya disidencia sexual se salen de las “normas” socialmente establecidas para lo masculino y femenino (Butler, 2004).

Con base en las reflexiones anteriores, se pretende analizar en la película *The Mudge Boy* (2003) y en las voces narrativas de los relatos breves “Encaje” y “La mujer que, en mí, dormía” del cuentario *Atrevidas: relatos polifónicos de mujeres trans* (2019) cómo la ropa funciona como un mecanismo biopolítico de control y construcción de la identidad de género de los protagonistas de estos tres productos culturales: a diferencia de otros hombres cisgénero de su edad, Duncan – protagonista de la película de Michael Burke (2003) – y las narradoras de los relatos “Encaje” y “La mujer que, en mí, dormía” se visten con ropas femeninas; en el caso de Duncan Mudge, representa una identidad *queer* que no corresponde con lo que se espera de él a nivel social y familiar en términos de su cuerpo de hombre cisgénero, mientras que las voces narrativas de los textos de Camila Schumacher (2019) expresan su transición de identidad de género. Por lo tanto, en esta investigación se busca analizar en los tres productos culturales el tema de la vestimenta como un elemento que potencia la construcción de la identidad de género de los protagonistas de cada uno y el control que sobre sus cuerpos se ejerce mediante la ropa.

El artículo presenta la siguiente estructura: en primer lugar, se llevó a cabo una revisión bibliográfica con el fin de identificar las líneas de análisis de los textos que se compararon; en segundo lugar, se presenta la aproximación teórica, la cual va desde los estudios de género, la disidencia sexual (intersex, “trans” y queer), se continúa con el análisis de la moda de Camilo Retana y se culmina con el aspecto biopolítico de la vestimenta. En tercer lugar, se

presenta la metodología, la cual toma herramientas de la temología (Naupert, 1999; Gil-Albarellos, 2002) y la semiótica filmica (Paz-Gago, 2004) para proponer como eje central el tema del “vestido” en las producciones analizadas como un signo cuyo carácter simbólico está cargado doblemente, tanto desde el plano en el que permite construir identidades de género (Retana, 2015; Butler, 2006) cuanto más desde componente biopolítico de control de la vida de los sujetos (Foucault, 2007). Finalmente, se llevó a cabo el análisis propuesto y se presentaron algunas conclusiones.

Algunas lecturas acerca de los textos de Schumacher y Burke

De manera preliminar, solo el texto de Camila Schumacher ha sido abordado por Ronald Campos (2021) en un artículo que profundiza el análisis del cuentario en general; se encontraron otros materiales que hablan de la obra de Schumacher como el ensayo de Mauricio Molina (2021), el cual propone el juego poético que lleva a cabo la autora en los textos de *Atrevidas...*, pero no hay una profundización más que en el prólogo del texto; otros materiales que se encontraron sobre los cuales son entrevistas y textos periodísticos breves que tratan someramente la temática de los cuentos. En el caso de la película dirigida por Michael Burke, ha sido analizada desde perspectivas distintas a la de esta investigación (Hart, 2015; Bush, 2012), aunque se toca el tema de la homosexualidad del protagonista. Asimismo, se recurrirá a aquellas investigaciones que hayan trabajado el tema de la representación de las masculinidades en el cine y en la literatura, así como la de los sujetos transgénero.

En principio, con respecto al artículo de Ronald Campos (2021) sobre el cuentario *Atrevidas...*, destaca la forma en la que el autor analiza la construcción de la subjetividad y las identidades transgénero, que se materializa a través del “reconocimiento” que llevan a cabo las voces narrativas en “los espejos”/categorías sociales e individuales que las definen como mujeres o seres marginales que deben reafirmar su identidad a partir de las distintas rupturas que vive cada una.

Con respecto a *The Mudge Boy* (Burke, 2003), los análisis que se han realizado han girado en torno a la representación de la homosexualidad, lo “queer” y el contexto rural en el que el personaje Duncan Mudge se desarrolla (Bush, 2012) como una especie de distopía “postqueer”, así como las formas en las que se representa el acoso/bullying asociado a la homosexualidad (Hart, 2015). En ambos artículos se caracteriza al personaje como un joven

homosexual, pero no se aborda el tema de la vestimenta como un mecanismo de control del cuerpo de Duncan ni mucho menos como una forma en la cual se construye su identidad.

Por otra parte, se debe comentar sobre cómo la crítica ha tratado relativamente poco los temas de la vestimenta, las masculinidades y los sujetos transgénero, tanto en el cine y en la literatura, cuanto más en la comparación entre ambas prácticas en relación con dicha temática. Un ejemplo de ello es el artículo de José Pablo Rojas (2009) que hace uso del concepto de travestismo en la novela *El gato de sí mismo* del escritor costarricense Uriel Quesada (2005):

el travestismo es una expresión entre otras, todas caracterizadas por las singularidades que las separan como por las que las unen; sin embargo, para este caso, prefiero la noción de travestismo, en relación con la metáfora del texto como tejido, y, entonces, como vestidura, una vestidura que, aquí, reorganiza, desde el juego ficcional del lenguaje literario, al sujeto mismo. (Rojas, 2009, p. 6)

Como se evidencia en el texto de Rojas, el interés con respecto al travestismo y la vestidura se encuentra más relacionada con el juego ficcional que se establece en la novela de Quesada, más allá de que el personaje use otras ropas de un género distinto al que la sociedad le atribuye. Otra aportación similar hace María Ángeles Gutiérrez (2005) en su estudio sobre el vestido y la indumentaria femenina en la literatura española. La autora hace un recorrido desde la literatura de la antigua Grecia hasta la literatura de España del siglo XIX y apunta a que las descripciones del vestido son formas de comprender el estatus de los personajes, así como sus modos de vida, o bien ahonda en el simbolismo de ciertas prendas para la cultura griega y española; pero el estudio no profundiza en la perspectiva de género ni tampoco trata la cuestión masculina.

A nivel latinoamericano, el personaje transexual/travesti ha sido retratado por diversos autores; sin embargo, la crítica apenas ha hecho pocos acercamientos a las producciones. Un ejemplo de ello es el artículo de Jonathan Elí Melgar (2016) *Tejiendo espacios queer en Latinoamérica*, que además de analizar las representaciones de los personajes travestis en las obras “La corrección de menores (Manuscrito de un escolar)” de Francisco Herrera Velado y *El lugar sin límites* de José Donoso, lo lleva a cabo desde una metodología comparada. Llama

la atención de este artículo, además de la comparación entre el poema de Herrera Velado y la novela de Donoso, cómo el autor toca el tema del travestismo como una forma más de las identidades *queer*, al mismo tiempo que establece una interpretación basada en los contextos de cada autor y la circulación de sus obras: la obra de Herrera Velado sufrió de la censura por la temática, mientras que la obra de Donoso pudo movilizarse en los círculos literarios.

Otro acercamiento, también desde la literatura centroamericana, lo realiza en su tesis sobre los cuentos de Jacinta Escudos, el investigador Josué Chacón (2017), quien interpreta dos relatos de esta autora desde diferentes perspectivas de la cuestión *queer*; de acuerdo con el autor, en este análisis se emplea el término transexual

... para caracterizar a los sujetos presentados por Escudos. Este término se refiere al tránsito de un sexo a otro. Así, en *Memoria de Siam*, el protagonista, pasa de mujer a hombre, al cambiar su sexo. Pero, Nausicaa de *Nights in Tunisia*, parece no entrar en esta categoría, ya que este transita hacia el género opuesto, a partir del uso repetido de marcadores de género socialmente aceptados como femeninos, específicamente, al usar vestido, maquillaje y lucir cabello largo. (Chacón, 2017, p. 65)

Se evidencia, a diferencia del texto de Melgar, un interés por el estudio de los sujetos transexuales representados en la narrativa de la escritora salvadoreña, no como travestis, sino como personas en transición hacia un género distinto. En el caso de esta tesis, el autor lleva a cabo una lectura de los textos de Escudos desde la noción de performatividad de Judith Butler, que de alguna forma tiene sentido en esta investigación porque se emplean algunos conceptos tomados de dicha autora pionera en los estudios de género.

Aproximación teórica

En este apartado se realizó una síntesis de los conceptos de la teoría de género de Judith Butler (2006), el cuerpo (Torras, 2015) y otros autores que hablan de la disidencia sexual, lo *queer* y lo “trans” (Cabral, 2003; Córdoba, 2007; Soley-Beltrán, 2014), así como los conceptos sobre la moda y el vestido (Barthes, 1978; Faccia, 2019; Zambrini, 2016) que desarrolló Camilo Retana (2015) en relación con el componente biopolítico (Foucault, 2007) de la ropa y su efecto en la construcción de la identidad de género y las imposiciones que la sociedad lleva a cabo en los cuerpos para que respondan a una determinada normatividad, según la gramática binaria de los cuerpos y la heterosexualidad (Torras, 2015).

Disidencia sexual, cuerpo, sexo y género

En principio, con respecto a la categoría género, Judith Butler (2006) menciona que esta “... aparece como una precondition para producir y sostener una humanidad que se pueda descifrar” (p. 27). Es decir, la categoría género debe permitir una inteligibilidad del ser humano. Lo anterior es importante para este estudio, debido a que los sistemas de sexo/género construidos en los productos culturales analizados (Schumacher, 2019; Burke, 2003) obligan a los protagonistas a verse como sujetos que no calzan con una norma cultural que entiende a los hombres y mujeres cisgénero de una forma estable, “descifrable”. Para Butler, género y sexo, no son una posesión sino maneras de ser poseído (2006, p. 38).

Lo anterior tiene relación con el planteamiento de Meri Torras (2015) acerca de que la diferencia genérico-sexual binaria “... aparece, pues, asociada a la práctica de una sexualidad determinada que rige los cuerpos y sus relaciones, los encauza a determinadas interacciones mientras que proscrib, patologiza, persigue y castiga otras” (p. 15), debido a que es a través de los cuerpos que se ve materializada la dicotomía del sexo/género, donde los cuerpos que “funcionan” dentro de la gramática binaria heteronormativa son legibles en un sistema de género con “opuestos complementarios” hombre/mujer cisgénero. Sin embargo, otros cuerpos como los intersex o las personas trans y *queer* serían descalificados de ser humanos en el modo de entender el género de Judith Butler, así como patologizados, perseguidos y castigados, desde la argumentación de Meri Torras, lo cual fue útil para comprender a los protagonistas de los textos y el filme analizados en la medida en la que los contextos narrativos a los que pertenecen de alguna manera intentan volverlos legibles, es decir, imponerles la heteronorma a sus cuerpos a través de la ropa – los tres textos estudiados –, procesos quirúrgicos (la mujer trans protagonista de “La mujer, que en, mí dormía”) y humillaciones y violencia que buscaban propiciar un “performace masculino” (caso de Duncan Mudge y “Bryan” del cuento “Encaje”).

Cabe destacar que el concepto de “masculinidades” podría parecer necesario para este análisis, en la medida en que “las masculinidades heterosexuales oprimen y convierten en ilegítimas, repudiadas, las masculinidades homosexuales” (Vásquez del Águila, 2013, p. 820), lo cierto es que es posible, más bien, entender lo *queer* que se presenta en las producciones estudiadas. De acuerdo David Córdoba, quien sigue a su vez lo planteado por Butler y Foucault, “la sexualidad no es un hecho natural, sino que está construida

socialmente” (2007, p. 23) y en este sentido, *queer* es todo lo que se aparta de la heteronorma sexogénica. Si la sexualidad y el género son performativos, entonces lo que se ve representado en la película de Burke (2003) de la identidad de género de Duncan Mudge entraría más en la categoría *queer*, y no tanto en el de una masculinidad homosexual, como lo han propuesto los autores Bush (2012) y Hart (2015), porque el uso de ropa considerada femenina – de su madre específicamente - por parte de Duncan ya funciona como un dispositivo de asignación de identidad de género, el cual no es masculino ni performa una masculinidad, sino un posible sujeto en los márgenes, disidente.

Retomando la cuestión sobre la disidencia sexual, en este punto es necesario no solo entender a las personas trans, sino también a las personas intersex. De acuerdo con Mauro Cabral (2003), se entiende por intersexualidad “... una colección de diversas alteraciones de los genitales” (p. 118) que llevan a médicos y a psiquiatras a intervenir el cuerpo de una persona para que “calce” dentro del binarismo masculino/femenino. Sin embargo, de acuerdo con Cabral la “intervención” muchas veces niega la posibilidad de la persona de elegir su identidad y la marca sin la posibilidad de decidir sobre su cuerpo, lo cual eventualmente tiene efectos sobre la autopercepción del género y la identidad, tal como ocurre con el caso del doctor Money que mencionan tanto el autor, así como Butler (2006, p. 90). Este concepto, ligado a la disidencia sexual, va a ser fundamental para comprender lo que vive la protagonista de “La mujer, que en, mí dormía”, debido a la cirugía que narra en su historia y posteriores complicaciones que vive el personaje.

Dentro de las diferentes identidades de género que se han mencionado, también se encuentran las personas “trans”, quienes se han entendido, tal como dice Judith Butler, como “... aquellas personas que se identifican con o viven como el otro género, pero que pueden no haberse sometido a tratamientos hormonales u operaciones de reasignación de sexo” (Butler, 2006, p. 20). Quiere decir que una persona puede performar su género y construir su identidad independientemente de las normas que “subjetivan” lo físico – es decir, el sexo, el cuerpo -. De acuerdo con Patricia Soley-Beltran (2014),

las personas transexuales experimentan una discontinuidad entre las partes corporales, las identidades y los placeres sexuales que creen deberían asociarse con ellos. Los sentimientos de alienación producidos por esta disonancia entre partes corporales y significados de género a menudo se

expresan con un tópico que pone en juego nociones dicotómicas mente y cuerpo. (p. 25)

Según las autoras consultadas, las personas trans se sienten “otros” dentro del género que su cuerpo exterioriza, aun cuando sus comportamientos no son precisamente los que sienten por dentro. Tal como se vio en el análisis de los productos escogidos, los sujetos trans se construyen a partir de su identificación con otro género y en el caso de los cuentos de Camila Schumacher, se evidencia en el uso de ropa el paso a la transición a otro género.

Moda, vestido y biopolítica

En los inicios del campo de estudio sobre la moda y la indumentaria no existe un interés por relacionarlo con el género; no obstante, con el paso de los años y el desarrollo de las teorías de género y los estudios *queer*, se han realizado avances al respecto. El crítico y semiólogo Roland Barthes, en su texto *Sistema de la moda* (1978), propone un método para entender la moda, ya que el vestido, la fotografía y los signos que se encuentran en dicho sistema están implicados entre sí. De acuerdo con este autor,

Moda y literatura disponen realmente de una técnica común cuyo fin es el parecer transformar un objeto en lenguaje; es la descripción... En Moda, el objeto descrito es actualizado, dado aparte bajo su forma plástica (sino real, ya que solo se trata de una fotografía). (Barthes, 1978, p. 23)

Dentro de las críticas que se le hacen a Barthes con respecto a su concepción de la moda, se puede encontrar la de Camilo Retana (2015) en su texto *Las artimañas de la moda*; este filósofo lleva a cabo una lectura del texto del crítico francés y otros pensadores que han teorizado sobre la moda. Retana comenta sobre el “método” de Barthes para quien la moda constituye un sistema “... cuya estructura debe estudiarse para develar el modo en que se presenta como un ámbito de fantasía y libertad, cuando en realidad se trata de un fenómeno de consumo previa y detalladamente codificado” (Retana, 2015, p. 62).

Se evidencia en el texto de Retana una crítica con respecto al enfoque estructuralista de Barthes, quien además ignora la cuestión de género, ya que él se interesa en el vestido; este crítico identifica que “la importancia del vestido escrito confirma de una forma clara que existen funciones específicas del lenguaje, que la imagen, sea cual fuere su desarrollo en la sociedad contemporánea, no puede asumir” (Barthes, 1978, p. 23). Para Barthes, quien hace

una analogía entre la distinción de Saussure sobre lengua (reglas abstractas de un lenguaje) y habla (realizaciones concretas de las normas), el vestido viene a representar la forma estructural institucionalizada de la moda, mientras que el traje es esa forma “actualizada, individualizada, llevada” (p. 27).

Aun cuando Barthes es pionero en analizar el vestido, su método se queda en el aspecto descriptivo del vestido y el análisis de la moda; otros autores se adentran más en comprender cómo la moda – la vestimenta en sí – representa un fenómeno social que tiene otras implicaciones más allá que la combinación de formas, colores, telas; de acuerdo con Laura Zambrini (2016):

Pensar la moda supone que la misma no opera como un fenómeno aislado e independiente de la sociedad en la que se ha gestado y de los cambios socio-culturales producidos. Por el contrario, existe una tendencia hacia la reciprocidad entre las formas de vestir de las personas, los valores culturales y el mundo social. (p. 133)

La moda, entonces, implica más que el vestido como un bien de consumo y un elemento decorativo en un cuerpo: vestirse, según Zambrini, implica ponerse los valores culturales y las formas de socialización. ¿Qué implica vestir el cuerpo de determinada manera? De acuerdo con Analía Faccia (2019) existen diversos conocimientos que debe tener el individuo a la hora de vestir su cuerpo, ya que lo preexisten normas culturales:

Vestir el cuerpo constituye una práctica corporal contextuada que expresa la relación entre el cuerpo, la indumentaria y la cultura, en un determinado contexto social y momento histórico. Además, implica conocer las normas culturales y expectativas exigidas al cuerpo, dado que cuando éstas son desafiadas, exponen los cuerpos a la condena social. (Faccia, 2019, p. 38)

El texto de Faccia resalta un aspecto que se evidenció en los textos y la película elegidos: por nacer en un cuerpo, a las protagonistas de cada historia de Schumacher (2019) se les exige vestir de determinada manera, al igual que al personaje principal de *The Mudge Boy* (2003), de la misma forma que se les exige un comportamiento acorde con su cuerpo y cuando desafían los imperativos que pesan sobre sí – sobre sus cuerpos –, son reprimidos y castigados. Con base en lo anteriormente expuesto, se comprende que la moda y el vestido

no se queden en lo meramente descriptivo del vestuario; por ejemplo, Camilo Retana va más allá de la historia del pensamiento sobre el vestido y comenta el papel

...a partir de la producción de la diferenciación sexual que la moda contribuye a generar, el vestido, en tanto técnica policial, se revela así como un mecanismo que marca los cuerpos con un género, pero que a partir de dicha marcación, también los relaciona y distribuye en el marco de un espacio territorial a partir de otros ejes identitarios... la vestimenta regula continuidades y pretende garantizar las debidas conexiones entre el aspecto y los comportamientos, así como evitar los desfases entre los mismos. (Retana, 2015, p. 188)

Retana comprende el vestido como un mecanismo que sirve para controlar (desde la concepción foucaultiana de la disciplina) a los cuerpos a través de la diferenciación sexual generada por la ropa que se le exige utilizar al “hombre” o a la “mujer”, además de que la vestimenta funciona para continuar los modelos de comportamiento aceptados para estos. En este trabajo tienen mayor importancia, tanto las nociones del vestuario que están más relacionadas con el contexto social y cultural, que implica normas de convivencia a partir del uso de determinadas prendas y que de una u otra forma determina cómo el individuo va a percibirse y vestirse, según la identidad de género, cuanto más el componente de control de la vida de las poblaciones, es decir, la biopolítica del vestido (Retana, 2015, siguiendo a Foucault, 2007): el vestido debe garantizar un orden y esto se ve representado en la forma en la que este construye las identidades, las relaciones de género, al mismo tiempo que controla a los individuos y su rol en la sociedad, tal como se evidenciará en los personajes de los textos analizados y el filme.

Metodología

Se tomaron en cuenta dos métodos de la literatura comparada para el análisis de ambas producciones culturales en este artículo: la tematología (Gil-Albarellos, 2002; Naupert, 1998) y la semiótica textual, en concreto la que analiza las relaciones entre literatura y cine (Paz-Gago, 2004).

De acuerdo con Cristina Naupert (1998), la tematología es uno de los campos de la comparatística bastante prolíficos en cuanto a los diferentes aportes que se han realizado “...

mediante comparaciones temáticas que indagarían acerca del trasunto de temas, motivos, mitos y tipos comunes a diversas manifestaciones artísticas” (p. 178). Incluso el texto de Naupert aborda someramente la cuestión de la identidad sexual y de género (más en asociación con la crítica feminista) y comenta que es una de las tantas posibilidades que ofrece el campo de estudio tematólogo.

Con respecto a esta metodología, interesará la noción de “tema” de Susana Gil-Albarellos (2002), ya que permitirá analizar la película y los relatos escogidos: en ambos productos, la vestimenta es un tema, porque juega un papel simbólico universal que contiene gran parte del significado de la práctica analizada, ya que el vestido se toma como un signo, uno “real” (en la representación filmica a través de los vestidos de la madre de Duncan Mudge) y el otro “verbal” (en las descripciones del relato “Encaje”, principalmente, y en “La mujer que en mí dormía” en menor medida), el cual está codificado en diferentes vías. El signo vestido, en su plano simbólico de tema recurrente en los tres productos, se enlaza con la diégesis y la construcción de personaje, lo cual permite evidenciar el componente biopolítico, al mismo tiempo que forma parte de la representación de identidades sexogenéricas disidentes de la heteronorma binaria.

Sin embargo, para realizar la relación entre ambas prácticas, se ha tomado del método de Paz-Gago la noción que maneja de narratividad y la manera en que un filme cuenta una historia a través de imágenes en movimiento, de la misma forma que lo hace un relato, a través de signos que dotan a la película de dicha narratividad, ya que para este autor

El texto filmico se basa en la imbricación de los sistemas de signos indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales escritos u orales como visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa y de una intensa potencialidad ficcional. (Paz-Gago, 2004, p. 213)

Siguiendo esta línea, se tomaron los elementos narrativos de los productos analizados, por un lado, así como los signos de las escenas de la película y las partes de los relatos en los que se muestra el papel de la ropa como un elemento principal y simbólico de la construcción de las identidades *queer*, intersex y transgénero, por otro lado. La performatividad tuvo también relevancia para realizar el análisis, debido al sentido de espectáculo que la película

representa, mientras que en el caso de los cuentos este concepto se relaciona más con la construcción de las identidades trans.

Descripción del corpus

La película *The Mudge Boy* (2003) del director Michael Burke, tiene su “origen” en un corto de este mismo autor, *Fishbelly White* (1999); tanto en el corto como en la película se ven paralelismos entre algunas escenas y los nombres de los personajes, con la diferencia de que en el corto no se comprende la razón por la que el protagonista introduce la gallina en su boca de la misma manera que su homólogo del largometraje lo hace (con una motivación distinta, aparentemente una conducta aprendida de la madre).

El filme trata sobre Duncan Mudge, un joven adolescente que vive con su padre en un pueblo, un área rural, dedicada a la agricultura y ganadería, en Estados Unidos (el filme no especifica el contexto como tal); la madre del muchacho sufre un infarto y muere al inicio de la película. El protagonista vende huevos en el pueblo, tal como lo hacía su madre, y tiene una amistad con otro joven llamado Perry. Duncan va descubriendo su sexualidad y asume el duelo por la pérdida de su madre a través del uso de ciertas prendas de ella. En un acto posterior a una fiesta, Perry abusa sexualmente de Duncan al verlo vestido de mujer.

En el caso de los relatos breves “Encaje” y “La mujer que, en mí, dormía” del cuentario *Atrevidas: relatos polifónicos de mujeres trans* (2019), las narradoras (mujeres transgénero, es decir, que vivieron una transición de hombres a mujeres y se identifican como tales) cuentan cómo a través de las vestimentas empiezan su transición y la construcción de su identidad transgénero. Los textos de Schumacher se presentan al lector por medio de un prólogo que implica un contrato de lectura de cómo el público debe recibir el cuentario; la autora dice al final de dichas páginas preliminares: “una última advertencia: no hay ficción en las páginas que siguen. Todo es cierto, aunque haya a quienes les cueste creerlo” (Schumacher, 2019, p. 9).

Este aspecto va a ser fundamental para clasificar desde el género al que pertenecen los textos de esta autora: según su prólogo, se podrían comprender como testimonios, mientras que el título del libro los agrupa como relatos. Partiendo de esta premisa de dualidad en cuanto a la posibilidad de determinar adónde pertenecen las narraciones que conforman *Atrevidas...* (2019), se puede pensar en estos como cuentos de no ficción, con un carácter polifónico, ya

que confluyen la voz narrativa y el tratamiento estético que Schumacher le brindó a sus producciones, desde su título y mediante el prólogo.

En el caso del relato “Encaje”, se presenta a una narradora que en su juventud era conocida como Bryan (de niña era varón) y tenía la costumbre de faltar a misa con alguna excusa para poder quedarse sola en casa y vestirse con las prendas de sus familiares mujeres cisgénero, hasta que en un punto de su historia es descubierta por un cuñado quien la lleva violentamente hasta la puerta de la iglesia para ser humillada públicamente por transgredir el mandato establecido para su género por haber nacido con un cuerpo de hombre.

Un caso similar ocurre en “La mujer que, en mí, dormía”, historia que es contada por otra narradora anónima que al parecer había nacido *intersex*. Lo anterior fue comunicado a sus padres, pero ocultado a la narradora. Luego, la protagonista cuenta que se le realizó un procedimiento quirúrgico para intervenir su cuerpo y que “calzara” con el dimorfismo sexual que, en su caso, en su infancia, se buscaba que fuera un hombre cisgénero; sin embargo, conforme fue llegando a la pubertad, la voz narrativa empieza a experimentar gusto por verse como una mujer cisgénero y hacer espectáculos imitando a cantantes famosas. En algún punto decide hormonarse y luego sufre un ataque en un escenario que ella asocia a haberse inyectado; en el hospital le dicen que en realidad sufría dolores porque tenía un ovario atrofiado: se da cuenta que por dentro tiene otros órganos femeninos.

La ropa femenina y la construcción de la identidad de género en *The Mudge Boy* (Burke, 2003)

Los estudios sobre las masculinidades han identificado diversos tipos de subjetividades y formas en las que los varones se relacionan, ya sea entre sí o con las mujeres, y se definen como “masculinos”, o por lo menos cercanos a los imperativos socialmente establecidos para ellos. La película de Michael Burke (2003) trae a colación en la época en la que fue estrenada un conflicto con respecto a las demandas “tácitas” a las que los hombres de contextos rurales –incluso desde su adolescencia– se ven sometidos con tal de sostener una imagen hegemónica (desde la teoría de R. W. Connell): el hombre debe ser heterosexual, sexualmente activo y ejercer la violencia para dominar a otros varones y mujeres.

En este sentido, se evidencia cómo el protagonista del filme, Duncan Mudge, un chico de unos catorce años, aproximadamente, que ha perdido a su madre (ella muere en las escenas iniciales producto de un infarto mientras iba a entregar huevos en su bicicleta), rompe con

los estereotipos establecidos para un hombre cisgénero en su contexto –un pueblo que aparentemente ve al hombre como un trabajador de campo nada más, en cualquier ámbito–, además de que la vestimenta femenina en su caso juega un doble papel dentro de la estética de la película y la conformación de su identidad de género.

Se ve en la película la vestimenta femenina como una manera para que Duncan exprese su duelo por la pérdida de su madre: al principio de la película, el protagonista se encuentra en el gallinero hablando con las gallinas mientras recoge los huevos y en un momento toma a un pollo y lo introduce en su boca, como una especie de TIC, o acto aprendido de su madre. Sin embargo, es descubierto por el padre, que además de llamarlo a cenar, lo observa con cierto asombro.

La escena tiene una carga simbólica en varios aspectos, porque se verá a lo largo de la película que, además de estar descubriendo su sexualidad e iniciar con la construcción de una identidad diferente a la esperada y exigida socialmente, Duncan vive el duelo por su madre tomando el rol de esta, lo cual implica, desde realizar sus tareas hasta tomar su asiento y fingir que habla consigo, ya que el padre parece no interesarse por su hijo (aunque es posible que el señor Mudge también se encuentre asimilando la muerte de su esposa). Esto se puede apreciar en la figura 1 en la que se muestra la escena en la que ambos comen y el muchacho siente que su padre no es demasiado comunicativo con él, por lo que decide cambiarse a la silla que pertenecía a su madre y de alguna manera dialogar hasta que el señor Mudge se harta y lo reprime.

Figura 1. Escena en la que el señor Mudge y Duncan cenan



Fuente: Burke, 2003, min. 07:40.

Las palabras que utiliza Duncan se dirigen hacia su padre, quien le pide que se detenga mediante un grito y golpes en la mesa; la traducción del diálogo de Duncan que exaspera al padre puede variar: “*La muerte es tanto una parte de la vida como el hecho de vivir*”¹ (Burke, 2003). Este diálogo también tendrá un peso simbólico en la película, ya que la obra es por decirlo de alguna forma cíclica: inicia con una muerte abrupta y finaliza de la misma forma, solo que la muerte es de la gallina que Duncan tiene como una especie de mascota e introduce de vez en cuando la cabeza de la gallina en su boca para calmarla, de acuerdo con lo que él expresa.

La cuestión con la vestimenta femenina va a empezar cuando el protagonista se empieza a vestir, junto con su padre, para ir a la iglesia, como se apreciará en las imágenes siguientes, y descubre en un armario ropa de su madre; la escena dura unos segundos en los que Duncan admira los abrigos de su madre y en el siguiente cuadro se ve que baja las escaleras con uno puesto como si fuera una salida de baño (figura 2).

Figura 2. Escenas mientras Duncan se prepara a ir con su padre a la iglesia



Fuente: Burke, 2003, min. 16:05.

En este caso, la ropa no viene a tomar un sentido con respecto a la masculinidad del personaje, pero de alguna manera el padre se asombra al ver desde el ángulo de su recámara cómo el muchacho se dirige a vestirse, pero lleva el abrigo puesto. Este asombro irá aumentando, *in crescendo*, al punto en que, en la mitad de la película, el señor Mudge le pedirá la prenda de vuelta al muchacho para “guardarla”. Este comportamiento aparentemente inexpresivo del

¹ Las traducciones de algunos diálogos donde existe variación en cuanto a lo pronunciado por el personaje y los subtítulos fueron realizadas por Ariana Arguedas Bermúdez.

padre tiene sentido dentro del relato de la película porque él representa lo opuesto a Duncan: el señor Mudge es inexpresivo, varonil, fuerte y es una figura que impone respeto, mientras que en su hijo solo puede ver la imagen de Lydia – nombre de la madre de Duncan – que curiosamente es pronunciado una única vez en la película por una mujer, luego de que concluye la escena de la misa (figura 3).

Figura 3. Los señores hablan con el padre de Duncan mientras él juega con unos niños



Fuente: Burke, 2003, min. 17:44.

Nuevamente en este diálogo podemos ver una mínima variación, en cuanto a lo que quiere decir el personaje (ya que una traducción posible es “*No puedo superarlo. Es la viva imagen de Lydia.*”). Sin embargo, lo importante de este diálogo es la mirada del padre que sigue a Duncan en los segundos siguientes a que la mujer diga estas palabras, ya que de alguna manera confirman un posible “estigma” que el señor Mudge no se atreve a pronunciar, o quizás se lo cuestiona en más de una forma: ¿otros ven lo mismo que él con respecto a su hijo, es decir, otras personas ven en Duncan a Lydia, a su madre, a una mujer, y no a un varón como se supone que se ve en el exterior?

En este punto de la película, Duncan empieza a acercarse más a Perry, un muchacho granjero –su familia tiene ganado y su trabajo es limpiar establos u ordeñar vacas– que al parecer lo conoce; Perry vendrá a representar más adelante todos los estereotipos asociados a la masculinidad hegemónica, ya que se ve desde las escenas iniciales cómo el personaje solo tiene comentarios soeces sobre el cuerpo femenino, además de demostraciones de actividad sexual con las chicas de la edad de ambos; este aspecto es visto en varias ocasiones por

Duncan, quien solo parece mostrarse un poco incómodo al respecto. Incluso, en escenas posteriores, ve a Perry orinar y se sorprende por el tamaño de su pene. Luego de una conversación con este, sobre los pezones de una chica y cómo estos se endurecían al presionarlos, Duncan decide hacer lo mismo con los suyos en su cama, con el abrigo de su madre puesto como “pijama”. Podría asociarse este ejemplo del papel simbólico de la ropa femenina en un cuerpo masculino que explora su cuerpo en busca de placer, pero no se erotiza de la manera esperable en un chico cisgénero, sino que lo hace tocando sus pezones, una zona erógena, pero que desde la gramática binaria de los cuerpos sería más asociada a un cuerpo femenino, lo cual refuerza la posible interpretación del protagonista como una persona *queer*.

Figura 4. Duncan recibe la lámpara de su mamá



Fuente: Burke, 2003, min 39:20.

El padre de Duncan entra a su habitación (el muchacho se ocultará bajo la sábana), luego de haber metido todas las cosas de su esposa en un granero como una forma de llevar a cabo su duelo y pedirle al muchacho que en adelante le ayude más en la granja con las tareas, debido a que “no tiene sentido pagarle a alguien más, teniendo a un muchacho fuerte en casa”; en compensación por hacerlo trabajar más, el señor Mudge le entrega al protagonista una lámpara que le había pertenecido a Lydia, lo cual lo alegra y lo hace salir de la sábana para contemplar el objeto y agradecer a su padre. Su padre, al descubrirlo con el abrigo de Lydia se lo pide de vuelta y le dice “ya no más, ¿de acuerdo?”, tal y como se aprecia en la figura 4. Nuevamente la expresión del hombre es de un asombro, casi enojo, que pide de vuelta la prenda de su mujer para llevarla con las demás.

En este punto de la película, además de la prohibición del padre hacia el hijo sobre el hecho de usar prendas femeninas, se encuentra el deseo de frenar una conducta que considera fuera de las normas e imperativos establecidos para su género, porque él – que representaría la ley,

en un sentido freudiano – exorta a su hijo a no cometer más el acto de vestirse con las ropas de su madre a lo que el muchacho únicamente halla la pregunta que aparece en la imagen 6. El padre responde que solo lo guardará con el resto, como para que no parezca que le está quitando lo que representa a Lydia del todo.

Hasta este momento se ha abordado el papel del vestido como un elemento que divide a los géneros, ya que se entiende que Duncan al ponerse una prenda que le pertenecía a Lydia está rompiendo con el orden establecido; sin embargo, su aspecto no muy viril, al evocar al de su madre, trae la confusión sobre su identidad, por lo que el señor Mudge trata de mantenerlo “controlado”, tal como Camilo Retana menciona en su texto sobre la moda: el vestido es un elemento policial, en el sentido de que controla la forma en la cual cada persona no se salga de su género establecido (socialmente, desde luego). Duncan debe comportarse como un chico “normal” (normativizado desde el binarismo heterosexual).

Figura 5. Duncan mostrándole a Perry lo que su madre hacía con la “gallina”²



Fuente: Burke, 2003, min. 49:35.

Un aspecto que se puede analizar dentro de la película es la camaradería de Perry y Duncan, que va justificando de alguna forma la relación amorosa (en una sola vía, desde luego) que se va gestando en torno a ellos. En una ocasión que Perry lleva a Duncan a un río y se bañan en él, Duncan toca el brazo de Perry haciendo que este se asuste y tome distancia pero este

² Que en realidad es un pollo, o un gallo, el cual tiene un valor simbólico similar al de Duncan y la ropa femenina; en las escenas iniciales de la película, cuando Duncan se hace “amigo” de unos chicos que junto con Perry salen a beber alcohol y divertirse explica que al principio su madre y él creían que era otra gallina; sin embargo, en realidad el animal tiene otra identidad, tal como su dueño.

busca desviar su asombro, ya que al estar desnudos cree que algo puede ocurrir, por lo que decide que es tarde y deben marcharse. Al llegar a la granja de Mudge, el protagonista le muestra a su amigo un cementerio de gallinas y la forma en la que su madre las calmaba, tal como se aprecia en la figura 5.

Llama la atención que Duncan al preguntar en dos ocasiones en la película “crees que soy raro” lo hace con el adjetivo *weird* que se traduce como “extraño”, mientras que Perry en la escena en el carro, luego de la violación utiliza el adjetivo *queer*, el cual además de la connotación de “raro” está asociado a las identidades de género diversas y a toda la teorización de aquello que no corresponde con el binarismo sexual (Córdoba, 2007). Posterior a este evento, ocurrirá otra escena relacionada con la ropa femenina, la cual se lleva a cabo después de una fiesta en la que Duncan y Perry van al granero de Mudge donde Perry le pide a Duncan vestirse con un traje que parece ser de matrimonio.

Figura 6. Perry viste a Duncan de mujer y abusa de él



Fuente: Burke, 2003, 1:03:35.

La escena de la violación que se muestra en la figura 6 se da después de que Duncan sea obligado por Perry a hacerle sexo oral y este lo lastime, por lo que el muchacho le da una bofetada y lo toma de contra una pared de madera que está a medio construir y luego de bajarle los pantalones a Duncan, Perry le dice lo siguiente: “No voy a hacerte daño. Abre las piernas. Más abiertas. Así es. Solo voy a meterla un poco. No es tan malo, ¿verdad? ¿Estás bien? Dios, eres jodidamente estrecho. Se siente como una vagina” (Burke, 2003, min. 1:05:52).

La escena nos muestra la cara de Duncan quien en apariencia se encuentra resistiendo el dolor, más allá de cualquier otro signo de placer: la escena es imposible de asociar con un

aspecto erótico o amoroso –puesto que la expresión en la cara de Duncan es de dolor, en ningún momento de placer– como sí puede asociarse al concepto de dominación de la masculinidad hegemónica, ya que de acuerdo con Connell se entiende que los hombres son activos sexualmente –incluso en relaciones homosexuales– porque eso no lo relaciona con lo *queer*, cosa que sí sucede con Duncan quien además de haber sido vestido como mujer, ha sido violentado como una mujer probablemente habría sido en su situación. El victimario, en vez de afrontar la situación, decide tener una conversación indistinta sin prestarle atención a Duncan, como si nada hubiera acabado de ocurrir. Posteriormente, es el mismo personaje principal quien se recompone, pide que no se le diga nada a su padre y le dice a Perry que lo ayude a quitarse el vestido. En ese instante, entra el señor Mudge, lo ve con el traje de Lydia y le pide al otro muchacho que se vaya a casa. Sin embargo, debe ayudar a su hijo a quitarse el vestido de su madre, según se observa en la figura 7.

En castigo por haberlo encontrado con el vestido de su esposa puesto, el señor Mudge hace que Duncan cabe una especie de pozo bastante profundo y este, cansado, tira las herramientas y sale del hueco, se sienta en el sillón que le perteneció a Lydia. Ante la negativa de Duncan a moverse y la exasperación del padre, hay una confrontación con este en el sentido de que lo cataloga como débil y que no puede hacerse cargo de sí mismo, incluso le dice “*No puedes ni siquiera meterte en problemas como un chico normal*” (Burke, 2003, min. 1:12:55). Esta alusión a la heteronorma de parte de Edgar Mudge es un claro llamamiento a que Duncan debe asumir su rol como hombre heterosexual del cual se espera que performe una masculinidad hegemónica; no obstante, Duncan responde que sí entiende que su madre está muerta, por lo que el señor Mudge decide que lo hará quemar la ropa de su madre (figura 8), en un intento de deshacerse del elemento discordante en la identidad que espera de su hijo: el vestido femenino que le brinda la posibilidad de ser *queer* o bien de recordar a su madre a nivel simbólico, al menos.

Figura 7. Termina la violación y el señor Mudge ve a Duncan vestido con uno de los trajes de su difunta esposa



Fuente: Burke, 2003, min. 1:08:07.

Se puede interpretar la acción del protagonista en la escena de la figura 8, más allá del gusto por parte de Duncan por utilizar la ropa de su madre y en el fondo por ocultar alguna tendencia hacia el travestismo, como un apego por el recuerdo de la madre representado en su vestimenta: la posición de Duncan, su llanto con el abrigo de Lydia, son signos de que es una figura que le ha sido arrebatada, por lo que trata de apegarse a ella de alguna manera.

Figura 8. El señor Mudge quema los objetos personales de Lydia



Fuente: Burke, 2003, min. 1:14:44.

Posterior a la quema que realiza el padre de Duncan de los objetos de su difunta esposa, el protagonista se dirige a la granja de Perry; Duncan se dispone a hablar con él, por lo que ingresan a un camión que le pertenece al padre de Perry (min. 1:15:31) para poder conversar sobre lo ocurrido entre ambos, ya que desde lo ocurrido en el granero no se han vuelto a ver. La escena se desarrolla de la siguiente forma:

Duncan: Ha quemado todas las cosas de mi madre.

Perry: ¿No ha dicho nada sobre mí?

Duncan: No.

Perry: ¿Estás seguro?

Duncan: Solo está furioso conmigo. No le he dicho lo que me hiciste.

Perry: No podemos hacer nada nunca más. No es correcto.

Duncan: No se lo he contado, Perry.

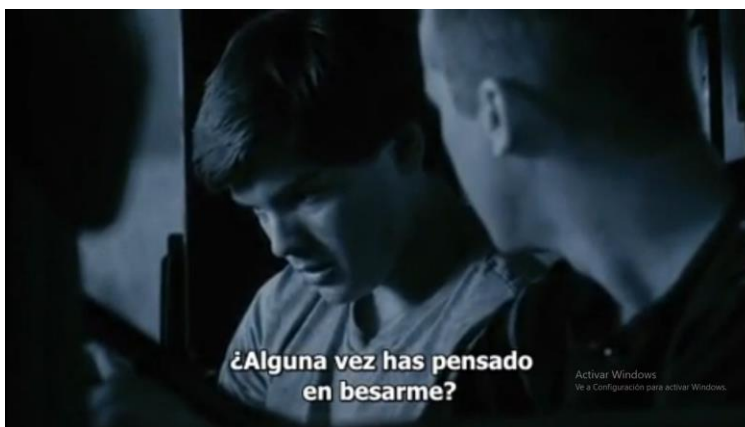
Perry: No podemos hacer nada nunca más. Es raro (se traduce “raro” de la palabra *queer*). Yo no soy raro.

Duncan: Lo sé. Lo siento, Perry.

Perry: Tú siempre lo sientes. ¿Qué tienes que sentir? A veces actúas como una maldita chica. (Burke, 2003, min. 1:16:25)

Este dialogo confirma varios aspectos relacionados con la masculinidad de ambos personajes: de acuerdo con el parlamento del personaje, a Perry le importaba, más que nada, lo que el señor Mudge pudo haber pensado sobre él, al verlo con su hijo en un acto que, si bien no alcanzó a observar, lo habría marcado como *queer* desde su lógica y así habría perdido su estatus de hombre hegemónico en formación (recordemos que es un adolescente). Mientras que, en el caso de Duncan, él se muestra avergonzado con su amigo por causarle esta angustia y se disculpa. Duncan se muestra sumiso, dominado por la negativa de Perry a seguir siendo su amigo. El diálogo anterior es seguido de una escena muy emotiva por parte de Duncan.

Figura 9. Escena en la camioneta del papá de Perry



Fuente: Burke, 2003, min. 1:16:49.

La escena de la camioneta mostrada en la figura 9 representa algunas aristas con respecto a la identidad sexual de Duncan (quien le confirma al espectador que siente algo por quien lo ha violado). El otro joven niega categóricamente: “Perry: *¿Estás loco, Duncan? No. Ni hablar*”, después de forcejear con Duncan, darle un beso de manera brusca y preguntarle de manera tosca y enojada “*¿Esto es lo que quieres?*” Esta escena de alguna manera encuentra una posibilidad de interpretación en la acción del personaje: parece ser que hay un momento de vacilación en el papel de Perry del macho dominante, por lo que Duncan acaricia la cara de Perry y le da un beso apasionado; sin embargo, luego de corresponder el beso, este se aleja y le dice a Duncan que es un “maldito marica” (*fucking faggot*) y lo abandona en el camión. Acto seguido, hay una escena del protagonista tomando un baño solo con la gallina.

Figura 10. Escena en el baño, Duncan solitario



Fuente: Burke, 2003, min. 1:18:54

Es posible que esta escena presentada en la figura 10, en la que vemos al personaje desnudo, únicamente con la gallina (a la cual espanta de un manotazo para que se aleje) y su propio dolor tenga un valor simbólico en cuanto a la construcción de la identidad de género de Duncan: le han quitado las ropas de su madre, que lo mantenían conectado a ella, y al mismo tiempo le daban la oportunidad de performar una identidad de género distinta a la que le impone su cuerpo de chico cisgénero; ha perdido la amistad de Perry, quien en este punto de la película lo considera un “maldito marica” por haberlo besado y haber expresado sentimientos más allá de la amistad; ha perdido su pureza al haber sido violado por el hombre que consideraba su amigo: ¿qué le queda a Duncan además de su dolor para afirmar su identidad y sentirse amado tal cual es en un ambiente que es hostil hacia las personas como él?

Representación de subjetividades transgénero en la narrativa de Camila Schumacher (2019): lectura de los relatos “Encaje” y “La mujer que, en mí, dormía”

En los cuentos de Camila Schumacher se observan dos historias que nos muestran sujetos femeninos que no siempre se entendieron como tales; sin embargo, se evidencia en sus historias una auténtica representación de estas mujeres trans, en medio de un proceso del que la ropa es una manera de “codificación” (Retana, 2015) en el sentido de cómo las protagonistas se identifican y codifican sus relaciones con los demás personajes cisgénero de sus historias; el ejemplo de la narradora de “Encaje” permite pensar en que la ropa va siendo descubierta como algo restrictivo de los cuerpos, en el sentido del binarismo sexogenérico, de mujeres cisgénero: “Llevaba días escogiendo mentalmente la ropa que quería probarme: las pantys de una tía, una camiseta sexy de una de mis primas, la enagua de otra, los tacones de charol fucsia de mamá” (Schumacher, 2019, pp. 13-14).

Esta narradora únicamente podía y se permitía expresar su identidad de género en soledad, sin ser vista, porque era una niña a escondidas y esto se evidencia por la manera en que expresaba lo que sentía por medio de “los chucicas” que las otras mujeres cisgénero podían ponerse todo el tiempo, a la vista de todos. En esta voz narrativa ocurre un proceso contrario: “Los chucicas casi siempre me quedaban grandes, pero pasaba algo mágico: en el reflejo, yo me veía perfecto... era una gozada. No hacía desfile ni nada, el show era vestirme y mirarme, cambiarme y verme” (Schumacher, 2019, p. 14).

La protagonista no estaba realizando un espectáculo como una *drag queen*, ni mucho menos estaba imitando otros comportamientos aprendidos: la narradora empezaba a vivir la performatividad del género, en el sentido en el que empezó a descubrir su identidad femenina a través de la ropa, que sabía estaba restringida a los cuerpos de mujeres cisgénero. El nombre del lugar donde vive la protagonista de “Encaje” también tiene una carga simbólica del poder regulador que según Butler (2006), siguiendo a Foucault, tiene la normalización de las prácticas sociales: la narradora, que en su juventud se llamaba Bryan, se encuentra en un proceso de descubrimiento, de transición, de comprensión de que se entiende “trans” desde la niñez, aun sin nombrarse como tal. Está en un momento “fronterizo”, de “paso”, entre la lo que le dice la norma que ella es –Bryan, niño cisgénero, que vive en Paso Canoas, una

zona en la frontera sur de Costa Rica— a otra elaboración distinta que es el reconocerse en la ropa de mujer como la verdadera, una niña que deseaba verse como tal:

... pero el asunto es que a mi hermana le trajo una ropa interior de encaje... que era soñada. De princesa pensaba yo, que entonces no se me ocurría que las princesas más bien no usarían hilos, y tampoco brasieres ¡menos de color rojo! Lo cierto es que desde que lo vi, me quedé con una idea fija... ¡tenía que ponérmelo! (Schumacher, 2019, p. 15)

Su deseo de utilizar ropas de mujer cisgénero, y en el fondo poder expresar quien realmente era en su interior, o al menos cómo se sentía, va a ser doblemente castigado por los personajes con los que convive la narradora: el cuñado la descubre vestida con una camisa de tul y la ropa interior de encaje que este le habría comprado a la hermana de quien entonces era “Bryan”. En este punto de la historia se podría afirmar que la identidad trans de la narradora se ve reafirmada en una dualidad, entre verse como mujer y saberse “hombrecito” porque su cuerpo no corresponde con la expresión de género que lleva a cabo en la intimidad. Al ser descubierta, es llevada por el cuñado frente a la iglesia para que fuera reprendida por el resto de su familia:

¿Saben? Nunca me sentí más humillado ni más hombrecito que ahí; por eso, alcé la cara como los machos para mirar de frente a mi mamá, a mi abuela, para que me cayeran a coscos, pero bien. Yo a ellas las quería, pero comencé a odiarlas ahí mismo. Un mes me castigaron, de la casa a la escuela y con escolta. (Schumacher, 2019, p. 17)

En este punto del texto, la voz narrativa muestra una dualidad: en todo el relato se presenta como una mujer, empleando pronombres femeninos y adjetivos con dicha marca de género; sin embargo, en esta escena se evidencia que la mujer aún no había empezado la transición y tiene el orgullo de pararse frente a su familia y demás personas que la ven al salir de la iglesia vestida únicamente con ropa interior de mujer. El “encaje” en este sentido puede verse con un doble sentido: si bien, es el material de la ropa interior que se pone la narradora, también tiene que ver con el hecho de no encajar en la realidad que cuenta en su relato: no es un hombre cisgénero, desea vestirse con ropa femenina, es consciente de que no encaja en el rol que el binarismo le impone; no encaja en su familia, en la comunidad en la que vive, en el momento de la historia.

La narradora, posteriormente a esta humillación y al control que sobre su cuerpo recibía, decide tomar un autobús y abandonar Paso Canoas para instalarse en San José: esta determinación se verá también de manera simbólica y guarda una relación con la situación de Duncan en *The Mudge Boy*: en la escena final de la película, el protagonista mata a su gallina frente a los amigos de Perry, quienes buscaban abusar sexualmente de él, ya que este, luego de recibir una paliza por parte de su padre, les cuenta a los demás muchachos con los que salían a beber y divertirse él y Duncan, que este último le había practicado sexo oral y la manera “rara” (juego con los adjetivos *weird* y *queer*) en la que metía en su boca la cabeza de su gallina.

El joven protagonista de la película asesina a su gallina al decapitarla con sus dientes, por lo que los muchachos que intentaban abusar de él junto con Perry lo dejan en paz. Él se dirige a su hogar. Al llegar llorando con su padre y ante su pregunta, Duncan le dice que “*conseguí arreglármelas con esto*” (Burke, 2003, 1:27:35) y le muestra la gallina muerta. El señor Mudge, lo toma entre sus brazos, a lo que Duncan responde llorando y pidiéndole al padre que lo deje ir, de manera repetitiva: el personaje ha enfrentado la pérdida de lo que consideraba su identidad hasta el momento, sin embargo, su padre no desea que el muchacho sienta dolor, en una primera y única escena en la que muestra afecto hacia su hijo al intentar comprender qué le ocurre (figura 11).

Figura 11. Duncan en brazos de su padre luego de haber matado su gallina



Fuente: Burke, 2003, min.1:28:00.

Desde luego surge el cuestionamiento al considerar los enfoques distintos de ambas producciones: ¿por qué esta escena se relaciona con la voz narrativa de “Encaje”? Es debido

a los dos procesos que se presentan en ambos productos: en un primer proceso de aceptación de la posición de inferioridad (o de subordinación) en el ámbito comunitario, ambos personajes son de un contexto rural en el que no se les permite expresar su identidad de género de la forma en la que ellos podrían sentirse cómodos y aceptados: a la narradora del texto de Schumacher no se le permite vestirse como mujer. El segundo proceso es el de ruptura: la mujer del relato se va de la zona rural y decide marcharse a la capital de su país; este proceso no ocurre en Duncan, pero sí rompe del todo con Perry y lo que este representaba.

Siguiendo con el segundo relato de Schumacher, la narradora desde su juventud, a pesar de haber sido asignada quirúrgicamente como un niño cisgénero sin su consentimiento (Cabral, 2003), se sentía diferente a los demás y a lo que se esperaba de ella debido a que su cuerpo debía encajar con el sistema binario heterosexual; no obstante, la narradora se expresaba con un deseo de ser mujer: “Yo decía que cuando creciera iba a ser una mujer, y a cantar como la Mónica Naranjo, la Paulina Rubio o la Lucerito, y tener un novio guapo como Mijares” (Schumacher, 2019, p. 64). La protagonista de este texto, según su propio relato, tenía algo más con respecto a las otras mujeres trans, al menos según sus propias palabras:

... era rellenita y se me marcaban los pechos, y entonces pues la solución fue el brassier y después el pelo largo, aunque en el escenario usaba pelucas, claro. Me convertí en una mujer trans. Una cosa rara que yo sí notaba era que, digamos, mi miembro era pequeñito, como de niño casi, pero como no le encontraba utilización ni con los noviecillos, me inquietaba, pero no lo echaba en falta, me lo tapaba en las relaciones... después conocí otras mujeres trans que igual lo disimulaban, así que todo bien. (p.65)

La narradora va sufriendo cambios que la hacen pensar que su cuerpo es distinto, lo cual incluso confirma al encontrarse en el hospital con que tenía un ovario atrofiado, luego de caer de un escenario. El hecho de ser una persona intersex, que se sabe una mujer con algo más que otras de su misma clase (Schumacher, 2019) hace que la narradora sea distinta a la del otro relato de Schumacher porque, aunque no sufrió de la discriminación de su propia familia, tuvo la desdicha de haber sido intervenida por doctores que en otra época le reasignaron su sexo, en un intento por darle una falsa normalidad (Butler, 2006) a su cuerpo, lo cual indirectamente negaba su posibilidad de ser tal cual había nacido: “... yo lo que soy es lo que

se llama intersex. Así nació, y por fuera, de bebé parecía varoncito, aunque no estaba terminado al cien por cien. Los médicos me operaron, y ya luego crecí como crecí” (p. 66). En este sentido, la narradora expresa su identidad de un modo distinto al de los otros personajes, ya que si bien la ropa femenina juega un papel importante, no se ejerce un control sobre la protagonista, como ocurre con la de “Encaje” ni con Duncan, sino que el control fue ejercido por médicos, mediante una intervención del cuerpo para que calzara con el dimorfismo heterosexual, que le impone al cuerpo de esta narradora ser de una forma, cuando sus órganos expresaban otra: tenía ovarios, a pesar de no tener vulva. Sin embargo, este aspecto refuerza en la narradora el hecho de no tener rencor por sus padres y por los médicos: “Ven, yo no guardo rencor porque no sabría a quién, pero mucho pienso en lo que podría haber sido diferente, si desde el principio, para empezar mis papás, y después yo, hubiésemos sabido a qué atenernos” (Schumacher, 2019, p. 67).

A manera de cierre

Ambas producciones, la de Burke y los textos de Schumacher, emplean el vestido como una manera de construir el género en distintos aspectos de cada protagonista, al mismo tiempo que el vestido es un mecanismo de control de la vida (biopolítica) de cada personaje, en diferentes medidas: en el caso de Duncan se observa el uso de ropa femenina le permite explorar su identidad *queer*, a pesar de que no puede vivirla porque el contexto de la historia se lo impide, al mismo tiempo que la ropa es un mecanismo que funciona como una manera de afrontar el duelo y revivir el recuerdo de su madre. Él es descrito por su padre como débil, incapaz de cuidarse a sí mismo; sin embargo, el rol que socialmente le asigna Perry a Duncan cuando lo violentó vestido de mujer, y que considera *queer* estar junto a él, hace pensar en una posible interpretación del protagonista como un sujeto trans que podrá eventualmente ser libre de las imposiciones que el sistema de género le ha hecho por ser un chico cisgénero que usa ropa femenina.

Se demostró que Edgar Mudge obligó a Duncan a renunciar a las posesiones de su madre como una forma de afrontar el duelo desde la castración total de sus sentimientos: esta es la explicación de la escena del arrebato que tiene Duncan al lanzarse a la pira que hace el señor Mudge con los objetos de Lydia a salvar el abrigo de piel y aferrarse a él en posición fetal. En un sentido similar, en el cuento “Encaje”, la narradora (que en ese entonces todavía se

llamaba Bryan) es obligada a renunciar desde pequeña a su identidad femenina representada en su vestimenta, la cual no podía mostrar a otros porque sería reprimida y castigada, por lo que se decide a abandonar su hogar en Paso Canoas – una zona fronteriza, al igual que la identidad de la protagonista en el momento en que narra su historia – para aventurarse en la capital de Costa Rica y poder ser la mujer que sabía que era.

Una semejanza entre la película y el relato “La mujer que, en mí, dormía” se presenta en el principio de ambos productos, cuando los personajes principales son marcados por otros en cuanto a lo que exteriorizan con su identidad –como se ve en la escena de la misa en la que amigos de Lydia consideran que Duncan es su viva imagen y en la mirada desconcertada del señor Mudge– permiten entender una ambigüedad en cuanto a su imagen masculina que es vista más como la imagen de una mujer, mientras que en el cuento de Schumacher, la narradora es sometida a una operación para “intervenir” el cuerpo de la narradora intersex que es sometida a un control de su vida desde su cuerpo más que desde su ropa, a pesar de que en momentos pudo expresar su identidad femenina mediante el uso de ropa y maquillaje.

Se evidenció en los tres productos culturales la representación de una identidad de género disidente a la cual el signo de la vestimenta le ejerce un control sobre las relaciones entre su cuerpo, su identidad de género y los mandatos sociales que otros esperan de los protagonistas: Duncan se puede interpretar como un chico *queer*, y quizás hasta una persona trans, alejado del modelo masculino hegemónico que representan su padre, Perry y los demás muchachos; las narradoras de los textos de Camila Schumacher expresan su identidad trans e intersex, una a través de una niñez en la que la ropa juega un papel fundamental en la construcción de la identidad, mientras que la otra descubre que su cuerpo fue adaptado a la fuerza al binarismo sexogenérico con tal de que pudiera vivir una vida “normal”.

Referencias

- Barthes, R. (1978). *Sistema de la moda*. Editorial Gustavo Gil, S. A.
- Burke, M. (Director). (2003). *The Mudge Boy* [Película]. Showtime Networks.
- Bush, J. (2012). The post-queer dystopia of *The Mudge Boy* (Michael Burke, 2003). *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 10 (2 – 3), 185–196.
https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/ncin.10.2-3.185_1
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Cabral, M. (2003). Pensar la intersexualidad, hoy. En Maffía, Diana. (comp.) (2003). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. 117 – 126.
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/52885>
- Campos, R. (2021). De espejo a espejo: sujeción y subjetivación de las mujeres transexuales en *Atrevidas. Relatos polifónicos de mujeres trans* (2019), de Camila Schumacher. *Revista Estudios* (número especial).
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/46031>
- Chacón, J. y Carballo, H. (2017). *La transexualidad y la construcción de roles de género en los personajes de los cuentos “Memoria de Siam” y “Nights in Tunisia” de Jacinta Escudos*. [Tesis, Universidad de El Salvador]. Repositorio Centroamericano SIIDCA-CSUCA.
<https://repositoriosiidca.csuca.org/Record/RepoUES14305/Description#tabnav>
- Connell, R.W. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Córdoba, D. (2007). Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. En David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. (eds.). (2007). *Teoría Queer. Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas*. 2ª ed. Editorial Egales. 21 – 66.
- De Martino, M. (2013). Connel y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu. *Revista Estudios Feministas* 21(1), 283 – 300.
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2013000100015&script=sci_abstract&tlng=es

- Faccia, A. (2019). Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (76), 37 – 48. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi76>
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad, volumen I: la voluntad de saber*. 31ª ed. Siglo XXI Editores.
- Founz-Hernández, S. (2017). *Cuerpos, masculinidades y cine. Representaciones de género en la industria audiovisual*. Editorial Osífragos.
- Gutiérrez, M. Á. (2005). Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX. *Tonos: revista electrónica de estudios filológicos* (9). <https://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/literaturaymoda.htm>
- Hart, K-P. (2015). Queerness and Bullying in popular Culture. Abigail G. Scheg (ed.). *Bullying in Popular Culture: Essays on Film, Television and Novels*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, pp.103-116
- Leite, J. (2019). Sexo, género y ropas. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (76), 63 – 71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7319553>
- Melgar, J. (2016). Tejiendo espacios *queer* en Latinoamérica: el travestismo en Herrera Velado y Donoso. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 13(1), 89 – 103. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/23910/24077>
- Molina, M. (2021). ¿Por qué nos miente Camila Schumacher? En Albino Chacón, G. A. Chaves y Gustavo Solórzano-Alfaro. (eds.). (2021). *20 sobre 21. Literaturas costarricenses del nuevo siglo: ensayos*. 341 – 348. Editorial Costa Rica.
- Nahir, M. (2013). La teoría *queer* y las narrativas progresistas de identidad. *Revista de estudios de género, La Ventana* 4(37), 70 – 105. <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/539>
- Naupert, C. (1998). Afinidades (s)electivas: La temalogía comparativista en los tiempos del multiculturalismo. *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, (16), 171 – 184. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90914>
- Olivera, M. E. (2017). Masculinidades de mujeres en la literatura latinoamericana. *Interdisciplina*, 5(11), 127 – 144. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/61331>

- Paz-Gago, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: el método comparativo semiótico-textual. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (13), 199 – 232.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1455689>
- Retana, C. (2015). *Las artimañas de la moda: una genealogía del poder vestimentario*. Editorial Arlekin.
- Rojas González, J. P. (2009). El gato de sí mismo: novela de la travestización. *Revista Istmo*, (19), 1-24. <http://istmo.denison.edu/n19/articulos/4.html>
- Sánchez, M. y Muñoz, B. (2016). Jerarquía de la masculinidad y su representación audiovisual en la serie Parks and Recreation. *Anagramas: rumbos y sentidos de la comunicación* 15(29), 71 – 88. <https://doi.org/10.22395/angr.v15n29a3>
- Schumacher, C. (2019). *Atrevidas: relatos polifónicos de mujeres trans*. Ediciones Perro Azul.
- Soley-Beltran, P. (2014). Transexualidad y Transgénero: una perspectiva bioética. *Revista de Bioética y Derecho*, (30), 21 – 39. <http://scielo.isciii.es/pdf/bioetica/n30/original2.pdf>
- Torras, Meri. (2015). El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. Muñoz, Elsa. *El cuerpo. Estado de la Cuestión*. La Cifra Editorial-UAM Xochimilco. Pp. 13-28.
- Vásquez del Águila, E. (2013). Hacerse hombre: algunas reflexiones desde las masculinidades. *Política y sociedad*, 50 (3), 817 – 835.
<http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/41973>
- Zambrini, L. (2010). Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. *Revista Nomadías* (11), 130 – 149.
<https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/15158>