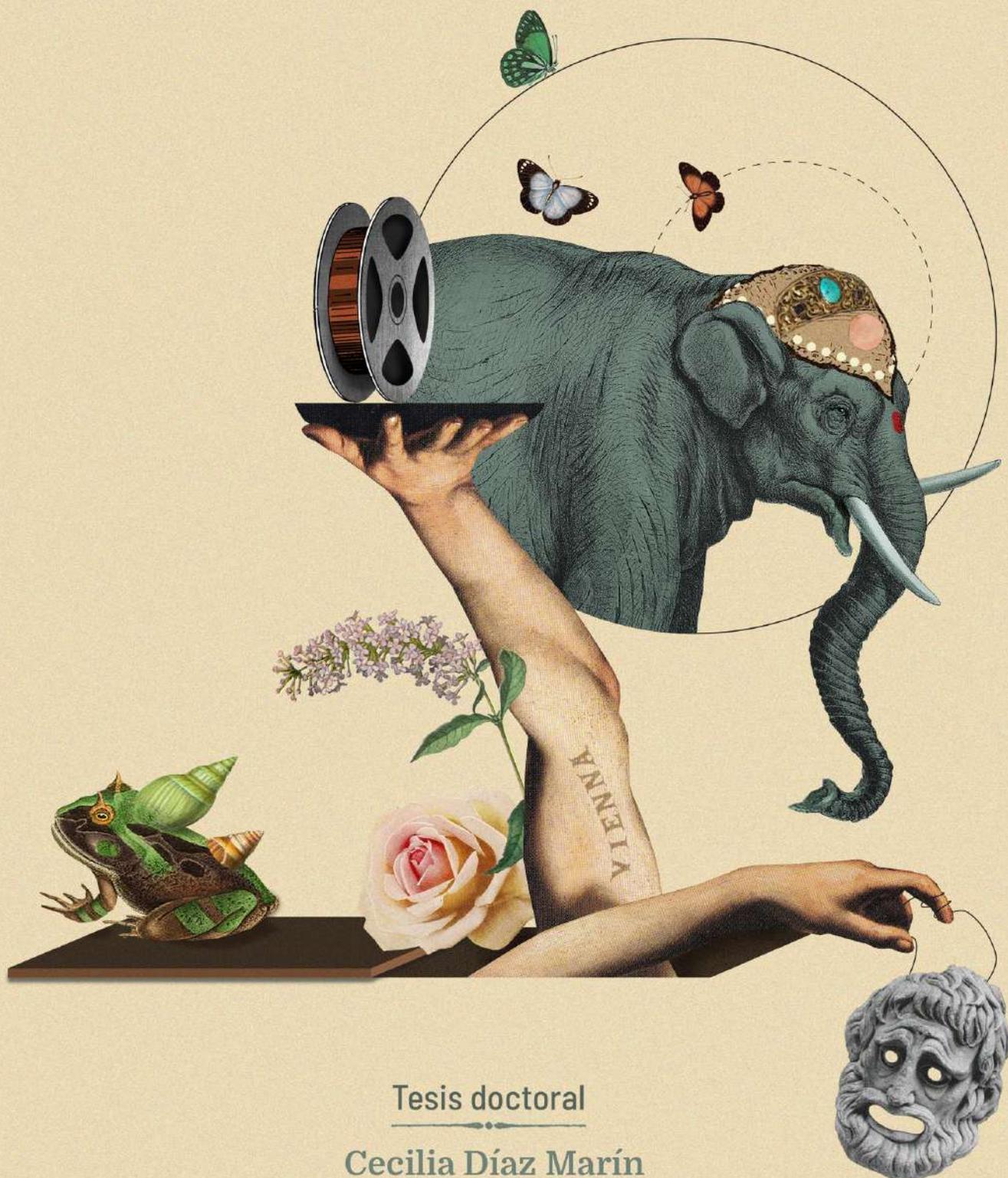


SEXUAL SUSPECTS

Un estudio de las sexualidades periféricas en la obra de John Irving



Tesis doctoral

Cecilia Díaz Marín

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Díaz Marín, Cecilia María
ISBN: 978-84-1306-645-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/63926>

TESIS DOCTORAL

Sexual Suspects

**Un estudio de las sexualidades periféricas
en la obra de John Irving**



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Doctoranda: Cecilia Díaz Marín

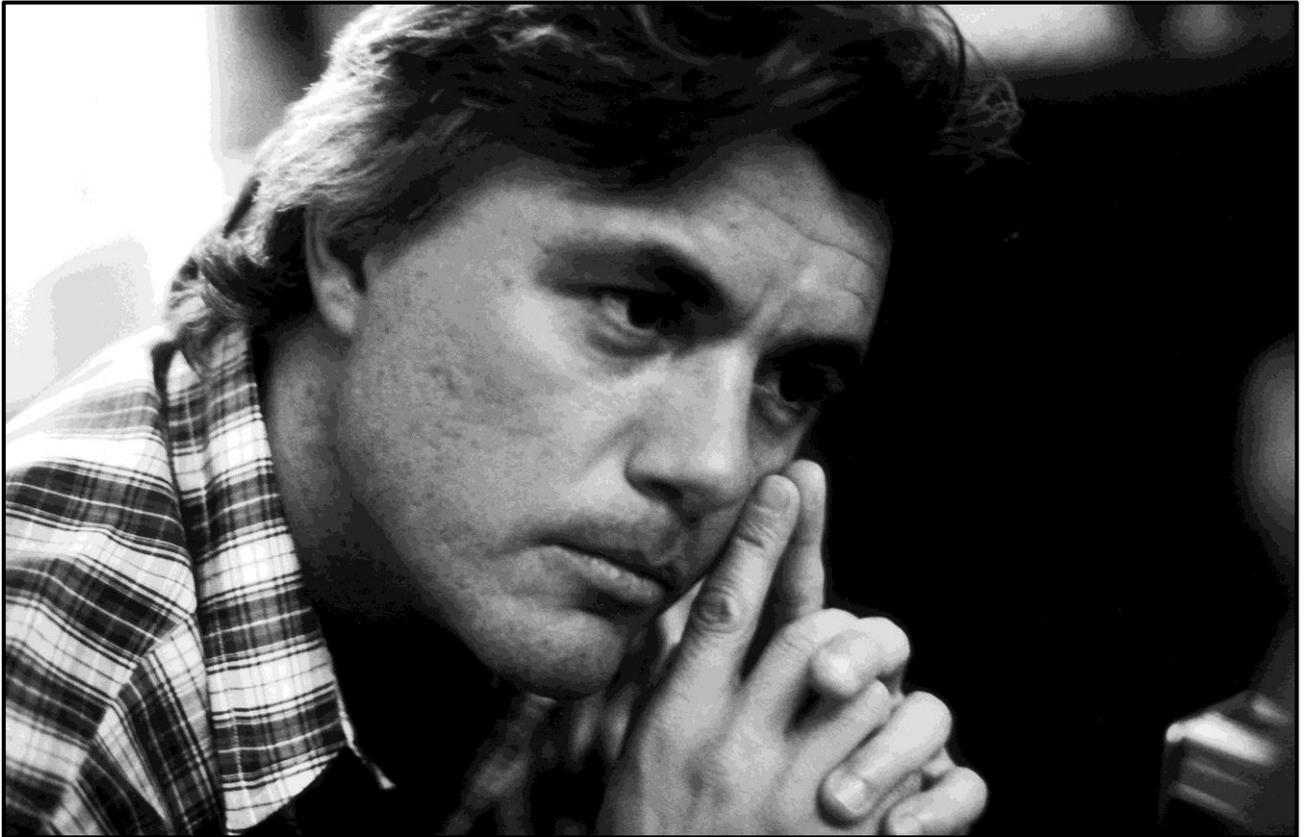
Directora: Dra. Rosa Morillas Sánchez

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filologías Inglesa y Alemana

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Granada, 2020



John Irving (Exeter, Nuevo Hampshire, 1942-)
( CC BY-SA 2.0. Elisa Cabot, 1983)

Agradecimientos

En primer lugar, tengo que agradecer a mi directora de tesis, Rosa Morillas, su apoyo y paciencia durante todos estos años, por haberme animado a seguir en los momentos en los que pensé en abandonar, y por haberme abierto las puertas al “mundo según Irving”.

También quiero agradecer a la profesora Adelina Sánchez Espinosa, al profesor Gerardo Rodríguez-Salas (ambos de la Universidad de Granada), y a Ángela Harris Sánchez, por sus consejos y sugerencias, así como al recordado profesor Manuel Villar Raso, quien durante la presentación de mi tesina me propuso la idea de indagar acerca del tercer género en la obra de John Irving.

Por supuesto, también estoy agradecida a mi familia, pilares fundamentales de mi existencia, por su fe ciega en mí y por su cariño incondicional. Especialmente, doy las gracias a mis padres, Paco y Cecilia, por inculcarme la afición a los libros desde mi infancia y por su amor infinito, y a Marcos y María del Mar, por ser los mejores hermanos que se pueda imaginar y por cierta excursión a la biblioteca de la Universidad de Mannheim en busca de Garp. Por supuesto, no puedo olvidarme de Enrique, mi marido, mi amor, que me ha acompañado y crecido conmigo durante esta aventura larga y apasionante que ha sido la elaboración de mi tesis, y a mi pequeña Cecilia, que ha venido a iluminar los últimos meses de este proceso. También quiero recordar a mis abuelos Encarna y Paco, Gerardo y Heliadora, a los que echo de menos cada día y que sé que se sentirán muy orgullosos de mí donde quiera que estén.

Quiero dedicarle también unas palabras de reconocimiento a todos aquellos maestros y maestras que han pasado por mi vida, ejemplo e inspiración en mi carrera como docente, especialmente a mi abuela Helio, mis padres, mi tía Lupe, don José Ocón, don Pepe Larios, Inmaculada López o Josefina Jiménez, y de un modo particular a mis profesores de inglés, desde Alaister hasta Silvana

Jiménez o Ana Romero, y sobre todo, a mis queridos Teodoro Martín y mi tía Mercedes Marín, quienes me inculcaron el amor por la lengua inglesa y por su literatura.

Gracias a mis amigos eternos, Cristina Castilla, Cristina Ruano y Juan Antonio Flores, por ser parte de mi alma. A Vero, Javi, Nati, Antonio Rus, Míriam, Gloria, Ana Cano, Paco y María Jesús, Beatriz Lacalle y su familia, y a mi grupo de profesores viajeros por las risas, charlas, y aventuras que hemos vivido (y por las que nos quedan por compartir), y que tantas fuerzas me han dado durante todos estos años de investigación. A Ian y Pauline, a Gianni y Francesca, a Diego y Rossella, a Paolo, Adam, Gautam, Ravi y Dann, por todos estos años de amistad en la distancia, y porque en nuestros reencuentros sigamos sintiendo que el tiempo y los kilómetros no existen para nosotros.

Gracias a Manu, por su espectacular diseño de portada.

A mi alumnado, compañeros y compañeras antiguos y actuales del IES Ribera del Fardes, donde desempeñé mi labor profesional como profesora de inglés y directora del centro, por ayudarme a crecer como persona y como docente cada día. Gracias a Paco, Montse e Irene, el mejor equipo directivo con el que podría soñar, y a Raúl, Fina, Pepa y Encarni, por haber creído en mí, confiándome la responsabilidad de continuar con su labor al frente de este instituto. A Cory, David, Antonio, Bea y Marta, que pasaron de alumnos a amigos, por enseñarme tanto o más de lo que yo les pude enseñar nunca.

A Ringo, por su lealtad perruna infinita.

A John Irving, por haberme atrapado en su mundo para siempre.

Índice

O. INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL TRABAJO	17
0.1. Historia del proceso de investigación	19
0. 2. Estructura de la presente tesis	27
PARTE I. INTRODUCCIÓN A JOHN IRVING	31
CAPÍTULO 1. LIBERANDO LAS NORMAS DEL MÉTODO DEL MUNDO SEGÚN JOHN IRVING. UNA INTRODUCCIÓN A JOHN IRVING	33
1.1. <i>Una introducción al mundo según John Irving</i>	33
1.2. <i>Las diez normas básicas del mundo según John Irving</i>	38
1.3. <i>Justificación de la elección del corpus textual y metodología de análisis</i>	78

PARTE II. MARCO EPISTEMOLÓGICO	83
CAPÍTULO 2. SOBRE EL TERCER GÉNERO O TERCER SEXO	85
2.1. <i>Introducción</i>	85
2.2. <i>Heteronormatividad y cisgénero</i>	88
2.3. <i>Tercer sexo/ tercer género: Una visión geográfica e histórica</i>	99
CAPÍTULO 3. TEORÍA QUEER	121
3.1. <i>Introducción. Orígenes de la teoría queer</i>	121
3.2. <i>Queer: ¿Qué hay en un nombre?</i>	129
3.3. <i>Trans y trans*</i>	134
3.4. <i>Sexualidades periféricas</i>	140
CAPÍTULO 4. ¿HETEROSEXUAL Y QUEER?	151
4.1. <i>Heterosexualidad, heteronormatividad y heterofobia</i>	151
4.2. <i>Queer Eye</i>	156
4.3. <i>El heterosexual queer como constructo teórico</i>	163
4.4. <i>¿Apropiación? ¿Invasión?</i>	184
4.5. <i>Genderfucking: perturbando el género binario</i>	191

PARTE III. LAS SEXUALIDADES PERIFÉRICAS EN LA OBRA DE JOHN IRVING
201

CAPÍTULO 5. INTRODUCCIÓN A LAS SEXUALIDADES PERIFÉRICAS EN LA OBRA DE JOHN IRVING
203

5.1. *Sobre las sexualidades periféricas en el mundo según Irving* 203

5.2. *“Sexual suspects”* 212

CAPÍTULO 6. IDENTIDADES QUEER EN A SON OF THE CIRCUS (1994) Y EN IN ONE PERSON (2012)
223

6.1. *Hacia un ideal queer* 223

6.2. *A Complete Woman, But One Who Hates Women: Identidad trans* en A Son of the Circus (1994)* 228

6.2.1. *Rahul Rai: Un psicópata trans* en A Son of the Circus* 229

6.2.2. *“Una Miss Havisham de Bombay –Dos Veces”* 230

6.2.3. *“No está siendo uno de los nuestros”* 238

6.3. *Intertextos shakesperianos en In One Person (2012)* 250

6.3.1. *Una breve reflexión acerca de la intertextualidad* 251

6.3.2. *“In One Person Many People, and None Contented”* 252

6.3.3. *“The airy Spirit”* 254

CAPÍTULO 7. LA HETEROSEXUALIDAD QUEER EN TRES NOVELAS DE JOHN IRVING	267
7.1. <i>Heterosexualidad queer en The World According to Garp (1978)</i>	269
7.1.1. Introducción	269
7.1.2. Jenny Fields: La deconstrucción del género a través de la asexualidad	277
7.1.3. T.S. Garp: De la masculinidad tradicional hacia una masculinidad <i>queer</i>	291
7.1.3.1. <i>Construcción de la masculinidad de T.S. Garp</i>	291
7.1.3.2. <i>Deseo y violencia en The World According to Bensenhaver</i>	318
7.1.3.4. <i>Masculinidad queer y relaciones de pareja: igualdad y plusvalía de dignidad genérica en The World According to Garp</i>	342
7.1.3.5. <i>“The randy Mrs. Ralph”</i>	356
7.2. <i>“An Aberrant Sex Symbol”: La masculinidad queer de Jack Burns en Until I Find You (2005)</i>	363
7.2.1. <i>“It Had to Be Jack Burns”</i>	364
7.2.2. El chico Bond	367
7.2.3. Jack Burns y el cine trans* de los 80 y 90	371
7.2.4. Jack Burns/ James Franco: La “queer public persona” de dos actores heterosexuales	377
7.3. <i>Huc Venite, Pueri, ut Viri Sitis: Cruzando The Door in the Floor</i>	383
7.3.1. El romance entre una mujer madura y un hombre joven como ejemplo de heterosexualidad <i>queer</i>	385
7.3.2. El ejemplo de <i>A Widow for One Year/ The Door in the Floor</i>	390
7.3.3. La puerta en el suelo	401

PARTE IV. CONSIDERACIONES FINALES	405
CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES	407
PARTE V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	423
CAPÍTULO 9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	425
<i>9.1. Fuentes primarias: Obras de John Irving</i>	425
9.1.1. Novelas de John Irving	425
9.1.2. Artículos publicados por John Irving	426
<i>9.2. Fuentes secundarias</i>	427
9.2.1. Estudios y artículos sobre la obra de John Irving	427
9.2.2. Reseñas literarias	430
9.2.3. Entrevistas con John Irving	431
9.2.4. Otras fuentes	432
9.2.5. <i>Diccionarios y enciclopedias</i>	463
9.2.6. Documentos gráficos	465
PARTE VI. ANEXOS	467
ANEXO I: RECOPIACIÓN DEL DECÁLOGO DE LAS NORMAS DEL MUNDO SEGÚN IRVING	469
ANEXO II: TEMAS RECURRENTE EN LA OBRA DE JOHN IRVING	473

*By nature, all people are both sexes. So that marriage and bed is not
all by any means.*

*The Heart is a Lonely Hunter (1940)
Carson McCullers*

I love sexual outsiders; the world is harder for them.

*John Irving (entrevista aparecida en The New York Times
Sunday Book Review, 10 de junio de 2012)*

0. INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL TRABAJO

0.1. Historia del proceso de investigación

Allá por 2004, yo acababa de terminar mis cursos de doctorado en Literaturas en Lengua Inglesa. El año anterior había finalizado mi licenciatura y había obtenido una beca de Iniciación a la Investigación del Plan Propio de la Universidad de Granada para realizar un trabajo que se tituló “Literatura Infantil de los Estados Unidos en el Siglo XXI: Bajo la sombra de *Harry Potter* y Más Allá”. Sin embargo, ni la profesora que había elegido como futura directora de tesis, la doctora Rosa Morillas Sánchez, ni yo, terminábamos de ver clara mi especialización en la literatura infantil.

Yo había elegido varios cursos sobre aspectos de género durante mis estudios de doctorado, tanto dentro del programa en Literaturas en Lengua Inglesa como pertenecientes al del Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género de la Universidad de Granada. Mi interés manifiesto por los estudios de género, junto con mi pasión por la literatura decimonónica británica y estadounidense fueron posiblemente los motivos que llevaron a la doctora Rosa Morillas a recomendarme la lectura de *The World According to Garp* (1978), para introducirme a la obra del novelista estadounidense John Irving (Exeter, Nuevo Hampshire, 1942-), como posible autor al que dedicar mi tesina (y con toda probabilidad, también mi futura tesis doctoral).

Debo decir que mi directora acertó rotundamente y siempre le estaré agradecida por ello: la lectura de esta novela me apasionó, me divirtió, me emocionó, y me hizo darme cuenta de las múltiples posibilidades de investigación que ofrecía el “mundo según John Irving”. Por un lado, el feminismo es uno de los principales ejes temáticos de *Garp*, que presenta un potente protagonista masculino que desafía a la masculinidad más convencional,

así como a una inolvidable galería de personajes de la que destacaba de una forma especial la poco convencional madre del héroe de la novela. Me resultaba atractiva la idea de realizar un análisis desde una perspectiva de género de la obra de un escritor heterosexual que mostraba, me parecía, tanta sensibilidad por la situación de las mujeres y de otras minorías sexuales, como las personas trans*.

Por otro lado, y pese a que como veremos es innegable la conexión de Irving con el postmodernismo y hasta con el realismo mágico, también me atrajeron las reticencias decimonónicas (y más concretamente, dickensianas) que pueden trazarse en su obra. La decisión estaba tomada: el estudio de aquel libro y de su autor, que tanto me habían fascinado, serían el tema principal de mi tesina, siempre desde un punto de vista crítico que entroncaría con el feminismo con el que me había familiarizado durante mis cursos de doctorado.

En el verano de 2004 obtuve una beca predoctoral del Plan Propio de la Universidad de Granada, y presenté “Feminismo y Aspectos de Género en *The World According to Garp*, de John Irving” en septiembre de 2005. Se dio la casualidad de que, casi en las mismas fechas en las que presenté mi tesina y cuando se me ofreció cumplir mi sueño de impartir mis primeras clases en el Departamento de Filologías Inglesa y Alemana de la UGR, me vi en la necesidad de elegir entre continuar como becaria e investigadora dentro de la Universidad, o por el contrario comenzar a trabajar como profesora de Secundaria para la Junta de Andalucía. No fue una decisión fácil, ni poco dolorosa, pero finalmente me decanté por esta última opción, aunque con el propósito de proseguir mi labor como investigadora y de finalizar mi tesis doctoral, sin jamás pensar que me llevaría tantos años terminarla. Mis inicios, formación y consolidación en mi carrera como profesora de inglés en Secundaria y más tarde como directora de un instituto, o mis estudios posteriores en Filología Hispánica han retrasado la finalización de esta tesis más de lo deseable, y debo confesar que son numerosos los períodos en los que la he aplazado e innumerables las veces en las que he pensado abandonar.

Sin embargo, el ánimo de mi directora de tesis y el amor por la literatura y la investigación me han alentado a no desfallecer nunca del todo y a retornar siempre a la elaboración de la presente tesis. Como puede comprobarse en la

bibliografía, nunca he abandonado totalmente la investigación, publicando algunos artículos en los que seguía ahondando en el estudio de temas de género en la obra de John Irving. Es por ello que, después de todos estos años, puedo darle por fin un punto y final, al mismo tiempo nostálgico al echar la vista atrás y recordar este proceso, feliz por su inminente presentación, y también lleno de proyectos para el futuro, en el cual espero seguir con la investigación aquí comenzada y poder aplicar algunas de las conclusiones de esta tesis a otras obras y personajes de John Irving, así como a las de otros escritores estadounidenses contemporáneos.

Esta tesis doctoral presenta diferencias sustanciales con respecto a la tesina que presenté en 2005. Aparte de una mayor ampliación y profundización en los temas en los que comencé a indagar en ese momento, los cambios más significativos conciernen al marco teórico y al corpus textual de la presente tesis.

Resulta interesante señalar la deriva teórica de la tesis, desde el feminismo hacia los estudios *queer*, que ha sucedido de una forma podríamos decir natural y hasta necesaria a lo largo del proceso, ralentizándolo y enriqueciéndolo al mismo tiempo. Como puede comprobarse, el título de mi tesina (“Feminismo y Aspectos de Género en *The World According to Garp*, de John Irving”) era casi tan vago como el de aquel trabajo de investigación sobre literatura infantil que mencioné anteriormente (y cuya ingenua ambición casi inabarcable –“Literatura Infantil de los Estados Unidos en el Siglo XXI”– me hace ahora sonreír).

Fue el doctor Manuel Villar Raso, a quien tuve el honor de tener como profesor durante mi licenciatura, y quien formaba parte del tribunal de valoración de mi tesina, el que durante la presentación de esta me proporcionó casi involuntariamente el origen del cambio de enfoque crítico que yo terminaría por proporcionar a esta tesis. En esencia, el doctor Villar Raso¹ me abrió los ojos al hecho de que una de las finalidades últimas de Irving es la de la creación de un

¹ Más tarde descubriría que el propio doctor Villar Raso estaba muy interesado en el tema del “tercer género”, habiéndolo explorado en su novela *La pastora. El maqui hermafrodita*, publicada en 1978 y reeditada en 2003 bajo el título *La bella hermafrodita*.

tercer género ideal en el cual se llegarán a superar las dicotomías y conflictos inherentes a la división tradicional en dos sexos, masculino y femenino.

Fue esta intrigante expresión, “tercer género”, la que me llevó a indagar en este concepto, y a desembocar finalmente en la teoría *queer*, en su uso académico por parte de estudiosos y estudiosas heterosexuales, y en la noción discutible del heterosexual *queer*. Todos estos aspectos me proporcionaron un marco epistemológico que se ha revelado, en mi opinión, como muy adecuado para emprender el análisis de aspectos de género en la obra de John Irving, pero de una forma mucho más concreta y delimitada de lo que lo hice en la tesina.

Como justificaré más tarde, partiré del concepto de “tercer género” o “tercer sexo”, como una metáfora que representa todas aquellas sexualidades que, como veremos, podemos calificar de “periféricas” o “disidentes”, al escapar del binarismo tradicional hegemónico. Inevitablemente, la expresión “tercer sexo” nos remite al “segundo sexo” del que hablaba Simone de Beauvoir. Sin embargo, se hace necesario señalar que el concepto de tercero o tres no implicaría aquí una categoría dentro de un orden numérico jerarquizado, sino la alternativa ofrecida por la fluidez de todo aquello que escapa a la dicotomía imperante y mutuamente excluyente entre lo masculino y lo femenino.

Así pues, se hacía necesario encontrar un nuevo título para mi tesis doctoral, que reflejara el cambio de paradigma que se había operado desde la tesina. El título original, tal y como la matriculé en el programa de Lenguas, Textos y Contextos al que fue trasladada al extinguirse el plan antiguo en la Universidad de Granada, al que yo pertenecía, era “El tercer género en la obra de John Irving”. Debo reconocer que se trataba de un nombre provisional y de escasa originalidad, un mero trámite al que sabía que en algún momento volvería, encontrando una fórmula más atractiva para titular mi tesis, pero que siempre procrastinaba. De repente, hace unos meses, cuando repasaba el capítulo dedicado a mi querida Jenny Fields (la rompedora madre del protagonista de *Garp*), el nombre vino a mí casi sin pensarlo: repentinamente, supe que se llamaría “*Sexual Suspects: Un estudio de las sexualidades periféricas en la obra de John Irving*”.

En mi opinión, el título resultaba perfecto: el comienzo resultaba atrayente y provocador, y además englobaba a lxs sospechosxs sexuales, expresión tomada del título de la autobiografía de Jenny Fields y que después volverá a aparecer en otras obras de Irving, y que son los personajes de sexualidad disidente que aparecen en las novelas de Irving y hacia los que el autor suele mostrar un cariño especial, no exento de problematización. Por su parte, la segunda parte era suficientemente descriptiva acerca de lo que el lector o lectora se encontraría, haciendo referencia a una noción muy interesante planteada por Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto en su artículo “La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas” (2009): se trata de las sexualidades periféricas², que según Fonseca Hernández y Quintero Soto son aquellas que

Traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente: heterosexual, monógama, entre personas de la misma edad y clase, con prácticas sexuales suaves, que rechaza el sadomasoquismo, el intercambio de dinero y el cambio de sexo (Fonseca Hernández y Quintero Soto 2009: 44).

Conjugando en el título de la tesis las expresiones *sexual suspects* y sexualidades periféricas, aunaba a un tiempo una expresión presente en varias obras de John Irving con una fórmula acuñada por un teórico y una teórica *queer* mexicanos que recogían acertadamente la posición alternativa de las sexualidades disidentes con respecto a la situación central ocupada secularmente por la heteronormatividad.

Dedicar una tesis doctoral al análisis de la obra de John Irving está suficientemente justificado por la riqueza de esta, que va pareja con una enorme popularidad y un ingente número de lectores y lectoras de los que ha gozado este escritor desde la publicación de *Garp* en 1978. Pese a ser John Irving un novelista de fama mundial cuyas novelas se convierten con rapidez en *best sellers* en todo el planeta, también ha despertado el interés crítico de teóricos tan reputados como Harold Bloom, Todd F. Davis o Marcus Greil, quienes contribuyeron a conferirle

² Profundizaré más en esta idea en el apartado 3.3. de la presente tesis.

un estatus de autor serio consolidado dentro del cánón de la literatura estadounidense de los últimos cuarenta años, demostrando que popularidad y calidad literaria no tienen por qué estar reñidos.

Los tres estudios monográficos principales dedicados a la obra de John Irving que se han publicado hasta la fecha aparecieron en las dos últimas décadas del siglo XX, es decir, en los años que transcurren desde la publicación de *The Hotel New Hampshire* en 1981 hasta la de *A Widow for One Year* en 1998. Tras el enorme éxito de público y crítica que supuso *The World According to Garp* (1978) – desatando lo que R.Z. Sheppard llegó a denominar “Garpomania³” –, Gabriel Miller publicó en 1982 *John Irving*, en el cual realizaba un análisis de las cinco primeras novelas del autor, desde *Setting Free the Bears* (1968), hasta *The Hotel New Hampshire* (1981). Pese a que Miller reconocía que “a book on John Irving may seem to some to be a bit premature and I suppose to some extent it is” (Miller 1982: vii), también defendía que

With only five published books, Irving has succeeded in creating a unique voice, and although the body of his work does tend to rework a limited range of familiar motifs, it is also marked by a readiness to experiment with form and symbolic structure (Miller 1982: vii).

De esta forma, Miller mostraba su acierto al señalar algunas de las características más notorias de la narrativa de Irving (a saber: la capacidad de crear un universo propio en el cual se repiten ciertos temas y metáforas, junto con una cierta experimentación formal y simbólica), tanto que casi cuarenta años más tarde desde que su estudio viera la luz, su afirmación sigue vigente y puede aplicarse a sus obras posteriores.

Por su parte, el libro de Carol C. Harter y James R. Thompson (*John Irving*, 1986) abarcaba el análisis de sus seis primeras novelas, hasta *The Cider House Rules* (1985), y el de Josie Campbell (*John Irving: A Critical Companion*, 1998) incluye hasta *A Widow for One Year* (1998). Los tres monográficos coincidían en su profundización en algunos de los temas que se repetían en las novelas

³ En Davis y Womack (2004: 1).

analizadas: la violencia, las coincidencias autobiográficas con la trayectoria vital del autor (entre ellas, las recurrentes ausencias del padre de los protagonistas), o el equilibrio entre la comedia y la tragedia.

Siguiendo un orden cronológico, también debo citar dos interesantes compilaciones de artículos de varios críticos y críticas, editadas respectivamente por Edward C. Reilly (*Understanding John Irving*, 1991), y por Harold Bloom (*John Irving*, 2001). Ambas se centran en las novelas publicadas por Irving hasta la aparición de *A Prayer for Owen Meany* en 1989.

Los últimos libros publicados acerca de la obra de John Irving amplían su estudio hasta *The Fourth Hand* (2001). Todd F. Davis y Kenneth Womack analizan la recepción crítica de las obras de Irving en *The Critical Response to John Irving* (2004), mientras que el estudio de Bouchra Belgaid (*John Irving and Cultural Mourning*, 2011) se dedica a profundizar en el contexto político e histórico de las novelas de Irving.

Sin embargo, las novelas publicadas a partir de *The Fourth Hand* (2001) apenas han recibido cobertura teórica, quizás por el mismo hecho que señalaba ya Miller en 1982 (“the body of his work does tend to rework a limited range of familiar motifs”), y por el carácter más experimental de sus primeras novelas si se comparan con las últimas, más convencionales desde un punto de vista formal.

Esta relativa falta de estudios académicos acerca de las obras publicadas por John Irving durante los últimos veinte años es parcialmente la causa de mi determinación de ampliar mi análisis a otras de las novelas de Irving, pese a que sostengo que *The World According to Garp* (1978) resulta suficientemente rica como para permitir la realización de una tesis doctoral centrada exclusivamente en su estudio, al constituir *per se* un microcosmos de las temáticas, problemáticas y tipologías de personajes que hallaremos en el resto de la obra del autor y como tal podría valer como ejemplo paradigmático de esta. Según justificaré en el apartado 1.3., la ampliación del corpus textual obedece también al hecho de que ciertos aspectos interesantes para mi estudio eran apuntados, pero no totalmente desarrollados en *Garp*, mientras que estos ocupan una posición más central en novelas posteriores, o al de que me interesa analizar la evolución de la visión de

Irving sobre ciertos temas en concreto, según reflejan dos novelas publicadas con varias décadas de diferencia.

Por ello, sin poder resistirme a escribir un amplio apartado sobre la obra maestra de Irving, *The World According to Garp* (1978), me ha parecido adecuado añadir un análisis de otras novelas posteriores menos estudiadas por la crítica, como *A Son of the Circus* (1994), *A Widow for One Year* (1998), *Until I Find You* (2005) e *In One Person* (2012), puesto que me parecen dignas de estudio por cuanto que desarrollan aspectos relacionados con las sexualidades periféricas que ya se apuntaban en *Garp*, y que demuestran el creciente interés de John Irving por los personajes *queer* en sus últimas novelas. A través de ellas es posible trazar la evolución ideológica de John Irving, que en cierta forma transcurre paralela a la deriva de los estudios de género durante las últimas cuatro décadas (y me atrevería a aventurar que también a la del desarrollo de esta tesis), desde un énfasis inicial en el feminismo en sus primeras obras (representadas aquí por *Garp*) hasta una mayor atención al colectivo *queer* o LGBTI+⁴ en sus últimas novelas (y más que en ninguna de ellas, en *In One Person*).

Por otro lado, el hecho de que John Irving haya publicado catorce novelas hasta la fecha, crecientemente voluminosas, dificulta la realización de un estudio de todas y cada una de ellas, y además las frecuentes recurrencias temáticas y estructurales que presentan provocarían que el presente análisis terminara por resultar tan tedioso como redundante.

⁴ Existen diversas variantes de estas siglas, que su origen eran LGBT (*lesbians, gays, transexuals, bisexuals*, según sus iniciales en inglés que coinciden con las de otros idiomas, incluido el castellano), o GLBT. Posteriormente, otras letras se han ido añadiendo: la I de intersexuales, la q de *questioning* (o *queer*), la a de asexual, la u de *unsure* o la h de hijra (en la India), etc, resultando en larguísimas siglas cuya enumeración las hace casi imposibles de recordar, y cuya pretendida exhaustividad deja fuera, de todos modos, a algunas identidades sexuales minoritarias (para más información remito, por ejemplo, al artículo sobre LGBTIQ en la *web* de *Abbreviations*, que puede consultarse en <https://www.abbreviations.com/LGBTIQ>). Por ello, a lo largo de esta tesis hago uso de las siglas LGBTI+ (que en nuestro idioma se corresponderían con lésbico, gay, bisexual, transexual, interrogándose, cambiando en inglés el significado de la i por el de intersexual), y añadiendo un símbolo + que engloba todas las sexualidades no heteronormativas que escapan a estas categorías. Esta forma resulta más inclusiva y menos farragosa que otras variantes propuestas, lo cual ha motivado su prevalencia hoy en día en el mundo académico, como puede comprobarse si se realiza una consulta en un motor de búsqueda especializado como el de *Google Scholar*.

0. 2. Estructura de la presente tesis

La primera parte de esta tesis doctoral, coincidente con el primer capítulo de la misma, es una introducción a la obra de John Irving. Dada la afición de Irving por las normas, me he planteado una forma novedosa para realizar esta tarea, realizando un repaso por los rasgos más característicos del conjunto de su obra novelística a través de un decálogo que se cumple en cada una de ellas. Esta compilación de normas me sirve, además de como una introducción a la biografía y a la obra del autor, como una revisión bibliográfica de la literatura crítica dedicada a ella.

En la segunda parte de la tesis construyo un marco epistemológico articulado en tres capítulos. El primero de ellos (el capítulo número dos) se titula “Sobre el tercer género o tercer sexo”, y está dedicado a un estudio desde un punto de vista histórico y geográfico de los conceptos del tercer sexo y el tercer género, como emblemas de las múltiples categorizaciones de las que ha sido objeto la sexualidad humana, y revisando las distintas acepciones que se le han dado a estos términos en distintos momentos de la Historia.

El capítulo tres, “Teoría *Queer*” hace un repaso por la historia de los estudios *queer* desde su aparición a comienzo de la década de los noventa, remitiéndome a teóricos y teóricas tales como Judith Butler, Jack Halberstam, Raewyn Connell, Teresa de Lauretis, Gloria Anzaldúa o Gilles Deleuze y Félix Guattari, e incidiendo en ideas clave como la performatividad, la disidencia sexual, las identidades *queer* (con un apartado especialmente dedicado a conceptos tales como el *genderqueer*, el transgénero o la idea de lo trans*, planteada entre otros por Jack Halberstam), o las sexualidades periféricas, que es la que he elegido como parte del título de la presente tesis doctoral, por resultar suficientemente amplia como para englobar los distintos ejemplos que hallamos en la obra de Irving y a cuyo análisis he dedicado distintas secciones más adelante.

Precisamente, la elección de la noción de sexualidades periféricas o disidentes, como contrapuestas a las sexualidades tradicionales hegemónicas, me permite justificar la existencia de una figura teórica controvertida (la del *straight*

queer) a lo largo del capítulo cuarto, al que da nombre –“¿Heterosexual y *queer*?”–, definiendo en qué casos puede aparecer, según teóricos tales como Calvin Thomas o Michael Warner, y cómo debe articularse en relación con las identidades *queer* para no resultar invasiva, según establece Julia Serano (2013). También revisaré una interesante teoría de Leena-Maija Rossi (2011), quien habla de “representaciones afortunadas” y “no afortunadas” de la heterosexualidad, así como la idea de Jack Halberstam (2011) de lo *queer* como un “arte del fracaso”, relacionando ambas propuestas con la idea del *straight queer*, para poder aplicarlas en el siguiente apartado de la tesis.

El análisis del corpus textual elegido, empleando un punto de vista encuadrado dentro de los estudios *queer*, constituye la tercera parte de la presente tesis. Esta parte comienza con el capítulo quinto, “Introducción a las sexualidades periféricas en la obra de John Irving”, que sirve como preámbulo a la aplicación práctica de los conceptos teóricos adquiridos durante la construcción del marco epistemológico de esta tesis doctoral a la que dediqué su segunda parte. De esta manera, el capítulo sexto, titulado “Identidades *queer* en *A Son of the Circus* (1994) y en *In One Person* (2012)” tiene su correspondencia teórica en los capítulos número dos y tres, proporcionando un estudio detallado de la identidad *queer* de sendos personajes –una persona trans* y otra bisexual– que aparecen, respectivamente, en *A Son of the Circus* e *In One Person*, con la peculiaridad en este último caso de que lo realizaré a través del paralelismo con ciertos intertextos *shakesperianos* que enriquecen la novela.

El capítulo séptimo, “La heterosexualidad *queer* en la obra de John Irving” se dedica a la justificación práctica de la noción de *straight queer* defendida en el capítulo cuarto, tal y como aparece reflejado en la obra de Irving. La parte más amplia de este capítulo está dedicada, como no podría ser de otra forma, a *The World According to Garp* (1978), a través del análisis de sus dos personajes principales. Por una parte, la madre del protagonista, Jenny Fields, deconstruye la heteronormatividad a través de su poco convencional asexualidad, mientras que su hijo, T.S. Garp, difiere de la masculinidad hegemónica (término acuñado por Raewyn Connell en su *Gender and Power* de 1987) propia de su época y toma prestados hallazgos del feminismo y de las

identidades *queer*, pero al mismo tiempo es incapaz de desprenderse totalmente de la carga ideológica y conductual que ha heredado de siglos de vigencia del patriarcado.

Completaré el estudio de la heterosexualidad *queer* con otros dos ejemplos paradigmáticos, que a mi entender amplían ciertos aspectos desarrollados en *Garp*, y en los que además realizaré un acercamiento al mundo del cine. Por un lado, analizaré la construcción de la masculinidad de Jack Burns, el actor que protagoniza *Until I Find You* (2005), que resulta más notoriamente *queer* que la de T. S. Garp, demostrando la deriva hacia lo *queer* que Irving muestra en sus últimas novelas, y estableciendo una comparativa con una estrella *hollywoodiense* real, el intérprete James Franco.

Completaré el análisis textual con un capítulo dedicado a Marion Cole, la madre ausente de la protagonista de *A Widow for One Year* (1998), que en la primera parte de la novela vive un tórrido romance con un adolescente siendo ella ya una mujer adulta, y justificaré por qué este tipo de relaciones pueden considerarse como características de una heterosexualidad *queer*. Además, para este apartado tendré en cuenta también el estudio de *The Door in the Floor* (Tod Williams, 2004), un filme que lleva a la gran pantalla la primera parte de esta novela de Irving, que es precisamente la que se centra en la historia de amor entre Marion Cole y un muchacho de dieciséis años.

Finalmente, el capítulo octavo, que dará por terminada esta tesis doctoral, se dedicará a establecer las conclusiones obtenidas durante su realización, así como a explicar las vías de continuación en mi análisis de la obra de John Irving que se me ofrecen a partir de ahora.

Para finalizar este apartado, me gustaría realizar dos precisiones acerca de la elección de ciertos aspectos formales de la presente tesis. Por un lado, considero necesario señalar que he hecho uso de la letra “x” para hablar de lxs sospechosxs sexuales que aparecen con frecuencia tanto en la obra de Irving como en estas páginas, como forma de indicar la multiplicidad que entrañan las sexualidades periféricas, imposibles de abarcar con la “o” y la “a” que suelen identificarse con los dos géneros gramaticales del castellano. En los casos en los cuales los sujetos implicados no son sospechosxs sexuales (o no es relevante si lo

son), he preferido hacer uso de un lenguaje inclusivo en el cual distingo entre masculino y femenino (los críticos y las críticas, por ejemplo).

Asimismo, me gustaría aclarar que, puesto que considero que los lectores y lectoras potenciales de la presente tesis son mayormente estudiosos y estudiosas de la literatura contemporánea estadounidense (pese a que, por su carácter multidisciplinar, este análisis también puede encuadrarse dentro de los estudios *queer*), no he considerado necesario traducir las citas textuales tomadas del inglés para respetar los originales, como tampoco lo hice en los artículos en español que ya he publicado. No obstante, para posteriores análisis considero la posibilidad de traducir las citas, en el caso de que el tipo de publicación y sus lectores y lectoras potenciales así lo requirieran.

PARTE I. INTRODUCCIÓN A JOHN IRVING

CAPÍTULO 1. LIBERANDO LAS NORMAS DEL MÉTODO DEL MUNDO SEGÚN JOHN IRVING⁵. UNA INTRODUCCIÓN A JOHN IRVING

1.1. *Una introducción al mundo según John Irving*

I am a very old-fashioned novelist. I write 19th-century novels, where a lot of rules apply (John Irving, en una entrevista realizada por Suzanne Herel para *Mother Jones*, 1997).

Mucho se ha hablado y escrito acerca del novelista estadounidense John Irving (Exeter, Nuevo Hampshire, 1942), a menudo haciendo juegos de palabras de dudosa originalidad con los títulos de sus obras más famosas. Así pues, podemos encontrar "John Irving's World"⁶, "Structures in the Worlds of John Irving"⁷, "John Irving's World After 'Garp'"⁸, "John Irving: The World of 'The World According to Garp'"⁹, "Women According to Irving"¹⁰, "John Irving's

⁵ Si tradujéramos el título de este capítulo al inglés, sería "Setting Free the Method of the World According to John Irving's Rules", trazando una referencia al nombre de varias de las novelas de John Irving, y además estableciendo un juego paródico e intertextual con los múltiples artículos de títulos similares citados arriba.

⁶ Atlas, James. "John Irving's World: *The Hotel New Hampshire*".

⁷ Priestley, Michael. "Structure in the Worlds of John Irving".

⁸ West, Richard. "John Irving's World After *Garp*".

⁹ Marcus, Greil. "John Irving: The World of *The World According to Garp*".

¹⁰ Tyler, Anne. "Women According to Irving".

Bizarre World”¹¹, “The *Anchsluss* and the World According To Irving”¹², “John Irving’s Aesthetics of Accessibility: Setting Free the Novel”¹³, y un largo etcétera¹⁴.

La mayoría de estos textos son reseñas o críticas sobre las novelas de Irving, o bien entrevistas al autor publicadas en revistas y que buscan por lo tanto el impacto, la rápida asociación del lector o lectora no especialista en Irving con sus populares novelas. Sin embargo, también algunos de los críticos y críticas literarios especializados recurren a este tipo de títulos. La reiteración de las palabras *mundo según Irving* nos hace plantearnos la pregunta, ¿existe en efecto tal mundo, más allá de oportunistas juegos de palabras? En mi opinión, la respuesta a esta cuestión es afirmativa, como brevemente justificaré en este capítulo.

Debemos preguntarnos en primer lugar qué es lo que hace que un mundo o universo propio, sea real o ficticio, pueda existir. Por ejemplo, en el planeta Tierra tenemos una serie de leyes físicas que rigen la vida dentro de él, y, además, el ser humano ha creado una serie de normas éticas y morales para asegurar la convivencia, coexistencia y supervivencia de su especie. En la Tierra Media de J.R.R. Tolkien, debemos aceptar, por ejemplo, que la raza elfa es inmortal y que los hombres y mujeres y los hobbits no lo son, mientras que en el mundo de los cuentos de hadas se debe admitir que existen la magia y los animales parlantes. En otras palabras: para que haya seres que habiten un mundo y sucedan hechos –historias– en él, primero tienen que existir una serie de normas que lo rijan y que delimiten lo que en él acontezca.

Además, el lector o lectora debe hacer un ejercicio de *willing suspension of disbelief*¹⁵, aceptando las normas de ese mundo de ficción, aun cuando puedan contradecir las leyes físicas del mundo real. Por *willing suspension of disbelief* se entiende el proceso mental mediante el cual el lector o lectora/ espectador o espectadora, en el tiempo de duración de una obra de ficción (sea de carácter escrito, oral o audiovisual), se introduce en la historia en ella narrada, aceptando como posible todo aquello que sucede –aunque sean sucesos sobrenaturales,

¹¹ Haller, Scot. “John Irving’s Bizarre World”.

¹² Reilly, Edward C. “The *Anchsluss* and the World According To Irving”.

¹³ Hill, Jane Bowers. “John Irving’s Aesthetics of Accessibility: Setting Free the Novel”. La expresión “Setting Free the Novel” formaba parte del título del ensayo en su publicación en dicha revista, aunque en la versión que yo he consultado (en Harold Bloom 2001: 65-72), ya no aparece.

¹⁴ En 2005, yo misma presenté una ponencia titulada “Los géneros según John Irving: Identidad sexual en *The World According to Garp*” en el VII *International SAAS Conference: Masculinities, Femininities and Hybridities* in US Culture celebrado en la Universidad de Jaén del 16 al 18 de marzo.

¹⁵ El término *suspension of disbelief* fue empleado por primera vez por Samuel Taylor Coleridge en su *Biographia Literaria* (1817).

ridículos o sencillamente imposibles—, a pesar de que en la vida real no lo haría, olvidando al mismo tiempo todo lo que a esta concierne. En palabras de J.R.R. Tolkien,

Children are capable, of course, of *literary* belief, when the story-maker's art is good enough to produce it. That state of mind has been called 'willing suspension of disbelief'. What really happens is that the story-maker proves a successful 'subcreator'. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is 'true': it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside. If you are obliged, by kindness or circumstance, to stay, then disbelief must be suspended (or stifled), otherwise listening and looking would become intolerable. But this suspension of disbelief is a substitute for the genuine thing, a subterfuge we use when condescending to games or make-believe, or when trying (more or less willingly to find what virtue we can in the work of an art that has for us failed [...]) This suspension of disbelief may thus be a somewhat tired, shabby, or sentimental state of mind [...]. But if they really liked it, for itself, they would not have to suspend disbelief: they would believe it—in this sense. (Tolkien 1990: 132).

Crea el lector o lectora, bien de una forma temporal o permanente, o no, que son posibles los sucesos más o menos rocambolescos narrados por Irving, lo que sí debe reconocer es que estamos ante un escritor con un universo propio, que podemos denominar el *mundo según Irving*, que está controlado por una serie de normas que se cumplen a lo largo de toda la obra de este autor. Para emprender un primer acercamiento a este mundo, debemos plantearnos cuáles son estas normas que lo gobiernan, limitan y ordenan. Irving¹⁶, al hablar acerca de su novela "*The Hotel New Hampshire*" (1981), afirma que: "You enter it and then you get out of it, and while you are in it, *its* rules apply, yours don't". Fácilmente

¹⁶ En Gabriel Miller (1982: 193).

podemos aplicar estas palabras del escritor al *mundo según él mismo*: se trata de un mundo propio, con unas normas que regulan su funcionamiento y su existencia.

Trataré de establecer unas normas básicas y generales del *mundo según Irving*; las que más fácil y adecuadamente pueden ser aplicadas al conjunto de su obra y a cada una de sus novelas en particular. El tema de las normas es constante en la ficción de John Irving: por ejemplo, en el deporte –uno de los motivos recurrentes de su obra– existen y se aplican, mientras que la vida cotidiana y las relaciones personales en ocasiones carecen de ellas.

Las normas forman parte del título de una de sus novelas más célebres, *The Cider House Rules* (1985). De hecho, la existencia de normas es el tema principal de esta obra, y no el de la polémica sobre el aborto, que, en contra de lo que pueda parecer, no aparece en ella sino como un tema secundario. Irving reconoce que ya llevaba un año escribiendo la novela cuando decidió incluir la cuestión del aborto (según recoge Benjamin DeMott en su entrevista con el autor titulada “Guilt and Compassion”, publicada en la revista *New York Times Review* el 26 de mayo de 1985). Por su parte, Edward C. Reilly (1983: 111) afirma que la novela versa sobre “civic laws and personal rules that govern people’s lives and actions. Often circumstances demand that certain laws must be broken and certain rules must be changed”.

Más adelante veremos como John Irving es un escritor que se considera a sí mismo como un heredero directo de Charles Dickens¹⁷, y comprobaremos cómo entronca con la novela realista –o incluso naturalista– decimonónica. Sin embargo, su gusto por las normas le relaciona con escritores anteriores a Dickens: con los escritores dieciochescos ilustrados, preocupados por las normas neoclásicas que según ellos deben de aplicarse a la literatura para que resulte armoniosa y equilibrada. El gusto de Irving por las normas conecta con esta visión neoclásica de la literatura, en cuanto a que las normas en el arte y en la

¹⁷ Copio el comienzo de la novela de Irving *In One Person* (2012: 4): “I’m going to begin by telling you about Miss Frost. While I say to everyone that I became a writer because I read a certain novel by Charles Dickens at the formative age of fifteen...”. El estilo conativo de la primera frase nos recuerda claramente el famosísimo principio de *David Copperfield* (1849), y por si fuera poco, enseguida hay una referencia directa a Dickens. No cabe duda de que Irving rinde homenaje literario al maestro inglés en la mayoría de sus obras.

vida suponen para Irving una manera –no totalmente exitosa, por lo fuerte que resulta el enemigo– de domar al caos, de establecer un orden y un equilibrio dentro de este para hacer que la existencia nos resulte soportable.

Resulta irónico, sin embargo, observar cómo en las novelas de Irving se rompen las normas clásicas aristotélicas¹⁸ de tiempo (suelen abarcar desde el principio de la década de los cuarenta hasta la fecha aproximada de publicación de cada libro, con abundantes saltos temporales, *flashbacks* y prolepsis), espacio (Nueva Inglaterra, Europa y Canadá suelen aparecer en cada novela), y acción (con abundantes subtramas y personajes secundarios). Irving tampoco se ajusta a la división que hizo Aristóteles entre la comedia y la tragedia, que se funden con gran frecuencia y maestría en su obra, por no hablar de la total destrucción de las normas neoclásicas del *vraisemblance* (semejanza con la realidad) y del *bienséance* (decoro) que estableció Mademoiselle de Scudéry¹⁹, por parte de un escritor a cuya obra se le ha tachado frecuentemente de inverosímil²⁰ y de “poco decorosa”, por no decir inmoral²¹. La semejanza entre la obra de Irving y la de los autores clásicos y neoclásicos no está en la naturaleza de las normas que siguen, sino en el reconocimiento de la importancia de estas en la literatura. Puesto que Irving no se ajusta a las normas literarias tradicionales mencionadas en este párrafo, averigüemos a continuación cuáles son las reglas que rigen su mundo.

¹⁸ Las llamadas “unidades aristotélicas” de tiempo, espacio y acción aparecen recogidas en algunos pasajes de la *Poética* de Aristóteles.

¹⁹ Tales normas son recopiladas y explicadas con mayor detalle por Lennard J. Davis. (1983: 28-33).

²⁰ Por ejemplo, en las críticas aparecidas en periódicos de prestigio acerca de sus novelas, aparece con frecuencia la traducción al inglés de la palabra “improbable”: “implausible guise” “implausible terrorists” (en la crítica realizada por John Leonard a *The Hotel New Hampshire*, aparecida en *The New York Times* en 1981), “unlikely fate” (Jay Parini en *The Guardian*, reseñando *The Fourth Hand* en su artículo “The Hand of Fate”, 2001), “unlikely line” (en la reseña de David L. Ulin sobre *In One Person* para *Los Angeles Times*, 2012).

²¹ Valga como ejemplo revelador al respecto la divertida anécdota que Susan Herel recoge en su entrevista a John Irving realizada en 1997. Cuenta Herel como, al leer un extracto de la novela que Irving estaba escribiendo por aquel entonces, *A Widow for One Year* (1998), la madre del novelista exclamó: “Christ! Another dildo?”.

1.2. Las diez normas básicas del mundo según John Irving²²

A continuación, debatiré diez rasgos básicos que son comunes a toda la obra narrativa de John Irving, dándoles el formato de diez normas que regulan este *mundo según Irving* cuya existencia real y tangible debemos aceptar a partir de ahora en un ejercicio lector de *willing suspension of disbelief*.

En mi opinión, tal elección constituye una manera novedosa y atractiva para acercarse a la obra de Irving, debatiendo los rasgos principales que se repiten a lo largo de esta mediante un decálogo que me llevará a desembocar en el tema principal de esta tesis, el del estudio de las sexualidades periféricas en varias novelas del autor. En realidad, aunque mi análisis posterior partirá de la décima norma, la que está relacionada con los sospechosos sexuales, las nueve reglas anteriores servirán como marco para poder comprender de una forma más profunda la obra de Irving y para entender cómo la búsqueda de opciones diversas frente a las dicotomías estáticas que han imperado en la literatura es una constante en la narrativa de este escritor, y no solo con referencia a los aspectos de género.

La primera norma que debemos admitir acerca del mundo novelesco de John Irving es que este se halla inserto en un universo caótico, cruel, violento, y, paradójicamente, sin normas aparentes. Precisamente, es por esta naturaleza violenta y temible por la que el *Creador* –Irving– intenta establecer una serie de normas que posibiliten la vida y la supervivencia de los habitantes del mundo que Él mismo ha creado.

El *mundo según Irving* es un mundo donde no existen finales felices – “There are no happy endings”, llega a afirmar el optimista Win Berry en *The Hotel New Hampshire* (1981: 202)–, y en el cual “we’re all terminal cases” (*The World According to Garp*, 1978: 570). Según Harter y Thompson (1986: 101), la vida contemporánea es para Irving “violent, cacophonous, dehumanizing” (ellos hablan de *Garp*, pero tal visión se mantiene de un modo consistente en las

²² Para facilitar la consulta del decálogo de normas de la obra de John Irving que he desarrollado en este capítulo, lo he incluido de forma separada en el anexo I que se puede consultar tras las referencias bibliográficas.

novelas posteriores del autor). Es un mundo en el cual abundan las mutilaciones, las muertes violentas y extravagantes, así como las violaciones, que, según reconoce Edward C. Reilly (1983: 69), representan “the whole area of anarchy, chaos, viciousness, and amorality”. Las dos terribles facetas o causas de este caos son por un lado la violencia y crueldad humana, junto con un factor más intangible, pero igualmente trágico e inevitable: las fuerzas amenazadoras de la casualidad y el destino, que se hallan simbolizadas por el *Undertoad* de *Garp*, por *Sorrow*²³ de *The Hotel New Hampshire*, o por el Mustang azul de *Last Night in Twisted River* (2009).

La única forma de defenderse de estas fuerzas (a las que llamaremos genéricamente el *Undertoad*) es “to live energetically and purposefully by embracing the positive qualities of life –humor, energy, responsibility, compassion and love” (Reilly 1983: 75), o como afirma Iowa Bob en *The Hotel New Hampshire* “to get obsessed and stay obsessed” (Irving 1989a: 216)²⁴. La familia también actúa como “defensa contra el abismo” (Renwick 1982: 13) contra la vacuidad y la ferocidad exterior, aunque no proteja contra la tragedia, que puede ser causada por los propios miembros de esta, aunque sean esencialmente personajes de buen corazón que resultan atractivos para el lector o lectora²⁵. Y a pesar de tanta violencia y barbarie contrapuestas a lo que parecen débiles y vulnerables defensas contra ellas, el mundo según Irving es profundamente optimista y vitalista, porque, “despite the pain and tragedy, Irving’s novels end affirmatively because his characters have meaningful, happy lives” (Reilly 1983: 8).

Por lo tanto, la **primera norma del mundo según Irving** podría ser esta: *El mundo según Irving es violento, caótico y dominado por fuerzas mayores que la voluntad humana; no existen finales felices porque el único final posible es la muerte. Sin embargo, vivir una existencia plena, con una finalidad o propósito, y en el seno de una*

²³ “Allegorically, then as a fact of life, sorrow assumes many guises, especially death” (Reilly 1983: 89).

²⁴ Basadas en la edición de *The Hotel New Hampshire* (1981) empleada por Edward Reilly, que es la publicada por Dutton en Nueva York y en Londres por Cape en 1981.

²⁵ “To say that these people are good is not to say that they are benign [... It] doesn’t mean good is what they create” (Greil Marcus, en Harold Bloom 2001: 9). El propio título del ensayo indica cómo la tragedia puede suceder aún dentro del círculo familiar.

familia unida y amorosa nos puede librar del caos y el vacío y hacer de la inevitable muerte algo menos absurdo y terrible.

Para Irving, la violencia es un fenómeno universal que se da de igual manera en cualquier parte de su mundo, considerando que este, geográficamente, se sitúa en dos escenarios principales. El primero es Nueva Inglaterra (Estados Unidos) –los estados de Nuevo Hampshire, Vermont y Maine, principalmente–, mientras que el segundo es Europa Central: Frankfurt o Ámsterdam, que aparecen en *A Widow for One Year* (1998), la antigua Yugoslavia en *Setting Free the Bears* (1968), y sobre todo, Viena, que aparece en sus cinco primeras novelas como escenario y casi como personaje principal, y a la que volverá en otras obras posteriores.

Ocasionalmente, en novelas más tardías, Irving cambia la ubicación de sus novelas. Por ejemplo, *Until I Find You* (2005) se mueve por un escenario muy amplio, que va desde Leith, en Escocia, hasta la costa este de Canadá y de los Estados Unidos, y desde ahí, a los puertos europeos del Mar del Norte, mientras que *In One Person* (2012) sitúa parte de la acción en Madrid, que funciona como un símbolo idealizado de la libertad y la tolerancia sexual. Si bien no existen escenas ambientadas en Myanmar, que aparece en *The Cider House Rules* (1985), o en Vietnam –mencionado entre otras novelas como *A Prayer for Owen Meany* (1989), *Last Night in Twisted River* (2009) o *In One Person* (2012)– los acontecimientos políticos que tienen lugar en estos países tienen consecuencias relevantes para los protagonistas. En realidad, las únicas novelas de Irving que hasta la fecha están ambientadas en un escenario principal que se escapa de la dicotomía Nueva Inglaterra/ Centroeuropa son *A Son of the Circus* (1994), situada casi íntegramente en la India, y *Avenue of Mysteries* (2015), que transcurre a caballo entre México, los Estados Unidos y Filipinas.

Aún cuando Irving se escapa de sus típicas ambientaciones centroeuropeas o de Nueva Inglaterra, la primera norma se les puede aplicar perfectamente. Hasta en lugares lejanos y en escenarios tan secundarios que no aparecen de una forma directa en la novela, la violencia y el caos persiguen a los personajes de Irving: por ejemplo, es en Myanmar donde Wally Worthington (*Cider House*) es destinado durante la Segunda Guerra Mundial y donde, al ser su

avión derribado, es dado por muerto aunque finalmente, vuelve a casa convertido en un inválido, y en el resto de novelas aparecen personajes secundarios que mueren o son mutilados en la guerra de Vietnam.

Si nos ceñimos a los lugares en los que ubica sus novelas, podríamos pensar en John Irving como en un Henry James contemporáneo, pero que no comparte con este autor su fascinación y agudeza de percepción acerca de las relaciones entre Europa y los Estados Unidos, materializadas en la interacción entre americanos ingenuos y nobles y europeos sofisticados y experimentados. A continuación explicaré muy brevemente porqué Irving, como James, elige este doble escenario y cómo le otorga a esta elección una significación radicalmente distinta a la jamesiana.

Los personajes estadounidenses de las primeras novelas de Irving²⁶ viven experiencias en Viena que constituyen el punto culminante de su iniciación en la vida, que les conduce a la maduración personal. En este aspecto coinciden con Henry James: por ejemplo, personajes tales como Isabel Archer (*The Portrait of a Lady*, 1881) o Maggie Verver (*The Golden Bowl*, 1904) viven su particular *bildungsroman* y epifanía europea (Tredy et al 2011).

Sin embargo, por turbulento que fuera el siglo XIX en Europa Central, nada tiene que ver con la violencia que la asoló durante las primeras décadas del siglo XX. Desgraciadamente, las dos guerras mundiales dejaron en Europa una marca imborrable y fácilmente reconocible aún. Los personajes de John Irving que visitan Viena en los años 60 se encuentran con una ciudad con una violenta historia reciente, donde la huella del *Anschluss*, de la dominación nazi y del posterior sometimiento ruso son aún muy visibles. Según Irving, Viena es un lugar donde “‘something else’ can happen” (en Renwick 1982: 15).

El cercano pasado violento de Viena está aún latente y afecta la vida de los personajes que la visitan; sirve de “catalyst for the character’s recognition of the universal nature of violence” (Harter y Thompson²⁷ 1998: 12). Irving volverá a

²⁶ Exceptuamos la primera de ellas, *Setting Free the Bears* (1968), cuyos protagonistas son europeos. Es decir, me refiero a las novelas comprendidas entre *The Water-Method Man* (1972) y *The Hotel New Hampshire* (1981).

²⁷ Por ejemplo, los hermanos Berry de *The Hotel New Hampshire* (1981) viven entre prostitutas y terroristas, mientras que por su parte Garp, el joven aspirante a escritor protagonista de *The World*

este tema de Europa como lugar de iniciación y descubrimiento de la violencia en *A Widow for One Year* (1998), con los únicos cambios de Viena por Frankfurt y de un protagonista adolescente por una mujer de mediana edad. No obstante, Viena aparece también como un símbolo positivo de recuperación, de vida después de la muerte (Reilly 1983: 62), encuadrado dentro del enfoque vitalmente optimista de Irving.

Así pues, la maduración personal y los momentos epifánicos que el arte, la cultura, y la experiencia de Europa y sus habitantes provocaban en los personajes de Henry James (Tredy *et al* 2011) estarán, para los héroes de Irving, causados por las heridas no cicatrizadas que las dos guerras mundiales dejaron en Europa central como una herencia de difícil superación, o bien por el despertar sexual que experimentan con las prostitutas de los barrios rojos de algunas ciudades europeas, más liberales que las estadounidenses.

La vida en los Estados Unidos tampoco va a resultar un remanso de paz para estos personajes en comparación con sus estancias en Europa. Más bien parece que Europa les hace vislumbrar por primera vez la crueldad de la vida, pero que es la propia América la que les confirma que, en realidad, esta está presente en cualquier lugar. Tomemos el ejemplo de Garp, que después de afrontar la enfermedad y la muerte por primera vez en Viena, retorna a los Estados Unidos para enfrentarse a una vida particularmente repleta de violaciones, mutilaciones y muertes violentas –contando entre ellas, la suya propia, la de su madre y la de su hijo menor.

Por el contrario, los Berry de *The Hotel New Hampshire* (1981) ya han sufrido la violación de Franny y la muerte absurda de su abuelo en América, y huyen a Europa persiguiendo el sueño del padre, el de un hotel idílico perteneciente a una época perdida e irrecuperable. Sin embargo, entran en contacto con una violencia aún mayor durante su estancia en Viena, precedida por la muerte de la madre y del hermano menor en un accidente aéreo mientras cruzaban el Atlántico.

According to Garp (1978), solo es capaz de completar su relato "The Pension Grillparzer" después de conocer el dolor y la muerte en Viena.

Solo idealistas como el padre de la familia, Win Berry –un personaje con reminiscencias de unos de los grandes soñadores de la literatura americana, Jay Gatsby²⁸– pueden creer que aún existe una América idílica, pura e inocente, como aquella que él conoció (o más bien idealizó) en el primer Hotel New Hampshire y que más tarde describirá a sus hijos. Al no encontrar este ideal ni en América ni en Europa, John Berry, el tercer hijo y narrador de la novela intenta recrearlo para su padre ciego en el cuarto –y definitivo– Hotel New Hampshire al final de la novela. El padre, que cree en esta imagen sublimada de la América de su juventud que él mismo inventó, vive en el hotel convencido de haber regresado a aquella época feliz. Pese a haber pasado por las mismas experiencias terribles que sus hijos, sigue siendo un soñador totalmente falto de realismo. John, mucho más lúcido, no intenta negar las fuerzas del caos, sino que intenta tan solo paliar en la medida de lo posible la violencia que ha azotado las vidas de su familia durante tantos años²⁹, y crear un sueño donde discurran felizmente los últimos años de vida de su padre.

Así pues, John Irving no confronta América y Europa en un sentido jamesiano (por ponerlo en una fórmula breve, la dicotomía entre la inocencia, pureza y energía americanas y la experiencia, corrupción, arte, historia y un cierto cansancio existencial propios de los europeos³⁰). Por el contrario, para Irving, América y Europa (las dos partes principales de su mundo) se rigen por igual por la “primera norma del mundo según Irving”: es decir, están de un mismo modo amenazadas por la violencia y las fuerzas caóticas del *Undertoed*, si bien el pasado reciente de Europa y su mayor liberalidad sexual suelen influir en

²⁸ Por ejemplo, en su reseña para el *New York Times* sobre *The Hotel New Hampshire* (1981), John Leonard explicaba cómo “Win Berry, the father, is a reincarnation of Gatsby, a dangerous dreamer whose “pure love” is for the future, whose ‘imagination was his own hotel.’” (Leonard 1981).

²⁹ En realidad, lo que el padre cree que es un hotel no es sino un centro de acogida y recuperación de mujeres maltratadas y violadas, como en su momento lo fue Susie, la esposa de John.

³⁰ “The America ingénue is seen not merely more democratic and freer than the European with whom she encounters: she is purer and more honest. If she is headstrong, naïve, abrupt, even blunt, she is also shiningly, incontrovertibly good. If she is made unhappy or even done to death, by a cynical, dirty-minded old Europe, it is a tragedy. Good against evil, the brave New World against the wicked old, such is the melodramatic international as James conceived it” (Auchincloss 1975: 60).

el desarrollo personal de los personajes a través de momentos epifánicos muy determinantes en sus vidas.

Podemos afirmar, así pues, que la **segunda norma del mundo según Irving** deriva de la anterior: *La primera norma es válida por igual para los dos grandes ámbitos geográficos en los que se sitúa el mundo según Irving: los Estados Unidos –sobre todo, Nueva Inglaterra–, y Europa Central –principalmente, Viena–, así como en cualquier otro escenario que pueda aparecer de una forma directa o indirecta, sea la India, Vietnam, Myanmar, México o Filipinas.*

Una vez definida la primera norma universal –el caos, la violencia– y su aplicación geográfica (que constituye la segunda regla), analizaremos la textura de las historias que suceden en el *mundo según Irving*. Así pues, la tercera norma puede ser aquella que quizás más páginas ha inspirado a los críticos y críticas que se han acercado a la obra de Irving. Es tal vez la que define el “mundo según Irving” de una manera más evidente a los ojos de un lector o lectora no especializado, la que le hace tener un cierto *déjà vu* al acercarse a cada nueva novela de Irving, y la que le hace percatarse de que de nuevo está entrando en el mundo propio de este escritor.

Podríamos formular esta **tercera norma** de la siguiente manera: *Las historias que suceden en el mundo según Irving tienen numerosos motivos recurrentes: escenarios, temas, detalles, hasta personajes, que crean un fuerte vínculo entre ellas, un sistema de referencias, que hace que el visitante frecuente del mundo de Irving –su lector o lectora fiel– tenga una sensación de familiaridad al acercarse a cada nueva historia que en él acontece. Por ejemplo, encontrar un oso, un protagonista escritor, un luchador, una violación o la ciudad de Viena son indicadores de que estamos entrando en el mundo según Irving. Además, las historias que en él suceden –cada novela–, consideradas de forma individual, también se hallan salpicadas de elementos repetitivos (en este caso, de expresiones recurrentes) que sirven para cohesionar de una forma más estrecha sus complejas tramas.*

En otras palabras, una de las características más acusadas de la obra de Irving es la repetición de elementos, detalles y motivos (muchos de ellos, como veremos, de carácter autobiográfico) en varias de sus novelas, creando un mundo

de ficción con un entramado común³¹. Se trata de lo que en su artículo “Plot as repetition: John Irving’s narrative experiments”, la crítica Debra Shostak denomina

Obsessive motifs –metaphors and characters calling attention to themselves as motifs– that may create patterns within a single novel and/or appear across several: notable examples include bears (*Setting Free the Bears*, *Garp*, and *Hotel*), wrestling (*The 158-Pound Marriage*, *Garp*, and *Hotel*), Vienna (*Bears*, *The Water-Method Man*, *Marriage*, and *Garp*), womb symbols (*Marriage*, *Garp*, and *Cider House*), and amputations and other forms of maiming, often with phallic resonances (*Garp*, *Cider House*, and *A Prayer for Owen Meany*) (Shostak 1995: 51).

Se pueden encontrar los temas reseñados por Shostak en otras de las novelas de Irving, además de hallarse numerosos otros que esta crítica no señala. Por ejemplo, como vimos en la “segunda norma”, la obsesión de Irving no es solo por Viena, donde vivió durante algún tiempo, sino por Europa en general, donde es más famoso y leído que en los Estados Unidos: Frankfurt y Ámsterdam le sirven como escenarios para *A Widow for One Year* (1998); los puertos del Mar del Norte, para *Until I Find You* (2005). Tampoco es la lucha libre el único deporte que tiene importancia en la trama de sus novelas: por ejemplo, son asimismo significativos para la trama el béisbol en *A Prayer for Owen Meany* (1989), el squash en *A Widow for One Year* o el lacrosse en *The Fourth Hand* (2001).

Las recurrencias en la obra de Irving incluyen además pormenores tan puntuales e irrelevantes como la preocupación de un profesor por su halitosis, hecho que aparece tanto en *Garp* como en *A Widow for One Year*, con los profesores Tinch y Minty O’Hare, respectivamente. Al mismo tiempo, también se repiten motivos de más importancia para la trama de la novela, como pueden ser la vida en los internados (Steering en *Garp*, Exeter en *A Widow for One Year*, Dairy School en *The Hotel New Hampshire*); los accidentes de coche (*Garp*, *The Fourth*

³¹ Ver anexo II: “Temas recurrentes en la obra de John Irving”, en el cual de una forma sencilla y gráfica se puede observar la repetición de núcleos temáticos a través de las catorce novelas publicadas por Irving hasta la fecha.

Hand, Widow, o de avión en *Hotel*); las prostitutas (*Garp, Widow, Cider House*); el aborto (*Cider House, Fourth Hand*); la ausencia del padre (*Garp, Cider House, Owen Meany, Until I Find You, In One Person*), la violación (*Garp, Hotel*) o los personajes escritores (*The 158-Pound Marriage, Garp, Widow, Cider House, A Son of the Circus, Hotel, Until I Find You*).

Otro rasgo característico del estilo de John Irving es la repetición –en este caso, dentro de cada novela–, de frases o expresiones,

Refrains that Irving defines as those “little litanies... that serve to mark how far you’ve come, and also forewarn you about where you’re going... In *The Hotel New Hampshire* there are several refrains: Sorrow floats, keep passing the open windows, everything as a fairy tale”. Other such verbal refrains would include the “gale of the world” (*Bears*); the “whole thing” (*158-Pound Marriage*); the “rules” and “wait and see” (*Cider House*); the “voice” and the “dream” (*Owen Meany*) (Reilly 1983: 9; la cita de Irving está tomada de la entrevista realizada a este por Laura de Coppet 1981: 44).

Reilly –cuya opinión comparto–, en contra de lo que algunos críticos y críticas como Toby Lichtig³² opinan, no considera estas recurrencias temáticas o estilísticas como repeticiones innecesarias, sino como formas de cohesionar internamente la intrincada trama de cada novela.

La mayoría de los temas y detalles recurrentes en la obra de Irving tienen un origen autobiográfico. El *mundo según Irving* tiene un fuerte nexo de unión con el mundo real, y es el propio Irving. Muchos de las referencias y núcleos temáticos arriba reseñados están extraídos de la experiencia vital del escritor. Un breve y somero repaso a la biografía de Irving (al menos hasta llegar a la

³² “All writers repeat themselves – but some recycle”, se titula la crítica que Lichtig realiza acerca de *Last Night in Twisted River* (2009), señalando el empleo de *leitmotifs* trillados que no aportan nada al universo de su obra, al contrario de la repetición paródica que, en su opinión, realizan otros autores como Murakami o Paul Auster. Lichtig afirma que “there’s a fine line between the playful and the hackneyed”, y que mientras algunos autores prefieren no volver a escribir antes que resultar repetitivos, “others have been rehashing their own work for years”, en clara alusión a John Irving.

publicación de sus primeras novelas), nos puede ayudar a entender mejor sus obras y sus recurrencias literarias.

John Winslow Irving nació en Exeter, Nuevo Hampshire (EEUU), el 2 de marzo de 1942. Sus padres, Frances Winslow y el piloto de las Fuerzas Armadas Estadounidenses John Wallace Blunt, se divorciaron antes incluso de que John naciera, y sería su padrastro, con el que su madre se casó en 1948, el que le proporcionaría el apellido Irving con el que se haría famoso –e incluso el nombre de pila para su primer hijo, Colin, lo cual prueba la buena relación entre ambos. Irving, como muchos de los protagonistas de sus novelas (*Garp*, Eddie O'Hare de *Widow*, Billy Abbot de *In One Person*, etc), vivió su niñez y adolescencia en un ambiente docente, puesto que su padrastro enseñaba historia rusa en la Philips Exeter Academy (Exeter, Nuevo Hampshire). Desde niño sintió pasión por la lucha libre, llegando a convertirse en entrenador de este deporte³³.

Cuando John Irving contaba con tan solo once años de edad fue víctima de abusos sexuales por parte de una mujer mayor que él³⁴, y quizás eso explique su repugnancia y obsesión al mismo tiempo por la violación. La madre de Utch, Franny Berry, Susie el oso o Ellen James son solo algunas de las mujeres violadas que pueblan sus novelas, pero también nos encontramos el caso de varones violentados, como el pequeño Jack Burns, protagonista de *Until I Find You* (2005), que refleja los abusos sexuales que sufrió el propio Irving durante su infancia. El padre de Garp también es violado por Jenny Fields mientras está en coma para obtener su esperma y conseguir quedarse embarazada de él.

John Irving supo desde muy joven que quería dedicarse a la escritura. Estudió Literatura Inglesa en la Universidad de Nuevo Hampshire, y después de graduarse en 1963 se marchó a estudiar durante un año a la Universidad de Viena, aprovechando además para recorrer Europa en moto. Durante uno de esos

³³ Curiosamente, en la versión fílmica de *Garp* (dirigida por George Roy Hill en 1982), Irving realiza un breve cameo como árbitro en un combate de lucha.

³⁴ Suzanne Herel, en una entrevista que le realizó al autor en 1997, aseguraba que "Irving eschews Ernest Hemingway's approach: Write what you know". Sin embargo, con respecto a los abusos sexuales sufridos en la infancia, Herel no tenía razón, aunque no pudiera saberlo entonces. No sería hasta la publicación de *Until I Find You* en 2005 cuando Irving reconocería haber sido víctima de abusos sexuales durante su infancia, al igual que el protagonista de esta novela.

viajes conocería a un hombre que viajaba con un oso entrenado, que le serviría como inspiración para varias de sus novelas (*Setting Free, Garp, Hotel*).

Más tarde volvió a los Estados Unidos para continuar sus estudios en la Universidad de Iowa, donde obtuvo su M.F.A. y en 1968 publicó su primera novela, *Setting Free the Bears*, que está precisamente ambientada en Viena, y trata sobre un complot para liberar los animales del zoo de la capital austríaca. Aunque la novela no fue precisamente un éxito de ventas, recibió buenas críticas y permitió a Irving adquirir una casa en Vermont, si bien entre 1969 y 1971 se trasladó de nuevo a vivir a Viena. Desde 1975 hasta la publicación de *The World According to Garp* en 1978, Irving se dedicó a la enseñanza en el Mount Holyoke College en South Hadley, Massachusetts. El éxito de esta novela le ha permitido dedicar todo su tiempo a la escritura de novelas –y en ocasiones, de guiones cinematográficos–, hasta el día de hoy.

Por lo tanto, ejes temáticos centrales en la obra de Irving tales como la ausencia del padre, el mundo académico, la repulsión por las violaciones, o la fijación por Viena, por los osos y por la lucha libre quedan suficientemente explicados al conocer la trayectoria vital del autor. La más autobiográfica de sus obras es, sin lugar a duda, *The World According to Garp* (1978). Si repasamos esquemáticamente su complejo argumento, podremos trazar numerosas similitudes con la vida de Irving. En *Garp*, el protagonista es un joven escritor que nunca conoció a su padre (piloto durante la Segunda Guerra Mundial), que trabaja asimismo como entrenador de lucha libre y que vive en Viena durante un período determinante de su vida. Garp alcanzará el éxito con su tercera novela, también autobiográfica en muchos aspectos, mientras que Irving lo logró precisamente con *Garp*, su cuarta novela; incluso los argumentos de las primeras novelas de T.S. Garp son muy parecidos a los de las primeras obras de Irving. En otras palabras, John Irving traslada constantemente sus vivencias y obsesiones a su mundo de ficción, dificultando al lector o lectora el reconocimiento sobre qué es autobiográfico y qué es ficticio en él; en mi opinión, nunca lo hace con más frecuencia y maestría que en *The World According to Garp*.

La **cuarta norma del mundo según Irving**, por lo tanto, asegura que *los ejes temáticos y detalles recurrentes que aparecen en el mundo según Irving y que fueron*

reseñados por la tercera norma, tienen en su mayoría un origen autobiográfico o una conexión con la trayectoria vital del Creador –Irving.

Fuera de los motivos recurrentes, más o menos puntuales, anecdóticos o relevantes dentro de la novela, existen una serie de conexiones de mayor complejidad entre las obras de Irving, aunque resulten menos evidentes en un primer momento. Por ejemplo, como explica el crítico Michael Priestley en su artículo "Structure in the Worlds of John Irving" (2001), existen ciertas referencias muy concretas a otras obras de John Irving dentro de sus propias novelas. Priestley (2001: 21) cita, por ejemplo, al personaje del novelista postmoderno Helmbart³⁵, que aparece en *The Water-Method Man* (1972) y en *The 158-Pound Marriage* (1974), así como el hecho de que las dos primeras novelas de Garp, *Procrastination* y *The Second Wind of the Cuckhold* tienen un argumento muy similar a las primeras obras del propio Irving, lo cual es, según Priestley (2001: 26), "an explanatory defense of his own work, particularly through his study of Garp's development as a writer".

En un nivel superior, la temática más abstracta que engarza los elementos anecdóticos y más superficiales del argumento también es siempre la misma: el miedo a la posible pérdida de los seres queridos (en especial, los hijos e hijas), el amor, el deseo sexual y las relaciones de pareja, el dolor y la violencia. La explicación que da Shostak (1995: 52) a tal repetición de elementos queda encuadrada dentro de las teorías acerca de la *reader response*. Para Shostak, la intención de Irving es la de crear dos efectos determinados de naturaleza contraria, y al mismo tiempo, complementaria, en el lector o lectora que se aproxima no a una, sino a varias de sus novelas³⁶:

The first, and more immediate, readerly response is to experience the uncanny; that is, one is unsettled because repetition suggests

³⁵ Otro personaje que aparece en dos de las novelas de Irving (en *Bears* y *Marriage*) es el de la actriz Katrina Marek.

³⁶ En cuanto a la justificación del propio John Irving acerca de su gusto por la repetición en la novela, quizás podamos encontrarla en *A Widow for One Year* en boca de su protagonista, la escritora Ruth Cole: "Even in literature, if one *likes* something, what is the objection to repeating it?" (Irving 1999b: 289-290). Desde luego, resulta una explicación mucho más sencilla que la de Debra Shostak.

that events fall into some pattern rather than being chaotic and contingent. The second, more "knowing," response is to displace the experience so as to see repetitions as contrived, coincidental, corny. The very repression of the uncanny, however, attests to the power of the repressed (Shostak 1995: 52).

Si aceptamos que, en efecto, las novelas de Irving provocan en el lector o lectora el primer efecto sugerido por Shostak (1995: 52) –la sensación de que hay algo extraño y sobrenatural en la repetición de acontecimientos en las vidas de los personajes de distintos libros– podemos llegar a dudar acerca de la condición de escritor realista que Irving enarbola. Analicemos en primer lugar la naturaleza del realismo que John Irving emplea en sus novelas, para después discutir brevemente la presencia o ausencia de elementos fantásticos en ellas.

Irving siempre ha manifestado su admiración por Charles Dickens³⁷ y su rechazo hacia las formas postmodernas de la novela; la propia Shostak señala en otro artículo, titulado "The Family Romances of John Irving" (2001) cómo Irving hereda de Dickens su "comic realism of his characters and plots, and his own willingness to exaggerate and to risk sentimentality or melodrama" (Shostak 2001: 91). En la entrevista que le realizó Suzanne Herel en 1997, el propio Irving señaló que se consideraba a sí mismo como

A very old-fashioned novelist. I write 19th-century novels, where a lot of rules apply³⁸. I believe in plot, in development of character, in the effect of the passage of time, in a good story – better than something you might find in the newspaper. And I believe a novel should be as complicated and involved as you're capable of making it.

³⁷ Jane Bowers Hill (2001: 68) reconoce esta influencia de Dickens en Irving, afirmando no obstante que "it is a strange model for a young writer coming to a professional maturity in the sixties and seventies to take in order to build a reputation as a "serious" novelist".

³⁸ Nótese cómo el propio Irving habla de la existencia de las normas en sus novelas, estas mismas normas cuya delimitación me ocupa en este capítulo.

La influencia de Dickens³⁹ –su realismo social, con abundante humor y personajes grotescos, su gusto por lo melodramático⁴⁰– es innegable en Irving:

“It is my deliberate decision to create someone who is capable of moving you and then hurting him,” Mr. Irving said. “It’s an honorable 19th-century technique.”

And he makes no secret that he strives for big novels in the 19th-century manner –eventful, heavily peopled stories of the sort, he argues, that you don’t see much anymore. (Bernstein 1989: C13).

Sin embargo, también es cierto, como afirman Carol C. Harter y James R. Thompson (1998: 82), que existen momentos en las obras de Irving en los que está presente “every bit of the inevitability of a Dreiser or Norris scenario”. Es decir, en ciertos momentos de sus obras, el destino es inevitable por influjo de las fuerzas absurdas e impredecibles del caos y de la casualidad –simbolizadas por el *Undertoad* o por *Sorrow*–, de las que hablé al determinar la primera norma del mundo según Irving, y que son más características de los escritores naturalistas tales como Zola, Norris o Dreiser, que del realismo social dickensiano. Harter y Thompson (1998: 82) citan como ejemplo de este tipo de escenas la muerte de Garp en el gimnasio de Sterling School. También podemos incluir entre ellas el terrible accidente de la familia Cole en *A Widow for One Year* (1998), fruto de la suma de una serie de pequeñas casualidades que provocan la muerte de sus dos hijos adolescentes, o el trágico sino del joven Joe Baciagalupo en *Last Night in Twisted River* (2009), casi irremediable por el poder irrefrenable de los genes de su desequilibrada madre⁴¹. Por su parte, Bouchra Belgaid relaciona a Irving con Thomas Hardy, afirmando que “his novels encapsulate a Dickensian richness of

³⁹ Véase el artículo “In Defense of Sentimentality”, de John Irving (1979).

⁴⁰ Resulta complicado pensar en otro autor de reconocido prestigio que sea capaz de introducir en una de sus novelas, sin resultar ridículo, un recurso tan melodramático como, por ejemplo, el reencuentro durante un vuelo transoceánico de dos gemelos separados al nacer y que desconocen hasta ese momento la existencia del otro (tal y como sucede en *A Son of the Circus*, 1994).

⁴¹ “If there was an active Katie Callahan gene in the boy, maybe it was his penchant for risk-taking” (Irving 2009: 217). Joe hereda la atracción por el riesgo de Katie, su madre, lo cual le condena a un final trágico y prematuro.

character and passion alongside a Hardy-esque tone of gloom and bleakness” (Belgaid 2011: 1).

El realismo de Irving se nutre también de las fuentes de un realismo que difiere del decimonónico, definido por Malcolm Bradbury como característico de la novela norteamericana de mediados de los años setenta en adelante:

It thus represents a realism of a new kind, less concerned with the social detail of traditional realism and certainly less able to draw on realism’s general moral community or on shared and established certainties about the self and history. It is in general an anxious realism, the product of complex and chaotic times when, as Morris Dickstein has observed, the lapel badges read “Desperately Clinging to Utopian Illusions” and writers seemed to possess either an individualized or a chaotic sense of the national history. Nor is this writing a conscious revolt of realism against experiment, and in fact it incorporates a good many of its elements –its merging of the true and the false, its feeling for the incredible as much as the familiar in American life, its sense of the Gothic, the strange, the outrageous and the legendary, all of which takes its place within the compass of the real. This may be the world of Wolfe’s billion-footed beast, contemporary society itself, but the beast remains open to many individual interpretations (Bradbury 1992: 282).

Irving comparte, pues, con los novelistas que pueden ser adscritos a lo que Malcolm Bradbury llama el “nuevo realismo” de los 80 una visión de que “reality itself is a decadent and absurd fantasy in the midst of plenitude. It is reality itself that has the quality of a fictional paradigm, allowing the world inside the novel to be depicted neutrally as simply real” (Bradbury 1992: 272).

Ciertamente, lo que en las novelas de Irving puede parecer rebuscado e improbable, es por el contrario tan real como la vida misma: basta con ojear cualquier periódico o ver cualquier crónica de sucesos en la televisión para comprobar que la realidad, desafortunadamente, supera con creces los hechos narrados en la ficción de Irving. Manuel Villar Raso reflexionaba sobre cómo lo ficticio debía ir muy lejos para superar a lo real:

Hemos pasado de habitar un mundo exterior, que hoy nos parece humano, a vivir experiencias interiores, que parecen surreales y apocalípticas, impulsados tal vez por la realidad en la que vemos y vivimos asesinatos masivos, guerras tan sucias como las de Vietnam, la del Golfo, o hambrunas bíblicas como la de Somalia. Nos hallamos inmersos, además, en la cultura de la droga o en relaciones sociales o sadismos que son el pan nuestro de cada día y si la realidad es tan surrealista, ¿qué no tendrá que hacer la ficción para ser tan realista como la realidad? (Villar Raso 1994: 322).

Y a pesar de esto, una de las críticas más frecuentes que se realizan a la obra de Irving es que sus historias, aparte de ser rocambolescas, están casi siempre salpicadas de violencia y que en todas ellas subyace la idea de la muerte o de la mutilación de una forma que al lector o lectora le resulta muy difícil olvidar. Es tan grande el impacto de estas mutilaciones –o más bien, de la causa de las mismas– que sus secuelas quedan casi como una enseña de la rémora de la culpa de quien las sufre o de quien las origina. Sin salir de *Garp*, no hay más que recordar ciertas pérdidas como el ojo del pequeño Duncan, o la castración del amante de Helen, por no mencionar las lenguas cortadas de las *Ellen Jamesians* (un grupo de feministas del que hablaremos con detenimiento más adelante, que mutilándose ellas mismas de esta forma, se solidarizan con una niña violada a la que también le cortaron la lengua), o la lengua herida de Garp, llena de puntos de sutura que lo obligan por un tiempo a comunicarse por medio de notas, como las *Ellen Jamesians*.

No solo está la obra de Irving entroncada con el realismo decimonónico, con el naturalismo y con el “nuevo realismo” de los 80. En cierta medida, también se puede conectar la ficción de John Irving con el realismo mágico de autores tales como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Salman Rushdie o Günter Grass⁴², puesto que este tipo de ficción, tal y como sucede con las mejores obras de Irving, “displayed both a widening range of narrative sources and a

⁴² R.Z. Sheppard (1989: 80) sugiere la existencia de similitudes entre los protagonistas de *A Prayer for Owen Meany* (1989) y *Die Blechtrommel* de Günter Grass (1959).

growing sense of the fantastic and unreal as themselves powers within history” (Bradbury, 1992: 267).

En otras palabras, el realismo de Irving, a pesar de su autoafirmación como novelista realista decimonónico, en realidad dista mucho de aquel de Charles Dickens, Stendhal o Gustave Flaubert. La propia repetición de elementos a lo largo de su obra o las fuerzas subterráneas del *Undertoad* contribuyen a proporcionar a la narrativa de Irving una cierta conexión con el realismo mágico.

La crítica Debra Shostak (1995: 52) emplea la palabra “uncanny” cuando habla de los efectos que la repetición de elementos en las novelas de John Irving provoca en el lector o lectora. “Uncanny” es la palabra que tradicionalmente se ha utilizado para traducir al inglés la expresión francesa “l’ètrange” –en español, “lo extraño”–, utilizado por Tzvetan Todorov en su clásico *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (1975). Para Todorov (1975: 41) lo “uncanny” aparece en la literatura cuando ante unos posibles hechos sobrenaturales al final “the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described”.

No es exactamente este el sentido con el que Debra Shostak (1995: 52) emplea la palabra “uncanny” para aplicarla al sentimiento que se produce en el lector o lectora cuando comprueba que, en el *mundo según Irving*, los acontecimientos no son aleatorios y casuales, sino que siguen una especie de patrón establecido. Se trata de un efecto que se crea a través de la lectura de varias de sus novelas, y al que Irving no da nunca una explicación plausible que nos permitiría calificarlo como un suceso “uncanny” o extraño, pero posible según las leyes de la realidad.

Podría calificarse, por tanto, a cada novela de Irving en concreto como realista, pero si se mira al conjunto de su obra, puede afirmarse que tiene una cualidad de lo que Todorov (1975: 44) llama *fantastic*, “fantástico puro”. Es decir, existen en ella ciertos elementos que parecen no reales (el patrón recurrente de acontecimientos y detalles) y que nunca se aclara si son sobrenaturales o si tienen una posible explicación racional, tal como la de tratarse de una simple y mera coincidencia –es decir, el segundo efecto que, según Shostak (1995: 52) provocan las novelas de Irving en el lector o lectora, que es quien decide si quiere creer que

se trata de extrañas coincidencias o de detalles autobiográficos recurrentes, o si por el contrario prefiere pensar que Irving da un cierto sentido sobrenatural a tales semejanzas⁴³.

Sin embargo, a pesar de que pueda parecernos que las novelas individuales de John Irving son realistas (sin discutir de nuevo las cualidades de su obra en su conjunto), también es cierto que, especialmente en sus primeras novelas, se vislumbra un cierto sentido de lo fantástico, como el crítico Raymond J. Wilson señala:

The Undertoad becomes a veritable character, a vengeful beast who at times becomes as real as Grendel in the Old English poem. The myth-fantasy dimension of Irving's novel would thus partake of what Tzvetan Todorov calls "the fantastic", in the book of that name, Todorov defines the state as a hovering between the "uncanny", in which apparently supernatural events receive some ultimate natural explanation, and "the marvelous" in which the supernatural becomes the norm (Wilson 1992: 57).

De hecho, esto no ocurre tan solo en *The World According to Garp* (1978) con la presencia irreal y temible del *Undertoad*. En *The Hotel New Hampshire* (1981) aparece *Sorrow*, un perro que una vez muerto y disecado simboliza la tragedia que acecha a la familia de los Berry. En *A Prayer for Owen Meany* (1989) nos encontramos con un maniquí que representa a la madre muerta del protagonista y que retorna en momentos clave de la novela. En *Last Night in Twisted River* (2009), la repetida presencia de un Mustang azul es asociada con el drama de los hombres de la familia Baciagalupo.

Todos los miedos y amenazas posibles son simbolizados en estas novelas por esta especie de animales u objetos que adquieren una dimensión casi mítica.

⁴³ Otra posible explicación al patrón de repeticiones que se dan en las novelas de Irving es la que propone Robert F. Kiernan (1983: 66): "With a high-handedness that can only be understood as parodying the traditional novel, Irving arranges fantastical coincidences and ludicrously outsize digressions". Es decir, el propósito de tales recurrencias no es el de crear un efecto determinado en el lector, sino el de implicarlo en el juego paródico intertextual que sus obras establecen con la novela tradicional –decimonónica– tan admirada por Irving, a la que al mismo tiempo rinde homenaje de esta manera.

Como hemos visto, Wilson (1992: 57) los compara con Grendel y bien podrían ser identificados con lo que Bradbury (1992: 282) llama, como vimos arriba, “the legendary” que “takes its place within the compass of the real”. Cuando tales objetos o mascotas –en un principio, familiares y cotidianos– adoptan este valor simbólico de carácter amenazador, nos adentramos además en el territorio de lo grotesco descrito por Mikhail Bakhtin (1984: 48), en el que “all that was for us familiar and friendly suddenly becomes hostile. It is our own world that undergoes this change”.

Incluso, en sus novelas más recientes John Irving recurre a ciertas escenas o personajes de un carácter más marcadamente sobrenatural, con los que ya había experimentado en *A Prayer for Owen Meany* (1989) cuando el difunto Owen le revela a su amigo Johnny la identidad de su padre desconocido hablándole a través de este, el reverendo Merrill. En *In One Person* (2012) se especula con la posibilidad de la existencia de los fantasmas de la madre y el abuelo del protagonista Billy Abbot (si bien no se ofrece una respuesta concluyente acerca de esta cuestión) y en *Avenue of Mysteries* (2015) aparecen las enigmáticas Miriam y Dorothy, madre e hija que representan una especie de Parcas que preconizan la muerte de Juan Diego Guerrero, personaje principal de esta novela.

Resulta revelador que estos posibles fantasmas o personajes *quasi* mitológicos aparezcan en dos de las últimas novelas de Irving: se demuestra así el creciente interés del autor por la temática sobrenatural. Irving reconoce esta fascinación, y para su próxima novela, *Darkness as a Bride*, que será publicada este año, promete que

In my new novel, my fifteenth, the ghosts are more prominent than before; the ghosts, or hints of ghosts, begin and end the novel. This is the first novel I've written that I would call “a ghost story” (véase “Here Come the Ghosts Again”, sobre la publicación de *Darkness as a Bride*, en la *web* oficial de John Irving).

Tras esta disquisición acerca de realismo, tipos de realismo y elementos fantásticos en el “mundo según Irving”, podemos coincidir con Belgaid, quien

sostiene que Irving es “a writer whose work oscillates between an ordered, traditional approach, and a chaotic reflection of both the banality and chaos of contemporary world” (Belgaid 2011: 1), y formular la **quinta norma del mundo según Irving**: *El mundo según Irving es un mundo realista, donde no tienen cabida los elementos que son estrictamente propios de la literatura fantástica, y aún así, las historias que suceden en él no son totalmente plausibles, y rozan con frecuencia lo inverosímil. La realidad para Irving trasciende la cotidianeidad y tiende hacia lo grotesco y lo absurdo. También existen en ella ciertos elementos metafóricos y casi fantásticos, como el Undertoad o Sorrow, que simbolizan las fuerzas del caos que actúan sobre la vida, entre ellas la del destino inevitable. Incluso, en sus últimas novelas publicadas aparecen unos posibles fantasmas y personajes con resonancias mitológicas que proporcionan un tono casi sobrenatural a la obra. Además, el conjunto de la obra de Irving da una impresión de irrealidad, a través del uso reiterado de temas y detalles, según se señaló en la tercera norma.*

Para establecer la sexta norma, me gustaría volver ahora a la afirmación de Irving en la que él mismo se define como “a very old-fashioned novelist”. Como hemos visto, en realidad Irving tiene menos de escritor realista decimonónico de lo que él mismo asegura ser. Su ficción es técnicamente más sofisticada y atrevida de lo él mismo admite: como asegura Robert F. Kiernan (1983: 66), “an old-fashioned spaciousness and a Dickensian array of secondary characters make *The World According to Garp* (1978) and *The Hotel New Hampshire* (1981) especially successful, but a metafictional edge gives all Irving’s contemporary bite”.

Es innegable que Irving es un novelista que tiende hacia lo tradicional, con preferencia por unos argumentos complicados y llenos de acontecimientos y sorpresas, por una extensa galería de personajes bien caracterizados, por la importancia del paso del tiempo para la trama y la evolución de los protagonistas, etc. Al mismo tiempo, también es cierto que las primeras novelas de Irving fueron bastante menos convencionales que las que ha publicado a lo largo de las tres últimas décadas. Cuando en la entrevista que le realizó Susan Herel en 1997 Irving afirmó que era un novelista “pasado de moda”, parecía

olvidar que unos veinte años atrás había coqueteado con el postmodernismo y con la novela experimental⁴⁴.

A pesar de las recurrencias espaciales y temáticas en el “mundo según Irving”, se puede afirmar que en un plano formal existen más diferencias entre las primeras novelas de Irving y las más recientes, tendiendo las primeras novelas a ser más innovadoras que las más recientes. Debra Shostak (2001: 91) asegura que “it seems as if Irving’s later novels in some sense attempt to repudiate the formal experimentation of the earlier novels”, aunque sin embargo también reconoce que “evidence of Irving’s metafictional proclivities exists in most of his other novels as well” (Shostak⁴⁵ 2001: 88). Shostak afirma que es *Garp* la novela de Irving que más se acerca a las innovaciones postmodernas:

Perhaps the most obvious example of metafiction among Irving's novels appears in *The World According to Garp* (1978), which features a self-reflective structure, interpolating Garp's fiction into the narrative of Garp's life as a way of commenting on the relationships between a lived reality and the making of art (Shostak 2001: 88).

Otro de los críticos que se han aproximado a la obra de John Irving, el arriba citado Raymond J. Wilson (1992), no duda en afirmar con rotundidad que *The World According to Garp* (1978) es una novela postmoderna, hipótesis esta a cuya demostración dedica su artículo titulado “The Postmodern Novel: The Example of John Irving’s *The World According to Garp*”. Wilson (1992: 53) define la metaficción como “another instance where fiction turns away from outside reality and seeks a subject intrinsically suited to the written world. In this method, the technique of composition becomes to some extent the subject of fiction itself”, y establece cuatro características que él considera básicas (si bien

⁴⁴ “*Garp* may be, above all, a funny and poignant family saga, but it is also a sophisticated metafictional investigation into the writer’s relationship to his work, the nature of work and the imagination” (Larry McCaffery 1982: 1).

⁴⁵ Debe tenerse en cuenta, no obstante, que “The Family Romances of John Irving” fue publicado por primera vez en *Essays in Literature*, 21, en 1994, de modo que Shostak hace referencia a las novelas publicadas con anterioridad a *A Son of the Circus* (1994).

no únicas, ni excluyentes) de la novela postmoderna, proporcionando una breve definición de cada una y aplicándolas a *Garp*. Los rasgos que Wilson identifica y enumera son los siguientes:

(1) A propensity to contain and reuse all previous forms in a literature of exhaustion and replenishment; (2) a zone of the bizarre, where fantasy best expresses our sense of reality; (3) a turning away from penetration into the psychological depth of character as the primary goal of fiction; and (4) a propensity for metafiction, in which writing draws attention to the techniques and processes of its own creation (Wilson 1992: 50).

Más adelante volveré a esta lista de características del postmodernismo que se pueden reconocer en *Garp*, centrándome especialmente en la segunda (la tendencia hacia la extravagancia), y en la cuarta (el recurso de la metaficción), sobre todo cuando estudie con mayor detenimiento algunos de los relatos supuestamente escritos por los personajes escritores de Irving e incluidos íntegramente en sus novelas. A pesar de que Irving abandona casi totalmente sus experimentos postmodernistas prácticamente a partir de *The Cider House Rules* (1985) –quizás su novela más tradicional y realista, más dickensiana⁴⁶, y a la vez una de las más populares, gracias a su exitosa versión cinematográfica por cuyo guión Irving ganó un Óscar– los recursos de la metaficción y de la reflexión acerca de la creación literaria, que no dejan de ser técnicas postmodernistas, siguen presentes a lo largo de toda su obra, desde *Setting Free the Bears* (1968) hasta *Avenue of Mysteries* (2015).

Así pues, la **sexta norma** en este “mundo según Irving” sería la siguiente: *El mundo según Irving es bastante tradicional: con escenarios auténticos; con personajes reales –aunque muchas veces grotescos–; con historias, anécdotas y sentimientos que suceden, cambian, terminan; con un paso del tiempo que afecta a estos escenarios, personajes e historias. Aún así, el Creador –Irving– no puede en ocasiones resistir la tentación de experimentar con las vidas de sus personajes, por ejemplo haciéndolas*

⁴⁶ Léase el artículo “Saints, Sinners and the Dickensian Novel: The Ethics of Storytelling in John Irving’s *The Cider House Rules*”, de Todd F. Davis y Kenneth Womack (1998).

absurdas –con elementos casi fantásticos a veces, como vimos, o trazando similitudes con las de otras criaturas literarias hijas de otros creadores (intertextualidad), o reflexionando acerca de su propio proceso creador a través de las historias de sus personajes o aún de las historias que crean estos mismos (metaficción). De esta manera, se puede afirmar que el mundo según Irving guarda importantes coincidencias con el postmodernismo.

Retomemos ahora la cita anterior de Debra Shostak (2001: 91) que relaciona a Dickens y a Irving, indicando que este último toma del primero el “comic realism of his characters and plots”, para establecer la **séptima norma del mundo según Irving**. Ya discutí arriba la cuestión del realismo, pero no se dijo nada acerca del sentido cómico de Irving, que es muy acusado, a pesar de la violencia imperante en su mundo, como afirmé en la “primera norma”. Según Kiernan (1983: 66), “Irving is a comic scourge who menaces us with tragedy”. En *The Fourth Hand* (2001: 140), el propio Irving nos explica cómo “even in what was gruesome, there was (or should be) something uplifting, provided that what was gruesome was idiotic enough”. Así pues, en las novelas de Irving se da con frecuencia una bien conseguida unión entre lo cómico y trágico, presentando con frecuencia terribles escenas en las que se narran accidentes mortales o violaciones que de alguna forma aún consiguen hacernos sonreír, o capítulos que hacen reír y llorar al lector o lectora a un mismo tiempo.

Este efecto, aparentemente paradójico, es perfectamente plausible: como afirma Susan Purdie (1993: 113), “it is perfectly posible for texts to be unserious (=funny) and serious (=important) at the same time”, siempre y cuando se adquiera un cierto equilibrio:

It is perfectly possible, of course, for texts to move in and out of affective implication, but once it is invoked, there is a delicate balance to be maintained concerning how much comic misery can befall which characters. Texts which are, in both sense of the word, popular, have always offered “a laugh, a tear” Dickens’s novels and current soap operas are obvious examples– but there is in general a hierarchy of “comic” and “serious” characters (the Duckworth’s rows are funny, the Barlows’ are moving); and both Dickens and in *Coronation Street* tend to keep broadly comic and extremely affecting characters apart in separate chapters or

scenes. Slight disturbance can amusingly befall serious characters, though they can never totally lose their self-command without becoming upsetting rather than funny. Conversely, habitually comic characters can be “moving”, where this is carefully set up (Purdie 1993: 86-87).

Las novelas de Irving, al igual que las de Dickens⁴⁷, pueden ser consideradas “populares” en ambos sentidos de la palabra (son famosas y fácilmente accesibles para el lector o lectora medios), y comparten con ellas la tendencia de incluir pasajes cómicos y trágicos. Irving también comparte con Dickens una forma de mirar, llena de compasión y ternura, hacia los desfavorecidos de su época, que en su caso son, por ejemplo, los enfermos de SIDA, las víctimas de abusos sexuales, o los personajes que por su procedencia geográfica, características físicas o inclinaciones sexuales pueden ser considerados marginales. La diferencia es que, en la ficción de Irving, prácticamente cualquier acontecimiento o personaje, por trágico que resulte, puede tener su lado cómico, y ambos aspectos no están parcelados en compartimentos estancos, en episodios diferentes, tal y como sucede, según Purdie (1993: 86-87), en las novelas de Dickens u en otros ejemplos de ficción popular como *Coronation Street*.

Por ejemplo, cuando Garp (*Garp*, 1978) encuentra en el parque a una niña pequeña que acaba de ser violada, un acontecimiento tan trágico como este tiene su contrapunto cómico cuando Garp se pone a olisquear como un perro a un anciano que acaba de orinar junto a un árbol para ver si el olor a sexo lo delata como el agresor de la pequeña. Cómico termina también resultando el funeral exclusivamente para mujeres celebrado por la madre asesinada de Garp. Este, disfrazado de treintañera vulgar para poder asistir a las exequias de su madre, se ve obligado a salir huyendo de una multitud enfurecida que decide atacarlo al descubrir su condición masculina. Estas son solo dos muestras de los muchos

⁴⁷ Como escritor cómico, Irving no está únicamente influenciado por Charles Dickens; también reconoce a Joseph Heller y Kurt Vonnegut entre sus maestros (no así a Mark Twain, con quien en ocasiones también se le ha comparado). Véase la entrevista que Valerie Miles realizó a John Irving con motivo de la publicación de *A Son of the Circus* en 1995, aparecida en el periódico *La Vanguardia*.

episodios trágicos que, a lo largo de las novelas de Irving, provocan una sonrisa del lector o lectora a pesar de su evidente dureza.

Incluso, en *A Son of the Circus* (1994), Irving hace uno de sus frecuentes ejercicios de metaficción autorreflexiva para revelarnos los pensamientos del doctor Daruwalla cuando este se encuentra escribiendo un guión cinematográfico. Daruwalla comparte con Irving la visión de que en una obra de ficción lo cómico y lo trágico pueden y hasta deben ir de la mano si desean imitar fielmente a la vida real, y que por ello concluye que en su guión “more comic relief was necessary, now that Pinky was going to be killed by a lion” (Irving 1995: 566).

Sin embargo, aunque cada acontecimiento y cada personaje en la ficción de Irving son potencialmente trágicos y cómicos a la vez, sí que existen ciertos personajes con los que ni el propio Irving se atreve a bromear. Sucede que “in comic texts a constant victim will not be funny unless s/he is also constantly resilient” (Purdie 1993: 65), o, en palabras de Henri Bergson (2014: 478), la risa “would fail in its object if it bore the stamp of *sympathy* or kindness”, puesto que según él, el objeto de la risa es “to humiliate and consequently to correct our neighbour” (Bergson 2013: 67).

En *Garp* (1978) hallamos dos ejemplos claros de este tipo de personajes “serios” que conservan su dignidad en todo momento. Se trata de Ellen James, la niña de once años a la que, tras ser violada, le cortan la lengua, y a la que Garp adoptará como si fuera su propia hija años después, y el de la niña sin nombre a la que violan en el parque, mencionada anteriormente. Ni Ellen ni la otra chica necesitan ser corregidas ni humilladas por sus defectos, y además tampoco pueden ser consideradas como “constantemente resistentes”. Por ejemplo, de Ellen sabemos que nunca superará totalmente el trauma de su violación: nunca se casará, y queda insinuado que no volverá a tener una relación sexual con ningún hombre. Por ello, Irving no se atreve a bromear acerca de ambas muchachas; por el contrario, muestra una loable posición de respeto y comprensión hacia ambas.

En *The Hotel New Hampshire* (1981), otro personaje con una cierta aura trágica, la bella Franny Berry, parece haber superado el trauma de su violación hasta que años después se encuentra con su agresor y se derrumba. Solo después

de haberse enfrentado junto con sus hermanos a él –cuando ha podido reírse de su violador, que piensa que a su vez va a ser violentado por un oso–, podrá superar su trauma, casarse y convertirse en estrella de cine, olvidando a través de la risa, en cierta medida, su tragedia personal.

En *The Fourth Hand* (2001), tras la reflexión que hace el periodista Patrick Wallingford acerca de su carrera se puede entrever la conciencia de Irving meditando acerca de su tratamiento de la muerte en su propia ficción:

He'd once been a faintly mocking comentator on the kind of calamity that had befallen him; he'd heretofore behaved as if there were less empathy for the bizarre death, the bizarre loss, the bizarre grief, simply because they were bizarre. He knew now that the bizarre was common-place, hence not bizarre at all. It was all death, all loss, all grief –no matter how stupid (Irving 2001: 149).

Es decir, a pesar de su forma especial de relatar los sucesos más trágicos de la existencia de sus personajes, buscando siempre los posibles aspectos cómicos en estos, en el fondo Irving comprende que los fallecimientos o las mutilaciones que suceden de una forma ridícula o absurda no dejan de ser por ello menos dolorosas o traumáticas para aquellos y aquellas que las experimentan.

Así pues, en el “mundo según Irving”, la **séptima norma** asegura que “*lo cómico puede ser trágico y viceversa. Hasta el acontecimiento más trágico puede resultar –y en efecto, en muchas ocasiones lo es– ridículamente divertido, pero es no por ello menos digno de respeto y de compasión. Además, también existen algunos personajes cuya tragedia vital no es risible, sobre todo si no han sido capaces de superarla y no han podido continuar con sus vidas de un modo normalizado*”.

Partiremos de la división y amalgama entre cómico y trágico en la obra de Irving –la séptima norma– para establecer la octava norma del mundo según Irving. Como Susan Purdie (1993: 113) afirmaba arriba, se ha asimilado tradicionalmente lo importante a lo serio, y lo que no lo es, a lo divertido (y por tanto, a lo insustancial). Jane Bowers Hill (2001: 67) en su artículo “John Irvings’

Aesthetics of Accessibility” sostiene que “from its very beginning American fiction has been a house divided into what I will label high art and low”. Bowers Hill (2001: 67) recuerda cómo Van Wyck Brooks distinguió en su ensayo de 1915 titulado “Highbrow and Lowbrow” entre “highbrow and lowbrow approaches” (que coincidirían con lo que ella denomina “high art” –minoritario, literario– y “low art” –mayoritario, pero de menor calidad artística).

Para Brooks, el futuro de la novela residía en la fusión de ambos enfoques en una suerte de tercera vía, el “middlebrow”. Retomando la división propuesta por Brooks, el crítico Richard Chase (1957: 9-10) utilizaba el término “middlebrow” o “highbrow/ lowbrow” para referirse a la literatura fruto de la reconciliación entre ambas tendencias. Para Chase (1957: 9-10), el resultado de tal unión, al contrario de lo augurado por Brooks, dista mucho de ser esperanzador. Por el contrario, insiste en que la literatura “middlebrow” resulta “dull and mediocre”, poniendo como ejemplo paradigmático de la misma al escritor William Dean Howells (Chase 1957: 10).

Por su parte, Sally Robinson considera que este tipo de escritura “middlebrow” es el espacio de tensiones no sólo entre dos formas distintas de concebir la literatura, sino entre jerarquías culturales que están enraizadas con jerarquías sociales de origen más profundo: “in cultural terms, the “middlebrow” is territory that has always been up for grabs, the subject of a good deal of cultural angst and subject to often vicious battles over the cultural hierarchies that are also always social hierarchies” (Robinson 2000: 15).

Pese a sus más de cien años de antigüedad, la distinción entre literatura “highbrow”, “lowbrow” y “middlebrow” propuesta por Van Wyck Brooks sigue siendo empleada a la hora de realizar la crítica de una obra literaria, a la cual se clasifica, de una forma consciente o no, en una de esas tres categorías. Esta diferenciación constituye la base de una de las polémicas que los críticos y críticas mantienen acerca de la obra de John Irving. Mucho se ha debatido sobre si Irving es un escritor “serio” –es decir, “importante”– o si únicamente es el autor de obras de fácil lectura que rápidamente se encumbran a la lista de *best-sellers*, pero cuya calidad literaria resulta discutible y por tanto no tienen visos de perdurar y entrar en el canon de la literatura estadounidense del siglo XX.

El hecho de haber sido ya incluido en los programas de estudio de literatura estadounidense contemporánea en muchas universidades (Belgaid 2011: 2) y de haber sido objeto de estudio por partes de teóricos reputados como Harold Bloom, Todd F. Davis o Marcus Greil confiere a Irving un estatus de escritor serio y respetable, aunque existen ciertas voces críticas que difieren de esta consideración.

Jane Bowers Hill (2001) recoge algunas de las opiniones acerca de la obra de Irving en su ensayo citado anteriormente. En general, afirma que sus primeras novelas –especialmente las tres primeras, las anteriores a *Garp* y más audaces desde un punto de vista formal–, son más apreciadas por la crítica que las últimas. Por ejemplo, Bowers Hill recoge como Leslie Fiedler considera “Irving’s transition from the man who wrote *Setting Free the Bears*, *The Water-Method Man*, and *The 158-Pound Marriage* to the man who wrote *Garp*” como un ejemplo extraordinario de “a writer consciously deciding to move from high art to low, or as Fiedler perhaps most accurately labels the split, from minority writer to majority writer” (Bowers Hill 2001: 68).

Sally Robinson (2000: 15) califica a John Irving como novelista “middlebrow”, y dice que, junto a John Updike, puede ser clasificado junto a “the “culture warriors” of the late 1980s who mourn the death of a particular configuration of cultural hierarchy and indeed, the death of cultural hierarchy itself”. Irving y Updike, según Robinson, no pertenecen ni a los escritores vanguardistas, cuya literatura es revolucionaria, ni a la cultura de masas, que puede constituir “a potential source of individual and collective empowerment” (Robinson 2000: 15). Como escritores “middlebrow”, Irving y Updike quedarían “out of touch with the masses and out of touch with the elites” (Robinson 2000: 15), lo cual queda desmentido en el caso de Irving (no entraré a valorar el de Updike) por su popularidad entre los lectores y lectoras de todo el mundo y por su incorporación al canon de la literatura estadounidense de finales del siglo XX a través de su estudio en universidades y de la atención y el beneplácito de gran parte de la crítica especializada.

En su artículo “Kurt Vonnegut and His Critics: The Aesthetics of Accessibility” (1994), John Irving defiende la calidad literaria de Vonnegut⁴⁸ a pesar de ser un escritor popular y accesible; según Irving, “Vonnegut’s insistence, in the tradition of Shakespeare and Dickens, that art and entertainment are natural allies rather than enemies should be recognised as a strength rather than attacked as a weakness” (Bowers Hill 2001: 66). La misma defensa que Irving hace de la obra de Vonnegut, podría, como afirma Bowers Hill, aplicarse para justificar la suya propia.

El problema, quizás, no está relacionado con la calidad literaria intrínseca de la obra de Irving, sino con esa condición de “escritor pasado de moda” que él mismo reclama. Jane Bowers Hill (2001: 69) explica cómo “the self-reflexive novel most often [is] considered the high art novel today⁴⁹, the novel frequently about the novel’s death that may with purpose and intention cause the very death it reflects”. A pesar de sus experimentos postmodernos iniciales y su gusto por la metaficción a través de la obra de sus propios personajes que se dedican a la escritura⁵⁰, John Irving desdeña este tipo de novelas postmodernas autorreflexivas de la que habla Bowers Hill, y en muchas de sus obras las critica.

Desde luego, si es cierta la afirmación de Bowers Hill de que la “alta novela”, la novela contemporánea de auténtico valor literario es para los críticos

⁴⁸ Se hace necesario recordar que, tal y como recoge Josie Campbell (1998: 17), John Irving probablemente no fuera totalmente objetivo en cuanto a su valoración de Kurt Vonnegut Jr., puesto que este fue su profesor del MFA que cursó en el Taller de Escritura Creativa de la Universidad de Iowa –de hecho, la primera novela de Irving, *Setting Free the Bears* (1968), surgió como el trabajo final de este máster. La amistad y admiración mutua entre ambos autores es notoria.

⁴⁹ El “hoy” al que se refiere Bowers Hill no es 2001, sino 1983, cuando el ensayo fue publicado por primera vez en la revista *South Carolina Review* 16 (1), pp. 38-44.

⁵⁰ Jane Bowers Hill (2001: 71) cree que la diferencia entre John Irving y la mayoría de los escritores postmodernos que reflexionan sobre la novela en sus obras (y ella cita a Gunther Grass, Thomas Pynchon, Donald Barthelme y a John Barth) es que la “ficción sobre la ficción” de Irving insiste en “the life-force of the art” –la fuerza vital del arte. De cómo el arte imita a la vida, o viceversa, podemos encontrar numerosos ejemplos a lo largo de sus novelas, como vimos con anterioridad: recordaré, por ejemplo, las similitudes entre las novelas de Garp y las del propio Irving; el motivo recurrente del padre ausente; los abusos sexuales sufridos por Jack Burns, al igual que por Irving, o los guiños al Óscar que el novelista ganó en el año 2000 por la adaptación de su propia novela *The Cider House Rules* (1985) –en *Until I Find You* (2005), dicho galardón lo obtiene Jack Burns, mientras que en *Last Night in Twisted River* (2009), la vencedora es Charlotte Turner, suponemos que en ambos casos arrebatándoselo al propio Irving.

y críticas aquella que se dedica principalmente a reflexionar acerca de la propia novela y la muerte de esta, John Irving jamás podrá ser considerado un escritor “highbrow” por la crítica. Si únicamente las novelas autorreflexivas y experimentales –minoritarias por la dificultad que entraña su lectura– poseen valor artístico, John Irving no podrá jamás ser valorado por la crítica. Sin embargo, John Irving confía más en el gusto del público que en el de los propios críticos y críticas, que

Prefieren libros complicados, que requieran interpretaciones, explicaciones e incluso disculpas para ser entendidos. Una novela accesible es una amenaza para el empleo de los críticos. Evidentemente, el narrador de historias debe exponer con claridad. Es una responsabilidad artística de toda novela el ser legible, el atraer al lector y mantenerle interesado. Si no sabes entretener a la audiencia, debes abandonar la palestra (Irving, en la entrevista que le realizó Valerie Miles para *La Vanguardia* en 1995).

Tenemos clara, pues, la diferencia existente entre las obras de John Irving y las novelas postmodernas autorreflexivas tan valoradas por la crítica como denostadas por Irving. No obstante, Irving no puede ser considerado como un mero escritor de *best-sellers* cuyo único objetivo es agradar al público para vender así el mayor número posible de ejemplares, incrementando ostensiblemente el saldo de su cuenta corriente. Irving es un escritor que ha atraído considerable atención de parte de los críticos y críticas. Joseph Epstein afirma que la diferencia entre las novelas de Irving hasta 1982, fecha en la que él publicó su artículo, y los *best-sellers* de la época, reside en que los libros de Irving “are not books meant for entertainment alone. They are written out of serious intentions, and by and large they are read in a serious way by their varied audience” (Epstein 2001: 39).

Jane Bowers Hill (2001: 70) sostiene que Irving adopta la forma más popular de ficción contemporánea –la *soap opera* o telenovela–, tal y como sus predecesores decimonónicos abrazaron la novela sentimental. Sus objetivos, según la autora, son “to expand the boundaries of the novel to life size again, to combat the contemporary novel’s anorexic tendencies” y “to write novels which

transcend all rhetorical rules in order to dissolve the normal limits of flesh and spirit” (Bowers Hill 2001: 72). Una preocupación seria, ética y estética insufla vida a las novelas de Irving, y es quizás esta la mayor diferencia entre sus obras y la mayoría de los demás *best-sellers*, con los que comparten rasgos tales como un gusto por las tramas complejas o un número de páginas considerable.

En 1985, Frederick Karl incluyó a John Irving en su lista de autores estadounidenses más importantes surgidos entre 1940 y 1980, gracias a *The World According to Garp* (1978), generalmente considerada como su obra maestra. Los defectos que Karl achaca a *Garp* pueden ser extrapolados al resto de sus novelas; así pues, señala su “lack of psychological probe, either explicitly or implicitly”, y también afirma que “readable and clever as it is, *The World According to Garp* reaches for a profundity Irving cannot deliver” y que “Irving’s talent, which is real, works most effectively in details, least compellingly when ideas must cohere” (Karl 1985: 175).

Es cierto que, entre la enorme y extravagante galería de personajes que pueblan las novelas de Irving, muchos de ellos son meramente anecdóticos y carecen de profundidad psicológica –precisamente, por ser tan numerosos, aunque tal falta de profundidad puede ser achacada incluso a algunos de sus personajes protagonistas. Recordemos, de todas formas, que Raymond Wilson (1992: 50) enumera “a turning away from penetration into the psychological depth of character as the primary goal of fiction” como la tercera de las características propias de la novela postmoderna, sin menoscabo de la calidad literaria de esta⁵¹. Así pues, la falta de introspección y profundización en la psicología de algunos de los personajes de Irving puede ser atribuida a una

⁵¹ “Umberto Eco notes the shift in contemporary novels, where an author “renounces all psychology as the motive of narrative and decides to transfer characters and situation to the level of an objective structural strategy”. Eco sees this “choice familiar to many contemporary disciplines” as one in one”. Eco’s words fit with Robert Scholes’s prediction that the key element in the coming new fiction would be a new dimension of the “care for the form” (41) This noncharacter orientation provides a point of reference between *The World According to Garp* and Robert Coover’s *The Universal Baseball Association*, which is organized neither by plot nor by revelation of its intentionally flat characters but by the structural relationship of game and ritual and the progressive transformation of the one into another”. (Wilson 1992: 53; las citas que menciona son de Umberto Eco, 1979).

carencia del autor a la hora de ahondar en estos aspectos, pero puede igualmente formar parte consciente de la voluntad del autor, igual que les sucede a otros novelistas que suelen ser adscritos al postmodernismo. Sobre este aspecto, es difícil establecer los límites entre lo voluntario y consciente, y lo que es fruto de las limitaciones de Irving como autor.

No obstante, Karl (1985: 175) también reconoce las virtudes de *Garp*: señala entre ellas lo divertida, lo fácil de leer y lo ingeniosa que resulta; su “sustained narrative line”, y cómo proporciona al lector o lectora lo que él (Karl 1985: 174) llama “good feeling”. Para él, lo mejor de la novela está comprendido en su primer tercio –es decir, hasta la finalización de las vivencias austríacas de Jenny Fields y de Garp. Karl aprecia la novela en su justa medida, aunque cree que, en general, ha sido sobrevalorada, lo cual, unido a su enorme popularidad, ha terminado perjudicándola:

The World According to Garp has been touted as the “big novel” of the second part of the 1970s; perhaps the humanistic counterpart of Pynchon’s “unreadable” early 1970s exploration of science and technology. A modest novel, with modest underpinning, is done a disservice (Karl 1985: 175).

Otros críticos y críticas más recientes coinciden en señalar que Irving aún a de una forma totalmente justificada el éxito comercial y crítico. Por su parte, Bouchra Belgaid (2011: 2) justifica su elección de Irving como sujeto de estudio de su *John Irving and Cultural Mourning* afirmando que “although Irving has attained a great combination of critical acclaim and commercial success, he is one of the very few contemporary American writers to be taught on university courses”. En el mismo sentido, Todd F. Davis y Kenneth Womack señalan que

Irving enjoys a rare and prominent place among contemporary American writers for having published a string of bestsellers and receiving glowing accolades from critics in the popular and academic press alike [...] Irving’s career is marked by a radical separation from both mainstream academic and popular fiction (Davis y Womack 2004: 1).

Así pues, podemos concluir que son muchos los críticos y críticas que se han manifestado a favor o en contra –con matices dentro de ambas posturas, claro está– de la calidad literaria de la obra de John Irving, pero no es mi intención en este momento hacer un estudio exhaustivo acerca de la respuesta crítica a la obra de Irving⁵². Bástenos por ahora las opiniones de los críticos y críticas citados arriba, como ejemplos paradigmáticos que pueden llevarnos a establecer la **octava norma del mundo según Irving**: *El mundo según Irving, por lo general, establece un delicado equilibrio entre arte literario y fácil comercialización, de modo que es apreciado por igual por la crítica que lo contempla y por los observadores no tan especializados –los lectores y lectoras– que en él se sumergen. Que sea tan popular entre los lectores y lectoras en ocasiones lleva a algunos críticos y críticas a menospreciar el valor literario del mundo según Irving, aunque para otros, este es innegable y admirable.*

Para finalizar con las “Tablas de la Ley” *irvingianas* –el decálogo que rige su mundo–, no podemos dejar de hablar, siquiera brevemente, de los personajes que pueblan este *mundo según Irving*. Fijémonos, en primer lugar, en las relaciones entre los personajes de ambos sexos que lo habitan. Refiriéndose a este aspecto, Harter y Thompson aseguran que

Another major pattern of thematic and existential significance in Irving’s work is the shaping, and gradual emergence, of female characters and the “feminine” perspective [...] as Irving’s work has so far matured, his interest in creating substantial, attractive, and sympathetic female characters reflects a shift in emphasis and sensibility with significant thematic implications (Harter y Thompson 1998: 13).

Los personajes femeninos más bien esquemáticos de las primeras novelas de Irving (como por ejemplo, Gallen, de *Setting Free the Bears*, 1968, o Utch, de *The 158-Pound Marriage*, 1974), son reemplazados conforme Irving madura como

⁵² Remito a *The Critical Response to John Irving* (2004) de Todd F. Davis, Todd F. y Kenneth Womack, para profundizar en la respuesta crítica a la obra de John Irving hasta la publicación de *The Fourth Hand* (2001).

escritor por personajes femeninos de mayor hondura y complejidad⁵³. Ya perfectamente desarrollados y completos son personajes posteriores como Jenny Fields y Helen Holm, de *The World According to Garp* (1978), Franny Berry, de *The Hotel New Hampshire*, Marion y Ruth Cole, de *A Widow for One Year* (1998), Emma Oastler, de *Until I Find You* (2005), o Guadalupe Rivera de *Avenue of Mysteries* (2015). Ruth Cole se convertiría en la primera, y única hasta la fecha, protagonista femenina de las novelas de John Irving⁵⁴.

*Las mujeres van cobrando una mayor importancia en el mundo según Irving conforme este va evolucionando. Las mujeres de las primeras generaciones de irvingianos pecan de un cierto esquematismo y superficialidad, mientras que las más actuales alcanzan notables cotas de profundidad y complejidad, podría ser la **novena norma del mundo según Irving.***

Paralelamente, y como consecuencia de este proceso de complejidad progresiva de los personajes femeninos en la obra de Irving, las relaciones entre los sexos –tema recurrente en sus novelas– es cada vez más un tema más amplio y complicado. En las novelas de Irving encontramos situaciones en las que se reproducen –pero también se denuncian– los modelos propios de la sociedad patriarcal y otras en las que, por el contrario, son las mujeres las que están al mando.

Pero, además, podemos observar en Irving una voluntad de superación de los roles tradicionalmente masculinos y femeninos o de sus evoluciones posteriores. Irving busca la creación de una especie de “tercer género” que convierte a sus miembros en sospechosxs sexuales (*sexual suspects*, por utilizar una expresión que aparece por primera vez en *Garp*, en 1978 y con la que nos volvemos a encontrar en *A Son of the Circus* en 1994).

⁵³Edith, que también aparece en *The 158-Pound Marriage* (1974), sería una suerte de personaje femenino de transición: “while Edith is perhaps not a fully realized character, she represents a new phase in Irving’s development: the self-directed, self-assured woman” (Harter y Thompson 1998: 65).

⁵⁴ John Irving, en una entrevista para el programa de la cadena ABC “Good Morning America” citada por Carol C. Harter y James R. Thompson (1998: 124), afirmó que Franny Berry era la protagonista y heroína de *The Hotel New Hampshire* (1981), pero compartió la opinión de Harter y Thompson, que discrepan del autor, asegurando que, a pesar de ser un personaje de gran relevancia dentro de la novela, el núcleo de esta son “Win and John Berry and their pursuit of the American Dream” (Harter y Thompson 1998: 124).

Como hombre blanco anglosajón y heterosexual, Irving conoce bien los privilegios que su raza, género y condición sexual le otorgan por el simple hecho de haber nacido perteneciendo, de una forma totalmente involuntaria y aleatoria, a estos colectivos. Al mismo tiempo, Irving es consciente de las estrategias de dominación, sometimiento y hasta de humillación y violencia que el heteropatriarcado ha concedido a los varones blancos heterosexuales como él frente a las mujeres, a las minorías sexuales y a las personas de otras razas (si bien profundiza menos en este último aspecto).

Como muchos hombres reales, los protagonistas masculinos de Irving, quizás como reflejo de la conciencia del propio autor, sienten rechazo ante estos mecanismos de sometimiento, hacia la violencia y la intolerancia contra el que es diferente, pero al mismo tiempo son incapaces de escapar totalmente de la influencia del heteropatriarcado y del aprovechamiento de las ventajas que este les otorga. Por ello, Irving defiende la evolución de la masculinidad hacia la superación de la abrupta desigualdad hegemónica que la separa de las demás identidades sexuales.

Presenta Irving personajes que pueden parecer tan contradictorios como el de T.S. Garp (un hombre feminista y tolerante hacia la diversidad sexual que no puede sin embargo evitar tener comportamientos claramente machistas en sus relaciones con las mujeres que lo rodean, como veremos más tarde), pero que, en mi opinión, suponen un ejemplo del devenir de la masculinidad tradicional hacia nuevas metas y retos gracias a los cuales esta se va deshaciendo, poco a poco, de su encorsetamiento secular y se va contagiando de la flexibilidad y versatilidad de otros tipos de sexualidades, que podemos calificar como periféricas.

Asimismo, junto con otras estrategias de resistencia ante el caos y la violencia que nos acechan, tales como la familia o la adquisición de compromisos personales, la superación del binarismo sexual se revela como una de las más poderosas, ya que “traditional roles can be transformed into creative androgynous wholes” (Harter y Thompson 1986: 102) que contribuyen a que la autoafirmación conseguida a través de esos valores no sea solo posible, sino que se convierta en una “necessary condition for living in a world where there are no happy endings” (Harter y Thompson 1986: 102). En otras palabras, el ideal

andrógino de Irving constituye una de las “defensas contra el abismo” de las que, como vimos con anterioridad, hablaba Renwick (1982: 13), puesto que supone una forma de hacer frente a uno de los principales orígenes mismos de la violencia: el sometimiento y la desigualdad de las mujeres y las minorías sexuales que ejerce el heteropatriarcado.

Podemos concluir que la **décima norma del mundo según Irving** afirma que *la dicotomía entre lo masculino y lo femenino queda con frecuencia superada o subvertida en el mundo según Irving. Los hombres y mujeres que aparecen caracterizados bajo una luz más favorecedora pertenecen a una especie de tercer género ideal que en el mundo según Irving se manifiesta en multitud de conductas y rasgos de personalidad distintos. Estos personajes trascienden la biología, y a través de sus actos y conductas deconstruyen las convenciones de género, convirtiéndose por ello en “sospechosxs sexuales” (también podemos llamarlx disidentes sexuales o poseedorxs de sexualidades periféricas), pero al mismo tiempo poniendo en riesgo el origen mismo de la violencia y del caos acechantes (la desigualdad y las jerarquías sexuales). Pese a ser descritxs de un modo eminentemente positivo, no carente de un cierto grado de idealización, Irving no renuncia por ello a la problematización de estos personajes.*

Termino de esta manera el decálogo de normas del *mundo según Irving*, teniendo en cuenta que se podrían identificar más reglas aplicables a su obra, pero con la convicción de haber señalado las más importantes y generales de ellas. Además de habernos servido para comprobar que, en efecto, si aceptamos la existencia de este mundo debemos igualmente admitir que existen una serie de normas que lo regulan, podemos fijarnos también en que todas estas reglas se basan en la superación de una dicotomía, normalmente a través de la búsqueda de una alternativa a los extremos que la delimitan.

Caos y normas; violencia y amor (y/ o sexo); América y Europa; repetición y novedad; ficción y autobiografía; realismo y fantasía; lo decimonónico y lo postmoderno; tragedia y comedia; alta literatura y literatura popular; lo masculino y lo femenino... Como hemos observado a grandes rasgos, la obra de Irving es una literatura de contrastes, que Irving procura superar –con mayor o menor acierto, según el caso concreto. Esta voluntad de encontrar una “tercera vía” –un tercer género, un acercamiento entre América y Europa, una

fusión de lo inventado y lo vivido, de lo tradicional y lo moderno, los personajes tragicómicos, etc– que concilie los supuestos polos opuestos es la que da aliento a las novelas de John Irving y a sus personajes.

La misma idea ya la propuso Philip Page, quien afirmó que

Instead of adhering to any bipolar opposition, Irving devalues each extreme, documenting the danger of relying too heavily on either term of each opposition. By doing so, he thus aligns himself with mainstream poststructuralist thought and specifically with Ricoeur's insistence on the whole interpretative process, the “highly mediated dialectic” between explanation and understanding. In Irving's novel [*A Prayer for Owen Meany*, 1989], the deconstruction of the two traditional ways of knowing is one manifestation of a broader pattern of the posing and then merging of apparent bipolar oppositions. Another manifestation of this pattern involves gender (Page 2001: 115).

En efecto, Irving muestra la posibilidad de la existencia de una tercera vía ante las dicotomías literarias convencionales, lo cual hace de él un escritor mucho más moderno (o incluso postmoderno) de lo que él mismo cree ser. Podemos, parafraseando a Jack Halberstam⁵⁵ afirmar que Irving tiene como objetivo

To explore alternatives and to look for a way out of the usual traps and impasses of binary formulations [...] in order to push through the divisions between life and art, practice and theory, thinking and doing, and into a more chaotic realm of knowing and unknowing (Halberstam 2011: 2).

Acometer un estudio de todas las terceras vías reseñadas arriba se revela como una empresa de descomunal tamaño; por ello, se hace necesario acotar en esta tesis el análisis a una sola de ellas, dejando la puerta abierta a continuar con

⁵⁵ Halberstam establece la búsqueda de alternativas que desafían los binarismos como propósito principal de su *The Queer Art of Failure* (2011), lo cual coincide, en mi opinión, con unos de las intenciones recurrentes de John Irving a través de su obra.

la investigación de las demás con posterioridad a la finalización de la redacción de la presente tesis.

A pesar de las reticencias de ciertos críticos y críticas y por parte del propio Irving acerca de su debatible condición de “novelista postmoderno”, su búsqueda de un tercer género lo entronca con la postmodernidad literaria, cuyas dos características en cuanto al tratamiento del género son, en opinión de Gonzalo Navajas,

La progresiva indeterminación sexual de los personajes y la frecuente sustitución del modelo masculino por el femenino. La indeterminación genérica de los personajes se manifiesta en la carencia de rasgos sexuales claramente diferenciados en ellos (Navajas 1987: 26).

Será precisamente esta “tercera vía”, la del tercer género –también señalada por Page (2001: 115)–, a la que dedicaré mi estudio en esta tesis, analizando cómo Irving supera en sus novelas los conflictos que emergen de una de las dicotomías tradicionales, la del contraste entre lo masculino y lo femenino, a través de la integración de ambos conceptos en un amplio tercer género que supera las limitaciones de ambos géneros y que coincidirá con lo que se ha dado en llamar la disidencia sexual o las sexualidades periféricas.

No debe confundirse este tercer género idealizado de Irving con el tercer sexo o género considerado desde un punto de vista histórico o sociopolítico (reconocido legalmente en algunas sociedades como la india), como alternativa al binario masculino/ femenino, aunque puesto que este también aparece en la obra de Irving, le dedicaré el capítulo tercero de la presente tesis. Comenzaremos, precisamente, adentrándonos en la historia e implicaciones del concepto del tercer sexo o tercer género, para después realizar una introducción a la teoría *queer*, explorando lo que se conoce como *genderfucking* o *gender bender* (ruptura de los estereotipos de género a través de la performatividad), así como el discutible concepto de la heterosexualidad *queer*.

Mi estudio, sin perder de vista el marco teórico del postmodernismo, se encuadra en una perspectiva a medio camino entre las teorías feministas y los

estudios *queer*, puesto que, según señala Mimi Marinucci en su libro *Feminism is Queer: The Intimate Connection between Queer and Feminist Theory* (2016), las posturas del feminismo y de la teoría *queer* se desarrollan en paralelo y convergen con frecuencia cada vez más a lo largo de los últimos años, ya que comparten un mismo objeto de estudio: el género y la sexualidad, propugnando además los derechos de las mujeres y de las minorías sexuales, que a lo largo de la historia han sido obviados y violados⁵⁶. Según Cristina Garaizabal, no importa tanto el

⁵⁶ A pesar de esta cercanía entre los estudios feministas y los *queer*, la relación entre ambos es compleja y a menudo problemática. Por un lado, en los últimos años –especialmente desde la publicación de “The Transfeminist Manifesto” de Emi Koyama en 2003– el transfeminismo se ha posicionado como una de las ramas indiscutibles del feminismo. Según Koyama (2003: 245), principalmente se trata de un movimiento promovido por y para lxs mujeres transgénero (lxs que se identifican con las mujeres y como tales viven) si bien como reconoce, también está abierto a otras personas trans: por ejemplo, debe muchos de sus logros a lxs hombres trans. En obras posteriores que se encuadran dentro de esta corriente, tales como *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (Solá y Urko 2013) o *Trans*. A Quick and Quirky Account of Gender Variability* (Halberstam 2017), el transfeminismo aparece como la respuesta a las no siempre fáciles relaciones entre la teoría *queer* y el feminismo. Esta corriente hereda los posicionamientos teóricos de los feminismos, pero a su vez los tamiza por la óptica *queer* que ha invadido los Estudios de Género en las primeras décadas del siglo XXI.

Por otro lado, Michelle Goldberg, en su artículo “What is a woman? The dispute between radical feminism and transgenderism” (2014), describe la difícil relación entre el feminismo radical y el “transgenerismo”. El primero considera el género como una especie de casta social, y sostiene que si un hombre desea pasar a ser mujer, lo hace por una suerte de fetichismo sexual que Ray Blanchard (1989) denominó “autoginofilia”, pero que en realidad jamás podrá ser una mujer auténtica, educada como tal desde su infancia, y que siempre ha sido víctima de discriminación y de injusticia por parte de los hombres. Sin embargo, un hombre que pasa a ser mujer ha podido elegir pasar de una posición dominante a otra de sometimiento, cosa que jamás se le ha permitido a una mujer nacida mujer (*womyn-born-womyn*). La postura de lxs transgénero, sin embargo, es que no se nace mujer, sino que unx se hace mujer, como decía Simone de Beauvoir (1987: 295), y que un hombre que pasa a ser mujer no lo es menos que una que lo es por nacimiento, según dicta su anatomía.

No obstante, la falta de entendimiento entre ambas posiciones teóricas ha dado lugar a agrios enfrentamientos verbales, como el ocurrido a raíz de la celebración del Radfems Respond en Portland, Oregon, en mayo de 2014, o del Michigan Womyn’s Music Festival o *Michfest*, solo abierto a las *womyn-born-womyn*. Goldberg (2014) recoge el porqué de la reticencia de una de las fundadoras del *Michfest*, Lisa Vogel, a aceptar mujeres transgénero como público del mismo (con la consiguiente polémica y hasta el boicot de algunas de las participantes). Según Vogel, se debe a que si les concediera la entrada al festival, se perdería la sensación de absoluta seguridad y hermandad que se respira en la explanada donde se celebra cada agosto desde 1976 (véase nota 178 para más información acerca de la polémica que envolvía este festival).

También explica Goldberg como las disensiones entre feminismo radical y transgenerismo tienden a desaparecer, existiendo un pequeño grupo de jóvenes feministas radicales transgénero,

nombre que se le otorgue a esta corriente de pensamiento, sino su objetivo y sus resultados, ya que

Necesitamos un feminismo que vaya a la raíz de los problemas, que cuestione el sistema binario de géneros y convierta en sujeto de la lucha feminista a todas aquellas personas disidentes con los géneros establecidos y que sufren por ello. Llamarle a eso feminismo o transfeminismo, desde mi punto de vista, no tiene mucha discusión, porque creo que lo importante es el contenido, la agenda y el sujeto de la lucha feminista, y no tanto el nombre que le pongamos. Pero de lo que sí estoy convencida es de que es necesario apostar firmemente por conseguir la igualdad para mujeres, hombres, trans, lesbianas, gays, bisexuales; cuestionar las categorías rígidas y cerradas; fomentar la solidaridad entre las personas, especialmente con aquellas que están más discriminadas, excluidas y marginadas; y apostar por la libertad para transitar, quedarse y expresarse en las formas de ser y en las prácticas sexuales que a cada cual mejor le vayan, para vivir la vida con autonomía, respeto y responsabilidad (Garaizabal 2013: 70-71).

Precisamente, John Irving aboga por este cuestionamiento de las rígidas categorías de género y por la defensa de las sexualidades minoritarias, así como de formas de vivir y expresar la heterosexualidad que divergen del modelo caduco de la sociedad patriarcal tradicional. Lxs sospechosxs sexuales que pueblan su obra son lxs héroes de sus novelas en un sentido casi dickensiano: a

y con una menor aceptación de estudios que defienden la postura radical de que lxs transgénero jamás podrán ser mujeres: cita como ejemplo la distinta recepción por parte del mundo académico de *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, de Janice Raymond, publicado en 1979 con considerable impacto y mayoría de críticas elogiosas, y la de *Gender Hurts: A Feminist Analysis of the Politics of Transgenderism*, de Sheila Jeffreys, que fue prácticamente ignorado cuando salió al mercado en 2014. Recordemos una cita del libro de Raymond, como muestra del acerbo antagonismo que sentían algunas feministas radicales del pasado hacia los transexuales:

Rape, of course, is a masculinist violation of bodily integrity. All transsexuals rape women's bodies by reducing the female form to an artifact, appropriating this body for themselves... Rape, although it is usually done by force, can also be accomplished by deception" (Raymond 1980: 103-104).

pesar de no carecer de defectos y de ser proclives a cometer errores (frecuentemente, con terribles consecuencias para sus vidas y las de los que los rodean), al mismo tiempo están llenxs de humanidad y representan un alegato contra la intolerancia y las injusticias de la sociedad en la que viven. Si Charles Dickens denunciaba las desigualdades de la industrializada Inglaterra victoriana, John Irving toma como objeto principal de su crítica a la estrechez de miras de la heteronormatividad occidental aún imperante durante las últimas décadas.

Irving afirmó en una entrevista publicada por *Publishers Weekly* que “I like sexual outsiders; they attract me, I find them brave, and I fear for their safety –I worry about the intolerant people who want to harm them” (en Bond, 2012), y quizás por ello suele utilizarlx como héroes de sus novelas. Por esta razón, la galería de sospechosxs sexuales irvingianxs resulta demasiado extensa para considerar viable un estudio de todos ellxs, profundizando en cada una de sus novelas. En el siguiente apartado justificaré la elección de varias de ellas como corpus de análisis textual para la presente tesis.

1.3. Justificación de la elección del corpus textual y metodología de análisis

Dada la extensa magnitud de la obra de John Irving, me veré obligada a limitar mi corpus textual, basándome, principalmente en *The World According to Garp* (1978), *A Widow for One Year* (1998), *A Son of the Circus* (1994), *Until I Find You* (2005) e *In One Person* (2012), si bien haré referencia a otras obras del autor cuando la ocasión lo pudiera requerir.

La que es comunmente considerada como la obra maestra de Irving, *The World According to Garp*, es en sí un compendio de las temáticas y obsesiones del

novelista, un microcosmos⁵⁷ donde se cumplen y desarrollan todas las normas del “mundo según John Irving” mejor que en ninguna otra de las novelas del autor, y por ello constituirá la base principal de mi estudio.

He decidido, no obstante, ampliar el campo de análisis a otras obras (todas ellas posteriores a *Garp*), porque en mi opinión profundizan y desarrollan muchos de los temas que ya aparecieron en *Garp* quizás de un modo secundario, pasando a ocupar una posición más central en estas otras novelas. Por ejemplo, las sexualidades periféricas de las que hablaban Fonseca Hernández y Quintero Soto (2009) ya están presente en *Garp* a través de los personajes secundarios de Roberta Muldoon y de la pareja de Duncan Garp, pero será el inquietante psicópata trans* Rahul Rai (*A Son of the Circus*, 1994) el personaje disidente sexual que mayor protagonismo tenga dentro de la novela en la que aparece, y quien además ejemplificará de un modo más evidente la problematización de este tipo de personajes, como contrapunto a la notoria simpatía e cierta idealización con la que Irving retrata a personajes trans* como Roberta Muldoon, Miss Frost (*In One Person*, 2012) o Flor (*Avenue of Mysteries*, 2015), como veremos más tarde.

Las sexualidades periféricas también se plasman en infinidad de representaciones distintas en *In One Person* (2012). De hecho, ninguna otra de las novelas de John Irving presenta una galería más completa de personajes que desafían los confines de la heterosexualidad privilegiada que la mostrada en este libro. Desde su protagonista bisexual, Billy Abbot, pasando por sus múltiples amantes homosexuales o trans*, su padre ausente (quien resulta ser un gay con tendencia al travestismo), o su abuelo materno –quien encaja perfectamente en la descripción de *straight queer*, como veremos más tarde–, *In One Person* constituye una celebración de todos los tipos de sexualidad, así como un alegato en favor de la tolerancia de la diferencia sexual (estableciendo así una relación metaficcional con una cita que se utiliza en la novela para caracterizar las obras del propio Billy, “those pleas for tolerance of sexual difference”, en Irving 2012: 314).

⁵⁷ Remito al anexo II, “Temas recurrentes en la obra de John Irving”, en el cual puede consultarse una tabla con los temas que se repiten constantemente a través de la obra de este escritor. Se puede comprobar de una forma gráfica cómo *The World According to Garp* (1978) presenta prácticamente todos ellos, además de una galería amplísima de conductas sexuales que difieren de la heterosexualidad normativa.

Asimismo, esta obra también funciona como una historia ficticia que refleja la evolución de la comunidad LGBTI+ en los Estados Unidos desde 1950 hasta nuestros días. Por todo ello, dedicar un capítulo al estudio de *In One Person* enriquece y amplía los matices ya aportados por *The World According to Garp* y resulta en mi opinión ineludible al abordar el estudio de las sexualidades periféricas en la obra de Irving. Por la misma amplitud de esta novela, he decidido centrarme en analizar la identidad de género de Billy Abbot, que John Irving construye a través de constantes referencias a una serie de intertextos shakespearianos que la dotan de gran profundidad y riqueza.

Al profundizar en el tema del *straight queer*, recurriré a *Garp* y a su madre asexual, Jenny Fields, completando mi estudio con la figura de Jack Burns, protagonista de *Until I Find You* (2005), un actor de éxito que es considerado unánimamente como “an aberrant sex symbol” (Irving 2006: 436). Burns ejemplifica una heterosexualidad más flagrantemente *queer* que la de T. S. Garp, como demostraré más adelante.

Con respecto a una de las prácticas heterosexuales que pueden considerarse no normativas o como propias de un heterosexual *queer* –la relación amorosa entre un joven y una mujer madura sin ningún fin reproductivo–, también puede vislumbrarse en *Garp*, a través de la relación del protagonista con varias prostitutas de su época vienesa, antes de convertirse en un novelista de éxito, y también está presente en otras novelas como *Last Night in Twisted River* (2009) o *In One Person* (2012). En *A Widow for One Year* (1998) uno de los temas principales lo constituye la historia de amor entre el adolescente Eddie O’Hare y la bella Marion Cole, unos veinte años mayor que el muchacho. Por la importancia argumental de esta trama para el desarrollo de la novela, especialmente si la comparamos con la relevancia tangencial que este tipo de relaciones posee en *Garp* y en un grado algo mayor en *Twisted River*⁵⁸, he elegido *A Widow for One Year* para realizar un análisis acerca de cómo el amor entre un adolescente y una mujer mayor puede ser considerado no normativo o incluso *queer*.

⁵⁸ En cuanto a *In One Person* (2012), la relación entre el adolescente bisexual Billy y Miss Frost, unx librerx trans*, será discutida en el apartado dedicado específicamente a esta novela.

Así pues, para cartografiar las sexualidades periféricas que John Irving propugna en sus novelas a través de una serie de sospechosxs sexuales no seguiré un orden cronológico según la publicación de las novelas. Por el contrario, comenzaré estudiando dos personajes abiertamente *queer*, como son el psicópata trans* Rahul Rai en *A Son of the Circus* (1994), y el escritor bisexual Billy Abbot en *In One Person* (2012), observando de qué manera Irving refleja los conflictos internos que conllevan las sexualidades periféricas de estos personajes. A continuación, me centraré en el análisis de algunos de los personajes más representativos de su obra que pueden ser identificadxs como heterosexuales *queer*, cada uno de ellos encarnando de una forma particular y única una representación poco afortunada de la heterosexualidad (Rossi, 2011); a saber, la asexualidad; la formación de la masculinidad heterosexual *queer*, su inserción en una pareja heterosexual o la respuesta que provoca en los lectores y lectoras/público, así como las parejas conformadas por una mujer mayor y un hombre más joven.

Se hace necesario antes, como mencioné más arriba, sentar una base teórica sobre la que apoyar el análisis de lxs sospechosxs sexuales que encontramos en la obra de Irving y a cuyo estudio consagro la presente tesis. Dedicaré los tres siguientes capítulos a este propósito.

PARTE II. MARCO EPISTEMOLÓGICO

CAPÍTULO 2. SOBRE EL TERCER GÉNERO O TERCER SEXO

2.1. Introducción

*Por delante, por detrás, por los lados estaban rodeados de señoras de la misma extracción y de **poetas de varios sexos**. (Luis Martín Santos, *Tiempo de Silencio* (1962: 157; la negrita es mía).*

¿Varios sexos? Recuerdo el impacto que en mi mente adolescente causó esta frase cuando, preparándome para el examen de Literatura Española de Selectividad en el ya lejano año noventa y nueve, leí *Tiempo de Silencio* (1962), del malogrado Luis Martín Santos. Pero, ¿cómo puede hablar de varios sexos?, me preguntaba extrañada. Este desafío al modelo, incuestionable para mí entonces, de dos sexos opuestos –“varón y mujer los creó” (Génesis, 1, 27)–, no me pareció más que uno de los numerosos fuegos de artificio lingüísticos que pueblan la novela. No obstante, me llamó la atención tanto que, veinte años después de mi primer y único acercamiento a *Tiempo de Silencio*, esta frase se cuenta entre los pocos recuerdos imprecisos que guardo acerca de este libro.

Me dispongo, así pues, a profundizar en un tema que desde siempre me ha resultado intrigante, y que creo que es de total vigencia en la obra de John Irving, especialmente en sus más recientes novelas: el de las identidades sexuales que difieren de la convención hombre masculino/ mujer femenina. Necesitamos,

para comenzar, un marco teórico donde situar estas sexualidades disidentes, tan recurrentes en las novelas del autor.

Comencemos, pues, por la primera cuestión: ¿cuántos sexos hay? ¿Dos, como siempre se nos ha enseñado y siempre hemos creído? ¿Por qué no tres, o más de tres, quizás? ¿Acaso siete, como sucedía en el planeta Tralfamador del *Slaughterhouse-Five* (1969) de Kurt Vonnegut Jr., profesor y amigo de Irving? ¿Tal vez solo uno? ¿Ninguno, incluso? Como afirma Riki Wilchins (2002: 13), “there may certainly be more than two genders, but two genders is all we’ve named, all we know, and all we’ll see”. En realidad, existen muchas más teorías, y menos acuerdos al respecto, de lo que pudiéramos prefigurarnos, pero, en cualquier caso, se puede afirmar que el número dos resulta insuficiente a la hora de aprehender la multiplicidad de los sexos:

We are moving from an era of sexual dimorphism to one of variety beyond the number 2. We inhabit a moment in history when we have the theoretical understanding and practical power to ask a question unheard of before in our culture: Should there be only two sexes? (Fausto Sterling 1993: 77).

Existe una enorme variedad existente en cuanto a taxonomías que a lo largo de los siglos se han diseñado para intentar categorizar la sexualidad humana, lo cual se explica por la multiplicidad de criterios elegidos para justificarlas. Se han considerado en ellas aspectos tales como las diferencias biológicas –y especialmente, la desigualdad genital entre varón y mujer, siendo esta la característica más notoria a simple vista, y la más distintiva en los modelos tradicionales–; los roles de género asumidos, la conducta social, y, cada vez más, los deseos y conducta sexual o erótica del sujeto.

Así pues, el establecimiento de la identidad sexual de una persona debe ir mucho más allá de un aspecto meramente físico y especialmente centrado en sus genitales; se hace necesario, como Marcia Yudkin (1978: 98) afirmaba, “to separate out three levels of identity, which usually jibe but not always or necessarily: biological, psychological and social”. Se trata de considerar no solo el

sexo biológico, sino también el género asignado y/ o con el que esta persona se identifica, y también el rol de género que adopta dentro de la sociedad. No obstante, esta tricotomía sexo-género-rol sexual, hoy ampliamente reconocida, únicamente ha sido aceptada durante los últimos treinta años, aproximadamente.

Autores tales como Gilbert Herdt (1996) o Jack Halberstam (2017) recogen cómo investigadores clásicos en la materia de la sexualidad humana, tales como Havelock Ellis, Richard von Krafft-Ebing o Sigmund Freud, u otros posteriores como C. A. Tripp –de una manera más compleja–, han relacionado la orientación sexual del individuo con el rol sexual asumido. Mientras tanto, otros teóricos y teóricas, como Alfred Kinsey, han definido la identidad sexual bajo el prisma del comportamiento sexual y la respuesta erótica a los estímulos. Debemos, pues, considerar que las múltiples variaciones en las clasificaciones de los sexos o de los géneros no debe ser atribuida “to the structure of the mind, as sexologists and contemporary psychologists have been prone to do, but rather to culture” (Herdt 1996: 15). Donna Haraway (1990: 197), también en esta línea, considera que las categorías de raza, género o clase social no son naturales, tal y como se nos ha hecho creer con frecuencia, sino que vienen impuestas por la cultura y por la historia⁵⁹, y esto puede ayudarnos a explicar la falta de consenso acerca del tema.

Estas consideraciones resultan importantes a la hora de cuestionar la legitimidad del sistema binómico basado en la dicotomía hombre/ mujer del que hablaré a continuación. Se hace necesario asimismo clarificar ciertos conceptos de gran relevancia para entender la esencia de este sistema y entender su naturaleza construida, no innata, y de qué manera se permite la existencia de alternativas y variantes que lo cuestionan.

⁵⁹ “Gender, race, or class consciousness is an achievement forced on us by the terrible historical experience of the contradictory social realities of patriarchy, colonialism, racism and capitalism” (Haraway 1990: 197).

2.2. Heteronormatividad y cisgénero

Debemos tener en cuenta que, a pesar de la existencia durante toda la historia de la humanidad de códigos de regulación de la conducta sexual⁶⁰, esta ha tendido siempre a escapar de las normas establecidas. Tendencias sexuales menor o mayormente minoritarias (valga la aparente antítesis), diferentes de la heterosexualidad, han existido siempre, aunque estos códigos reguladores las hayan ignorado o incluso condenado durante siglos. Su mayor visibilidad actual no responde, como ya veremos, a una súbita irrupción en los últimos años, ni a que sean más frecuentes que antaño, sino simplemente a que los tabús y las prohibiciones van –afortunadamente– desapareciendo, y de este modo, conductas sexuales que eran antes prácticamente invisibles son ahora más o menos aceptadas socialmente.

El modelo de categorización sexual que ha imperado durante siglos en el mundo occidental es lo que el antropólogo Gilbert Herdt (1996: 13), en su influyente libro *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, llama “Western ideas of sexual dimorphism”, o “ideas occidentales sobre el dimorfismo sexual”; en otras palabras, la distinción hombre/ mujer como únicos sexos reconocidos y posibles, o en palabras también de Herdt (1996: 25), una estructura compuesta por “two types of human and sexual nature, male and female, present in all human groups”.

Por su parte, Leena-Maija Rossi afirma que la concepción imperante de la heterosexualidad es la de

A natural state of being to which everyone is assumed to conform unless otherwise mentioned. In Western media culture, as well as in other everyday discourses on sexuality, heterosexuality is constantly represented as normal, as

⁶⁰ Michael Foucault (1998: 24) enumera el derecho canónico, la pastoral cristiana y la ley civil, que reconocían el sexo conyugal y reproductivo como lo “normal”; todo lo que escapaba de estos límites era percibido como anormal, como pecado o incluso como delito.

something which does not need to be mentioned separately or specified as a form of sexuality (Rossi 2011: 9).

Para nosotros y nosotras –y en ese “nosotros” y “nosotras” caben sujetos tan dispares como por ejemplo el cine *hollywoodense* o el *indie*; los *best-sellers* y las obras de los premios Nobel de Literatura; las canciones que copan las listas de éxitos; los discursos políticos y las leyes de la mayoría de los países; los libros de Geografía e Historia o los de Ciencias Naturales–, existen hombres, y también hay mujeres; todo lo demás se considera raro, marginal, y alejado del “estado natural” del que hablaba Rossi. Nuestra idea de la existencia de ambos sexos se corresponde con la esencia de la heteronormatividad –constituida por los hombres y mujeres cisgénero–, aunque no estemos familiarizados con esta terminología, que procederé a explicar a continuación.

Estudiosas como Julia Serano o Jessica Cadwallader han hablado del cisgénero para categorizar a aquellas personas que nacieron con un sexo biológico, a las que se educó con respecto al género tradicional que se le asigna a dicho sexo, y que además, una vez alcanzada la edad adulta, eligen seguir perteneciendo a dicho sexo. Sería el caso, por ejemplo, de una mujer (desde un punto de vista biológico) educada de acorde al género femenino, que decide ser mujer y actuar como se espera de una de ellas. En este caso, sexo, género y rol sexual en la sociedad coinciden: se trataría de lo que se conoce como una mujer cisgénero.

Julia Serano, una de las primeras activistas *trans* en hablar en un contexto académico de los términos “cis” que, según afirma en su propio blog, ya eran utilizados previamente por las personas *trans**, establece una dicotomía *trans/cissexual*, siendo esta la mayoría no marcada y aquella la minoría marcada. Serano sostiene que los teóricos y teóricas que han empleado esta terminología no han creado un nuevo binomio sobre categorías sexuales para añadir a los ya existentes (mujer/ hombre, heterosexual/homosexual, etc), sino que han dado nombre a una idea que ya estaba generalizada, pero permanecía innominada.

La noción de cisgénero se acerca al concepto de *heterosexual matrix* del que habló Judith Butler, quien la definía como un modelo de

Gender intelligibility that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality (Butler 1990: 151).

La existencia del binomio hombre cisgénero/ mujer cisgénero perpetúa la distribución desigual de poder creada por la heterosexualidad obligatoria, haciendo del masculino el sexo fuerte o superior, y del femenino el sexo débil o inferior; todo lo que escapa a esta taxonomía es etiquetado como “anormal”, “raro”, o “marginal”.

Como máximo, los ciudadanos de las sociedades occidentales más progresistas hemos llegado a aceptar la presuposición de la que habla Randolph Trumbach en su contribución al libro de Herdt (1996: 112), de que existen dos únicos sexos biológicos, dos únicos géneros, y cuatro posibles roles: hombre heterosexual, mujer heterosexual, hombre homosexual o *gay*, y mujer homosexual o lesbiana, estableciendo de esta manera que la homosexualidad está intrínsecamente relacionada con la “*performatividad* de los géneros” de la que hablaba Judith Butler en su *Gender Trouble*⁶¹, de 1990, enmarcado dentro de la teoría *queer* que estudiaremos más adelante.

El binarismo nació como una forma de ordenar y de organizar las distintas sociedades humanas de la historia, si bien también puede percibirse como una manera de dividir, polarizar, y enfrentar a los distintos miembros de estas, como defiende Riki Wilchins (2002: 14), puesto que el “genderism⁶²”, como

⁶¹ La performatividad de géneros es uno de los temas más ampliamente tratados por Judith Butler en *Gender Trouble*, su clásico fundacional de la teoría *queer*. Para Butler, las expectativas que tenemos con respecto a lo que implica actuar como un hombre o como una mujer es lo que acaba creando el mismo fenómeno que anticipa (los géneros masculino y femenino). Además, insiste Butler en que la performatividad de género se caracteriza por no basarse en acciones aisladas y singulares, sino en la repetición estilizada y hasta ritualizada de una serie de actos que constituyen la esencia de un género, tal y como son entendidos en un período y/ o en una cultura concretos. Esta visión del género como algo que se plasma a través de la acción, de la performatividad, y que varía según el contexto, revela la naturaleza construida (podríamos decir que artificial), y no innata o biológica, de los géneros.

⁶² Existen escasas referencias al “genderismo” en español, y ninguna parece coincidir con la definición de *genderism* que maneja Riki Wilchins. Por ejemplo, en “El “genderismo”, disolvente de

ella lo llama, no deja de ser “an organizational and systemic oppression” que perpetúa la sumisión de la mujer al hombre dominante. La necesidad de establecer el sistema binario de género obedece, en palabras de Norma Fuller (1998: 56), al requerimiento de “identificarse con el fantasma normativo del sexo, es decir, el ingreso dentro de un orden simbólico que prescribe que los sexos/géneros son polares, discretos y heterosexuales”.

Otro concepto interesante para comprender las relaciones históricas entre los géneros es el de “heteronormatividad”, que fue acuñado en la introducción al libro *Fear of a Queer Planet* (1993) por Michael Warner, quien más adelante lo retomaría junto con Lauren Berlant en el ensayo “Sex in Public” (1998). Ambos explicaban que “by heteronormativity we mean the institutions, structures of understanding, and practical orientations that make heterosexuality seem not only coherent –that is, organized as a sexuality– but also privileged” (Warner y Berlant 1998: 548).

Sustentada por los principios de dimorfismo sexual que establece que los únicos sexos posibles son el masculino y el femenino, la heterosexualidad aparecía como la única opción sexual aceptable. A partir de ahí, se construye el sistema heteronormativo, que reclama los privilegios que considera como inmanentes a la propia condición de heterosexual (que no se suele problematizar), y que trasciende a esferas no necesariamente privadas ni de carácter sexual. Por ejemplo, Hartmann y Klesse (2007: 9-10) definen la heteronormatividad como un sistema sociocultural de poder jerárquico que

la familia y lastre educativo”, artículo de José M^a Martí Sánchez (2013, sin paginar), el autor define el “generismo” como una doctrina que “potencia lo sexual y adopta un comportamiento liberacionista –según el mito igualitario”. En “Jaqué al generismo en España” de Enrique Suárez (2008, sin paginar), tal concepto aparece definido como “la utilización política de la cuestión de género con el interés de obtener alguna forma de beneficio”. Más se acerca a la idea de Wilkins como sistema binario de opresión de un sexo frente a otro la definición que proporciona Kim Pérez Fernández-Fígares en “¿Mujer o Trans? La inserción de las transexuales en el movimiento feminista”, aunque ella emplea la palabra “generismo” (2000: 3) como sinónimo de sexismo, utilizando ambos indistintamente y definiéndolos como la “opinión de que los condicionamientos de sexo y de género determinan esencialmente a las personas, que deben definirse con arreglo a ellos, reciben derechos con arreglo a ellos y deben aceptar que se les nieguen otros con arreglo a ellos” (Pérez Fernández-Fígares 2000: 3).

pretende regular la sexualidad humana determinando qué es aceptable y qué no lo es, y señalan su influencia sobre instituciones tales como la familia, los grupos de amigos y amigas o el mundo laboral, mientras que Berlant y Warner aseguran que

Heteronormativity is more than ideology, or prejudice, or phobia against gays and lesbians; it is produced in almost every aspect of the forms and arrangements of social life: nationality, the state, and the law; commerce; medicine; and education as well as in the conventions and affects of narrativity, romance, and other protected spaces of culture (Berlant y Warner 1998: 554-555).

A pesar de que la heterosexualidad que asume erróneamente unos privilegios inmanentes es el germen y el sustento de la heteronormatividad, no debemos considerarlas como equivalentes; antes bien, como Berlant y Warner propugnan, es preferible distinguirlas cuidadosamente:

Contexts that have little visible relation to sex practice, such as life narrative and generational identity, can be heteronormative in this sense, while in other contexts forms of sex between men and women might not be heteronormative. Heteronormativity is thus a concept distinct from heterosexuality (Berlant y Warner 1998: 548).

Más adelante retomaré esta distinción entre heterosexualidad y heteronormatividad, cuando discuta la existencia de la heterosexualidad *queer*, que, como veremos, puede incluir, entre otros rasgos, el sexo no heteronormativo entre un hombre y una mujer.

Por otro lado, Ingraham (1996) y Wagenknecht (2007) coinciden en hablar del concepto de "heteronormatividad" como la relación de interdependencia que se construye en el mundo occidental entre el género y el sexo, estableciendo que el género es y debe ser binario, y que la atracción sexual debe orientarse hacia el sexo opuesto, quedando las sexualidades que difieren de la heterosexualidad a la vez reguladas por este sistema y excluidas de él.

La heteronormatividad establece que las conductas sexuales ideales son las que ocurren dentro de la pareja heterosexual, monógama, con fines reproductivos y no comerciales, mientras que se establece una jerarquía sexual en la que “erotic variety is dangerous, unhealthy, depraved, and a menace to everything from small children to national security” (Rubin 1984: 152).

No sólo las sexualidades que divergen de este sistema son marginalizadas; incluso dentro de la propia heterosexualidad se produce una distribución desigual de poder entre los dos sexos tradicionales, naturalizando la superioridad masculina frente a las mujeres (lo cual implica unas consecuencias que van desde la violencia machista a los abusos sexuales o la existencia de la prostitución, por ejemplo), lo cual está en la base de la lucha feminista al igual que la militancia *queer* combate la predominancia heteronormativa frente a la disidencia sexual.

La heteronormatividad no solo permea la mayoría de los aspectos de la vida pública y privada de los ciudadanos occidentales, sino que está tan arraigada en nuestras mentes, que se nos hace difícil concebir la existencia de un sistema diferente. Gilbert Herdt (1996) recoge ejemplos de cómo, en realidad, esta abrupta división entre hombre y mujer, esta heteronormatividad imperante es mucho más reciente de lo que pudiera parecer, y además, si bien no es exclusiva de la cultura *mainstream* occidental, no se presenta en muchas otras sociedades que contemplan alternativas más amplias en cuanto al sexo (recordemos que el subtítulo de su libro es *Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*). Como afirma Randolph Trumbach (1996: 111), “this is not so in all cultures, and it has not always been so even in Western culture”.

Por fortuna, la disidencia sexual que desafía los estrechos confines heteronormativos es hoy en día visible y notoria, al menos en las sociedades occidentales. Sin embargo, antes de pasar a hablar acerca de la teoría *queer* y de las sexualidades periféricas a lo largo de los capítulos tercero y cuarto de la presente tesis, me interesa realizar un análisis que parte del concepto antropológico del tercer sexo o tercer género para realizar un estudio diacrónico y geográfico de las distintas acepciones que se le han dado a esta noción,

empleándola como emblema de las múltiples opciones sexuales que a lo largo de la historia y de distintas culturas contemporáneas se escapan de la heteronormatividad.

Debemos considerar una serie de variantes espacio-culturales que desafían la universalidad y atemporalidad de la creencia en la existencia de dos únicos sexos, que otorgan un distinto sentido a qué significa “ser un hombre” y “ser una mujer” en una época y cultura determinadas, y que permiten la existencia de alternativas que con frecuencia se han identificado con un tercer (otros) sexo(s) en algunas de estas. De una forma breve y para nada sistemática, pero lo más significativa y relevante posible, analizaré cómo para los distintos valores que se les otorguen a las incógnitas tiempo $-x-$ y lugar $-y-$, que nos alejan del punto de origen de coordenadas (*época actual, cultura occidental*), existen y han existido siempre modelos de identidades sexuales que difieren en uno u otro aspectos de la heteronormatividad occidental.

Este análisis me servirá para realizar un somero repaso a algunas de las categorizaciones de la sexualidad humana más relevantes, y, abandonando ya el punto de vista antropológico para abrazar un enfoque *queer*, para desembocar en el estudio de la disidencia sexual a lo largo de los dos siguientes capítulos.

Sin embargo, antes de comenzar esta visión geográfica e histórica acerca del tercer sexo o género, me gustaría realizar varias aclaraciones que en mi opinión resultan pertinentes para comprender este concepto.

Según Gilbert Herdt, se considera que existe un tercer sexo o un tercer género en los casos en los que

Certain individuals in certain times and places transcend the categories of male and female, masculine and feminine, as these have been understood in Western culture since at least the later nineteenth century. The bodies and ontology of such persons diverge from the sexual dimorphism model found in science and society –in the way they conceive their being and/or their social conduct (Herdt 1996: 21).

Esta definición incluye varios puntos de importancia capital para comprender el concepto de “tercer género/ sexo”, tal y como lo entienden Gilbert Herdt y los colaboradores de su libro. Por un lado, como ya hemos considerado con anterioridad, tenemos el hecho de que, aunque estos individuos están presentes en multitud de épocas y culturas, son inclasificables desde el punto de vista heteronormativo que aún predomina en nuestra sociedad occidental actual. Por otro lado, nos da a entender cómo tales individuos pueden diferenciarse del modelo dimórfico no solo en su aspecto físico, sino también en su comportamiento y en su autoconcepto, que les lleva a ser incapaces de identificarse con el rol preconcebido de lo que significa ser hombre o ser mujer, y a necesitar otra categoría sexual nueva –más amplia, más flexible– a la que poder adscribirse.

Igualmente, a pesar de que Towle y Morgan consideran que el tercer sexo o género se ha visto tradicionalmente “as exotic, with little relevance to our “modern” societies” (Towle y Morgan 2002: 667), Herdt deja claro que el tercer sexo o tercer género se da no solo en culturas diferentes de la occidental, sino también en ciertas épocas de la historia de Europa y Norteamérica. Incluso, como veremos más tarde, se ha querido identificar el tercer género con la homosexualidad o hasta con ciertos colectivos que, sin dejar de ser cisgénero, sí que diferían de uno u otro modo del ideal de heterosexualidad (como por ejemplo, las feministas o las mujeres ancianas).

Además, Herdt (1996: 19-20) aclara en el prólogo de su libro que el concepto de tercer género o tercer sexo no es sino un concepto metafórico que no debe ser tomado al pie de la letra. Hablar de tres sexos o géneros es en realidad hablar de la multiplicidad de las conductas, tendencias, preferencias, identidades y aún variantes anatómicas de la sexualidad humana. Precisamente, es esta la base que sustenta el uso de la noción de tercer género o tercer sexo que empleo en esta tesis (y al igual que Herdt, haré uso de ambas formas de referirme a esta idea). El número tres implica divergencia y múltiples alternativas con respecto a las dicotomías imperantes, no una única tercera vía tan rígida como las dos anteriores.

Frente a otros teóricos y teóricas como Anna Fausto-Sterling, quien desde un punto de vista literal y cuantitativo defiende la necesidad de reconocer cinco sexos propios del ser humano en su artículo "The Five Sexes. Why Male and Female Are Not Enough" (1993), Gilbert Herdt prefiere el número *tres* o *tercer* como sinónimos en un sentido amplio y vago de *otros*:

The code of "thirdness" should not be taken literally to mean that in all times and places there are only three categories possible in human classification [...] the third is emblematic of other possible combinations that transcend dimorphism (Herdt 1996: 19-20).

Herdt se basa en la idea de Georg Simmel acerca de la tercera opción como punto de equilibrio y encuentro entre dos opuestos irreconciliables para elegir el número tres como representante de las identidades sexuales minoritarias, y no cualquier otra cifra. Según Simmel, "the dyad represents both the first social synthesis and unification, and the first separation and antithesis. The appearance of the third party indicates transition, conciliation, and abandonment of absolute contrast" (en Wolff (1951: 145), citado por Herdt 1996: 19).

Por lo tanto, el tres no implica un orden dentro de una jerarquía de sexos de importancia y preponderancia decreciente, en el cual el primero sería el masculino, el segundo, parafraseando a Simone de Beauvoir, el femenino, y el tercero agruparía a todxs las personas cuya sexualidad convierte en seres marginales excluidas del sistema binario. Tres, tal y como lo entiende Herdt (y como yo lo voy a emplear cuando sea necesario), indica alteridad con respecto al binarismo sexual, no inferioridad con respecto a dos sexos presuntamente superiores.

Por otro lado, las expresiones "tercer sexo" y "tercer género" suelen utilizadas de un modo indistinto, haciendo que sea complicado encontrar una fuente fidedigna que establezca una diferenciación clara y convincente entre ambas. Por ejemplo, Gilbert Herdt emplea ambas por igual ya desde el título de su libro, demostrando que no cree demasiado en la división biología/ cultura que

la distinción sexo/ género implica⁶³. Evan B. Towle y Lynn M. Morgan (2002) prefieren *third gender* para referirse a ciertos roles y prácticas sexuales propios de algunas sociedades no occidentales y Joshua S. Mostow, Asato Ikeda y Ryoko Matsuba (2016) también optan por la expresión “tercer género” en el título de su libro *A Third Gender: Beautiful Youths in Japanese Edo-period Prints and Paintings (1600-1868)*. Por lo general, al realizar una búsqueda por Internet, resulta más común encontrar noticias en las cuales colectivos tales como lxs hijras de la India son designados como un tercer género, pero no es infrecuente hallar referencias a ellxs como un tercer sexo.

Amara das Wilhelm ofrece una explicación que a mi juicio resulta pertinente para explicar la confusión entre ambos términos. Si bien das Wilhelm prefiere “tercer sexo” en el título de *Tritiya-Prakriti: People of the Third Sex: Understanding homosexuality, Transgender Identity and Intersex Conditions Through Hinduism* (2010), a lo largo del libro este autor utiliza “third sex” y “third gender”

⁶³ En este sentido, Gilbert Herdt comparte la opinión de teóricas transfeministas, que también sostienen que la división tajante entre sexo y género es más aleatoria de lo que se suele pensar. Por ejemplo, Emi Koyama, afirma que, según el transfeminismo,

Sex and gender are both socially constructed; furthermore, the distinction between sex and gender is artificially drawn as a matter of convenience [...]. The social construction of biological sex is more than an abstract observation: it is a physical reality that many intersex people go through (Koyama 2003: 249).

Por su parte, Cristina Garaizabal (2013: 61) expresa la revolución que supuso para las feministas el “descubrimiento” de la realidad *trans*, ayudándolas a cuestionar la aceptación universal de la distinción sexo/ género:

Las personas trans nos hicieron replantearnos el sistema sexo/ género. Un esquema teórico que tuvo una gran aceptación dentro del feminismo y que había servido de punto de partida para la elaboración de prácticamente todas las teorías feministas existentes en esos momentos en nuestro país. Unas teorizaciones que adolecían de estar profundamente impregnadas de la dicotomía naturaleza/cultura imperante en los discursos dominantes: así, el sexo sería lo biológico, natural e incuestionable, mientras que el género sería lo construido culturalmente. Obviamente este esquema tenía que ser revisado al calor de la realidad trans, obligándonos a preguntarnos qué es eso de ser mujer u hombre y a revisar el por qué de esa dicotomía que, en parte, nunca habíamos cuestionado (Garaizabal 2013: 61).

(con frecuencia, incluso dentro del mismo párrafo) sin establecer una distinción clara entre ambos. Amara das Wilhelm parte del concepto de *tritiya-prakriti*, o tercer género según aparece recogido en los textos sagrados de la India, para explicar por qué él hace uso de las expresiones “tercer sexo” y “tercer género” indistintamente:

Throughout Vedic literature, the sex or gender of the human being is clearly divided into three separate categories according to *prakriti* or nature. These are: *pums-prakriti* or male, *stri-prakriti* or female, and *tritiya-prakriti* or the third sex. These three genders are not determined by physical characteristics alone but rather by an assessment of the entire being that includes the gross (physical) body, the subtle (psychological) body, and a unique consideration based upon social interaction (procreative status). Generally the word “sex” refers to biological sex and “gender” to psychological behaviour and identity. The term *prakriti* or nature, however, implies both aspects together as one intricately woven and cohesive unit, and I will therefore use the two words more or less interchangeably in this book (Das Wilhelm 2010: 16).

Pese a que Das Wilhelm circunscribe su estudio al tercer sexo (o género) en la India, su explicación acerca del uso intercambiable de estas dos expresiones puede, en mi opinión, extrapolarse a otras épocas y culturas distintas con realidades similares en cuanto a identidades sexuales que divergen del binarismo. Además, también comparto con las transfeministas la visión de que no solo el género es construido socialmente, sino que también el sexo lo es, de modo que la distinción entre ambos resulta artificial. Por estos dos motivos, yo también utilizaré las expresiones “tercer sexo” o “tercer género” indistintamente.

2.3. Tercer sexo/ tercer género: Una visión geográfica e histórica

Tal vez los ejemplos actuales de personas de un tercer género que pudieran resultar más conocidos para el gran público serán lxs *hijras* de la India, o quizás lxs *berdache*, *bardeas* o “dos espíritus” que existen entre algunas tribus nativas de Norteamérica. Sin embargo, existen muchos más casos semejantes de sociedades que reconocen la existencia de un tercer género entre sus miembros, tales como lxs *fa'afafine* de Samoa, lxs *muxes* mexicanxs, lxs vírgenes juradxs de los Balcanes, o lxs *kathoeys* tailandeses.

Se trata, por lo general, de hombres (en el caso de lxs *hijras*, de lxs *fa'afafine*, lxs *kathoeys* o lxs *muxes*) o mujeres (como lxs vírgenes juradxs), que sienten que el sexo que denota sus genitales y el género al que ellxs sienten que pertenecen no coinciden, y que cambian su forma de vestir, de comportarse y de vivir su sexualidad, para ser reconocidxs por la comunidad como parte de un tercer sexo, que no es ni el de un hombre ni el de una mujer, si bien comparte características con ambos. En otros casos, como el de lxs *kwolu-aatmwol* de la tribu de los sambia, en Papúa Nueva Guinea, su pertenencia a un tercer sexo viene otorgada por una forma endémica de hermafroditismo (causado por un déficit en la enzima de la 5 alfa reductasa), que únicamente se da en unos pocos lugares más del planeta (Herdt 1996: 16).

Para estas sociedades, cultural y geográficamente tan distantes de la nuestra, el reconocimiento de la existencia de un tercer género es tan normal –tan *natural*– como para nosotros el de la limitación a solo dos de ellos. Tanto es así, que en los últimos años se ha desarrollado un fuerte activismo por parte de algunos de los miembros del tercer sexo de ciertos países para reclamar sus derechos, similar al despertar que viviera el feminismo en el mundo occidental hace tan solo un siglo. Entre sus últimos logros, tan significativos como decisivos, podemos citar varios casos de avances que se han producido durante la última década en el sureste asiático.

Un ejemplo de cuán reconocido –aunque socialmente marginado, al mismo tiempo– está el papel de lxs *hijras* en la sociedad india es el hecho de que

desde 2005 aparezcan tres casillas de opción de género en las solicitudes para solicitar un pasaporte de este país⁶⁴. Inicialmente, al género masculino y femenino se le sumó la “E” de eunuco, que sería sustituida en 2014 por la “T” de transgénero. En otros documentos oficiales como papeletas electorales o carnets de conducir aparecen otras dos posibles denominaciones: “TG” (“tercer género” o *third gender* en inglés) u *Other* (“otros”).

En el vecino Nepal⁶⁵, los carnets de identidad y documentos oficiales también reconocen la posibilidad de pertenecer a “otro” género desde 2007; en Pakistán existe un carnet de identidad para *hijras* desde 2009 y en Bangladesh desde 2013. Desde 2011, Nepal también se convirtió en el primer país del mundo en permitir a su población registrarse en el censo con un género distinto al masculino y al femenino. En Tailandia, en algunos lugares públicos puede encontrarse un baño diferenciado para lxs *kathoeyes*, y en Indonesia existe una escuela coránica para personas del tercer sexo en Yogyakarta⁶⁶, que nace de la necesidad de proveer un espacio para ellos, puesto que el Islam segrega en sus espacios de oración a hombres y mujeres, pero no determina qué pasa con lxs que no pertenecen en un sentido estricto a ninguno de estos dos géneros.

⁶⁴ Véase el artículo “State's first transgender passport”, publicado por el diario indio *The Telegraph* en noviembre de 2017.

⁶⁵ Remito al artículo “En estos países se reconoce un tercer género”, de Inés Eisele (2017).

⁶⁶ Véase <http://www.windsorstar.com/travel/Photo+Story+Third/2210885/story.html> (acceso el 19 de febrero de 2019).

PASSPORT APPLICATION FORM
Government of India, Ministry of External Affairs

Please read the Passport Instruction Booklet carefully before filling the form. Furnishing of incorrect information/suppression of information would lead to rejection of application and would attract penal provisions as prescribed under the Passports Act, 1967. Please produce your original documents at the time of submission of the form. All fields marked with (*) are mandatory to fill.

Service Required

Applying for * [Redacted]

Type of Application * Normal Tatkaal

Type of Passport Booklet * 36 Pages 60 Pages

Applicant Details

Applicant's Given Name (Given Name means First Name followed by middle Name (if any)) * [Redacted]

Surname [Redacted]

Gender * [Redacted]

Are you known to be a transsexual? * Yes No

Have you ever been a transsexual? * Yes No

Date of Birth (DD/MM/YYYY) * [Redacted]

Place Of Birth [Redacted]

Ilustración 1. Solicitud de pasaporte indio⁶⁷ (véase el apartado dedicado al género del solicitante).

Alejándonos del sudeste asiático, podemos observar cómo también durante la última década se ha ido avanzando hacia el reconocimiento de los derechos de las personas pertenecientes al tercer sexo en el mundo occidental. Así por ejemplo, desde 2011 Australia estableció que en los pasaportes de sus ciudadanos debían de aparecer tres opciones, siendo la X "indeterminado/ no especificado/ intersexo" la tercera de ellas. En el verano de 2013 fue noticia la decisión histórica de la División de Derechos Civiles de Colorado (EEUU), reconociendo el derecho de Coy Mathis, un niño trans* de seis años que nació varón y que se siente niña, a utilizar los aseos de chicas en su escuela primaria⁶⁸. En noviembre del mismo año, Alemania se convirtió en el primer país europeo en

⁶⁷ Disponible en www/portal2.passportindia.gov.in/AppOnlineProject/online/procEFormSub (acceso el 19 de febrero de 2019).

⁶⁸ La noticia apareció, por ejemplo, en *The Daily Mail*, bajo el titular "Transgender child, 6, wins civil rights case to use the girls restroom at school in Colorado", en <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2347149/Coy-Mathis-Transgender-child-6-Colorado-wins-civil-rights-case-use-girls-bathroom-school.html> (acceso el 19 de febrero de 2019).

permitir tres géneros a la hora de registrar un bebé intersexo: masculino, femenino e indeterminado. De esta forma, los padres de lxs bebés hermafroditas tienen la posibilidad de permitir a sus hijxs, cuando sean adultos, que elijan si quieren seguir perteneciendo a este sexo indeterminado, o al femenino o al masculino, si se sienten más identificadxs con alguno de ellos⁶⁹. Incluso la católica Irlanda aprobó en 2015 la *Gender Recognition Act* que permite realizar cambios de género legalmente sin necesidad de que vayan unidos a una intervención quirúrgica de cambio de sexo, y algunos de los Estados Unidos (Oregón, el distrito de Colombia o California) han reconocido legalmente el tercer género durante los dos últimos años. Como podemos comprobar, poco a poco el mundo occidental también va dando pequeños –pero muy importantes– pasos hacia el reconocimiento de otras opciones sexuales.

Australian Government
Department of Foreign Affairs and Trade

Statement under the Australian Passports Act 2005
Application for an Australian Travel Document Form B-14

Declaration: gender change in travel document

Use **BLACK PEN** and print within the boxes in **BLOCK LETTERS**

Use **CROSSES** in boxes marked with an 'X'

This form must be completed by a registered medical practitioner or psychologist and submitted with an Australian travel document application where required.
It is an offence under the *Australian Passports Act 2005* to deliberately make a false or misleading statement.

1. DETAILS OF APPLICANT

Applicant's full name

Applicant's current address (including city/town, state/province and country)

2. GENDER TO APPEAR IN THE TRAVEL DOCUMENT

Male (M) Female (F) Intersex/Indeterminate/Unspecified (X)

Ilustración 2. Solicitud de pasaporte australiano⁷⁰. Véanse las tres opciones correspondientes a "género".

⁶⁹ Véase "These Eleven Countries are Way Ahead of the US on Trans Issues". <https://archive.attn.com/stories/868/transgender-passport-status> (acceso el 19 de febrero de 2019).

⁷⁰ Disponible en <https://www.passports.gov.au/forms/Documents/B14.pdf> (acceso el 19 de febrero de 2019).

Una vez tenido en cuenta el criterio geográfico –o cómo en nuestros días se cuestiona cada vez más el dimorfismo sexual a lo largo y ancho de todo el planeta–, realicemos ahora un somerísimo repaso histórico para comprobar cómo aún ni siquiera en el mundo occidental siempre ha estado tan claro que únicamente se pudiera ser o un hombre o una mujer. Comprobar cómo en culturas ajenas a la nuestra –que aparecen con un mayor o menor grado de exotismo y primitivismo ante nuestros prejuiciados ojos occidentales–, puedan reconocerse más de dos sexos, puede resultarnos más o menos sorprendente, pero, seguramente, no tan chocante como descubrir que también ha habido épocas de la Historia de Occidente en las que se aceptaba, de una forma más o menos oficial, la existencia de un mayor abanico de posibilidades sexuales que aquel al que estamos acostumbrados⁷¹.

Por ejemplo, los griegos o los primeros romanos fueron “more open in their epistemology of sexual nature and sexual culture” (Herdt, 1996: 13; este hecho también lo menciona Foucault en su *Historia de la Sexualidad*, 1998: 35) que nosotros, y así, en los relatos mitológicos de ambas culturas se pueden hallar personajes cuyo deseo sexual se orienta tanto hacia hombres como hacia mujeres (podemos citar entre ellos a Apolo, dios del Sol, o hasta al propio dios supremo, Zeus), así como a otros que son hombres y mujeres al mismo tiempo (Hermafrodito o Tiresias⁷²).

En el *Simposio*, de Platón, se recoge un mito de la creación del mundo que explica cómo originariamente existían tres géneros humanos. Curiosamente, el tercer género, el andrógino, es el que aparece en este diálogo platónico como el ideal humano completo, mientras que el hombre y la mujer buscan a su mitad

⁷¹ Para realizar este breve estudio sobre el tercer sexo o género en distintas épocas de la historia occidental, me he basado principalmente en Herdt (1996), al que remito para una mayor profundización acerca de este tema.

⁷² El bello Hermafrodito, hijo del dios Hermes, se enamoró de la ninfa Salmácida tan desafortunadamente que pidió a su padre que los uniera para siempre. Hermes llevó a cabo tal unión de la forma más literal posible, de modo que Hermafrodito pasó a ser hombre y mujer al mismo tiempo, perdiendo su fuerza viril (Spathari 2010: 65). En cuanto a Tiresias, se trata de un sacerdote que cambia varias veces de género a lo largo de su existencia y que es visitado por Odiseo/ Ulises en los infiernos (Spathari 2010: 210).

complementaria perteneciente al sexo opuesto para poder alcanzar la utópica perfección de lo andrógino. En la antigua Roma, los *galli*, o sacerdotes de la diosa Cibeles, eran eunucos –lo que hoy en día llamaríamos trans*⁷³–, y el emperador Alejandro Severo incluso habló del *tertium hominum genus*, o tercer género humano, basándose en la gramática latina, que contempla un género neutro (en Olson 2007: 29)

Si continuamos investigando en otras de las culturas del mundo antiguo, podemos mencionar cómo los sumerios o los acadios también forjaron mitos de dioses y héroes que no son ni hombre ni mujer; cómo en Babilonia existían sacerdotes a los que legalmente se les categorizaba como un “tercer género”, y cómo este tercer género era reconocido en Egipto y sancionado por la lengua sánscrita⁷⁴. Hasta en el antiguo Israel –el pueblo bíblico elegido por Dios, que tendemos a imaginar tan austero y conservador en materia sexual– se llegaron a reconocer seis sexos diferentes⁷⁵.

⁷³ Tomo este concepto, que explicaré más adelante, de Jack Halberstam, quien lo acuña en *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability* (2017).

⁷⁴ La cultura india es quizás la que mejor aún en el tiempo y en el espacio el desafío a la heteronormatividad occidental, con una mitología que ya reconocía la diversidad sexual (la *tritiya prakriti* de la que hablé con anterioridad), y una situación actual que sigue considerándola como parte irrenunciable de su sociedad. Mitos hindús que recogen cambios de sexo o de roles de género incluyen el del dios Vishnu, que se transforma en la ninfa Mohini y tiene un hijo con Siva; el del dios Krishna, que se transforma en mujer para casarse con el demonio Araka y así poder destruirlo; el guerrero Arjuna, quien pierde su virilidad y tiene que pasar un año viviendo como una mujer en el *Mahabharata*; la diosa Bahuchara Mata, considerada como patrona por parte de las hijras... Incluso es común en la mitología hindú encontrar dioses andróginos o hermafroditas que son la fusión de un dios masculino y su esposa: Lakshmi-Narayana (Vishnu y Lakshmi), o Ardhanarishvara (Shiva y su mujer Shakti), llamado “The Lord Whose Half is a Woman”, o el dios que “above all, speaks to the totality that lies beyond duality” (Conner *et al.* 1997: 67). Para mayor información acerca de los mitos hindús relacionados con el tercer género, remito a Conner *et al.* (1997). Nada tiene de extrañar, por tanto, que el sexólogo Magnus Hirschfeld, quien ya utilizó el término “tercer sexo” en 1899, y quien fuera responsable de la relativa popularidad del término “tercer sexo” durante comienzos del pasado siglo, viajara a la India en 1931 para conocer una cultura tan rica y abierta en materia sexual. Como curiosidad, señalaré que en la India, a Hirschfeld se le llamó el “Vatsayana del Oeste”, comparándolo así con el autor del *Kamasutra* (Mancini 2010: xii).

⁷⁵ Son los siguientes: *Zachar*, o masculino; *Nekeveh*, o femenino; *Andrógino*: a la vez masculino y femenino; *Tumtum*: sin un sexo definido, o físicamente asexual; *Aylonit*: transexual femenino, y *Saris*: transexual masculino, aunque solía traducirse, de una manera incorrecta, como eunuco. Un *sari* es “a person who is identified as “male” at birth but develops female characteristics at

En muchas ocasiones, era la figura del eunuco, común en la mayoría de las civilizaciones del mundo antiguo –asiria, babilona, persa, egipcia, griega, romana...– la que se identificaba con un tercer sexo. Por lo general, se consideraba al eunuco como un ser despreciable, sospechoso y hasta peligroso: “neither man nor woman, but something composite, hybrid, monstrous, alien to human nature”, según afirma un personaje de la obra *El Eunuco*, de Luciano de Samosata (en Olson 2007: 29). Los eunucos seguirían existiendo a través de los siglos, en China, India, o Corea, por ejemplo, e incluso en Europa, donde fueron muy populares los cantantes de ópera *castrati* hasta finales del siglo XIX. También en los siglos de existencia del imperio bizantino, el eunuco palaciego fue creciendo en importancia y relevancia social, hasta la llegada de la Ilustración, que aceleró una progresiva intolerancia hacia esta figura antes indispensable, llevándola a su posterior desaparición hacia comienzos del pasado siglo.

Precisamente fue el Siglo de las Luces –en la opinión de Thomas Laqueur (1990: 10 y 154)– el que impuso el modelo occidental de dos únicos sexos, masculino y femenino, que para él es un constructo no anterior al siglo XVIII. Según Laqueur (1992: 10) existió en la época premoderna un modelo alternativo, heredero de las teorías del médico griego Galeno⁷⁶, que contemplaba un único sexo (el masculino, por supuesto), obviando no solo ese tercer sexo que de alguna

puberty and/or is lacking a penis” (Kukla 2006: 1), y es una figura que aparece con cierta frecuencia en la Biblia (*Wikipedia*, artículo “Third Gender”). Por ejemplo, lo podemos encontrar en el *Libro de Isaías* (56:4) o en el de *Ester*, y hasta en el famoso relato de la vida de José del *Génesis*, a Putifar el egipcio se le describe como uno de ellos (si bien en este caso es también aceptado que la palabra *sari* haga referencia a un oficial real de alto rango, otra de sus acepciones, puesto que Putifar está casado con una mujer; para profundizar en este debate, ver Bach 1997: 44). Quizás en este contexto hay que entender la enigmática cita del *Evangelio Según San Mateo* (19:12): “Hay hombres que han nacido eunucos. Otros fueron mutilados por los hombres. Hay otros todavía, que se hicieron tales por el Reino de los Cielos. ¡Entienda el que pueda!” Los *saris* –traducido como “eunucos”– de la primera parte de la cita son los transexuales masculinos que Kukla explica, mientras que los que “se hicieron tales por el Reino de los Cielos” son “those who choose not to marry but to remain celibate in order to fulfill their destiny in God’s kingdom” (Doles 2009: 128).

⁷⁶ “All the parts, then, that men have, women have too, the difference between them lying in only one thing, which must be kept in mind throughout the discussion, namely, that in women the parts are within [the body], whereas in men they are outside, in the region called the perineum”. (Galeno, 628-629).

manera era reconocido en muchas civilizaciones de la Antigüedad, sino incluso el “segundo sexo” del que habló Simone de Beauvoir (1987). Se trata de un modelo que impone un primer y único sexo, con dos variantes, una perfecta –el hombre– y otra imperfecta –la mujer.

Thomas Laqueur (1992: 25) y Londa Schiebinger (1989: 163) demuestran cómo algunos escritos médicos europeos de los siglos XVI o XVII –los del doctor francés Ambroise Paré, por ejemplo–, siguen las ideas galénicas, considerando a la mujer no como un sexo diferente, sino como uno incompleto, arguyendo que en un cuerpo femenino los genitales masculinos están presentes, pero se han quedado en el interior, sin ser capaces de salir al exterior por causa de la frialdad del cuerpo de la mujer. Si en algún momento de su vida, este cuerpo presentara una subida de temperatura abrupta e inesperada, los genitales podrían emerger y la mujer se convertiría en hombre, como en el caso de Germain Garnie, que Laqueur (1992: 126-127) cita como ejemplo representativo explicado por el doctor Paré para sostener la tesis galénica.

Nunca, tal y como opinaba Galeno, podría suceder al revés: que el hombre se enfriara y se convirtiera en mujer. Esta visión del hombre como un ser perfecto y de la mujer como un hombre no desarrollado totalmente daría una justificación biológica a la subordinación histórica de la mujer para con el hombre, y hasta llegaría a entroncar, ya más adelante, con la “envidia de pene” de la que habló Freud⁷⁷. Incluso, para Stephen Greenblatt (1989: 88) –que es uno de los seguidores de Laqueur en este respecto– considerar que el hombre y la mujer comparten una misma esencia (solo que la mujer presentaría una malformación o falta de desarrollo en los genitales), habría contribuido a la naturalización del *crossdressing*⁷⁸ en el teatro isabelino y jacobino.

⁷⁷ En su ensayo “Introducción al Narcisismo” (Freud 1914: 71).

⁷⁸ “Crossdressing”, o vestirse con ropa propia del otro sexo, especialmente cuando un hombre se viste como una mujer. Puesto que la palabra existente en castellano para traducir este concepto es una tan llena de connotaciones despectivas como “travestismo”, me permitiré tomar prestado *crossdressing* del inglés cuando la ocasión la requiera, para evitar perífrasis y circunloquios que no hacen sino empobrecer la expresión y dificultar la lectura.

Gilbert Herdt (1996) también es defensor de la tesis de Laqueur acerca del modelo de un solo sexo existente con anterioridad al siglo XVIII, y de que fue en este momento cuando se impuso la creencia occidental en el dimorfismo sexual. Sin embargo, aún en el mismo libro de Herdt existe la disensión: Randolph Trumbach (1996: 112) difiere de Herdt al afirmar que con anterioridad al siglo XVIII, el modelo predominante era el que incluía “two genders –male and female– but three biological sexes –man, woman and hermaphrodite”. Ambos coinciden, no obstante, en señalar cómo el modelo que se impuso durante el Siglo de las Luces no fue exactamente el de dos géneros, sino otro distinto, en el que coexistió junto a ellos “a third illegitimate gender, namely, the adult, passive, transvestite and effeminate male, or “molly”, who was supposed to desire men exclusively” (Trumbach 1996: 111), el cual fue tratado regularmente con desprecio e intolerancia –cuando no directamente ignorado, como ocurriría con las clasificaciones de los géneros que hicieron Darwin, Freud, u otros pensadores de finales del siglo XIX o comienzos del XX.

Randolph Trumbach va aún más allá, asegurando que para finales del siglo XVIII, se había empezado a desarrollar una figura paralela al *molly* (*marica*) o “sodomita”: la *tommy* –podríamos traducirlo por “*marimacho*”–, o sáfica, con lo cual tendríamos el germen del sistema que según él es el imperante en nuestros días y nuestra sociedad, con los dos sexos y cuatro roles de género ya mencionados con anterioridad (Trumbach 1996: 112).

Otros teóricos y teóricas como Joan Cadden, en *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture* (1993), o Lorraine Daston y Katharine Park en “The Hermaphrodite and the Orders of Nature” (1995), tampoco creen que en la época premoderna imperara entre la comunidad científica del momento este modelo de un solo sexo con dos variantes, completa o masculina, e incompleta o femenina. Por su parte, Jean E. Howard (1988: 422-423) afirma que, en realidad, no existía una única teoría predominante al respecto, sino que coexistían varias, y así, la hipótesis de un único sexo era minoritariamente asumida solo por algunos autores del período. Cita Howard (1988: 423) como prueba de que también se creía en la existencia de dos sexos el

versículo del Génesis sobre la creación del hombre y la mujer citado anteriormente. El Génesis recoge la creación de Eva a partir de una costilla de Adán, colocando así a la mujer en una posición de inferioridad y dependencia con respecto al hombre, pero la afirmación de que “hombre y mujer los creó” otorga entidad independiente a ambos géneros.

Si uno de los textos inaugurales y más influyentes de la cultura occidental sanciona ya desde su primer capítulo la dicotomía hombre/ mujer como una división indiscutible y de origen divino del género humano, ¿cómo pudo ser, se pregunta Howard, que en una Europa mayoritariamente cristiana, los médicos ignoraran la aserción bíblica de que “hombre y mujer los creó” Dios, y creyeran que, por el contrario, Él solo creó al hombre, no permitiendo que algunos de ellos alcanzaran la total plenitud de su desarrollo, llegando únicamente a convertirse en un ser inferior, en una mujer?

Howard afirma que durante el Renacimiento, al contrario de lo que propugnan teóricos y teóricas contemporáneos como Laqueur, Schiebinger y Greenblatt, sí que era aceptado por muchos el modelo de dos sexos, uno subordinado a otro, pero que, a diferencia de lo que se pensaría en el siglo XIX, “gender differences may not always or necessarily have been built upon a self-evident notion of biological sexual difference” (Howard 1988: 423). Es decir, que durante los siglos inmediatamente anteriores a la Ilustración hubiera quienes – como el doctor Ambroise Paré u otros médicos de la época, por ejemplo– dudaran de la existencia de auténticas desigualdades anatómicas entre hombres y mujeres (especialmente en la zona genital), no quería decir que no los consideraran como tipos diferenciados de seres humanos. Por el contrario, aunque pensaran que los genitales femeninos eran los mismos que los masculinos, pero infradesarrollados, estos autores apelaban a otras características para diferenciar al hombre y a la mujer, –la menor fortaleza física y emocional de la mujer, su supuesta mayor tendencia al pecado, o incluso su discutible posesión o no de un alma racional, entre ellas–, imponiendo estas distinciones a través de la ideología, o aún de la fuerza, para naturalizar la sumisión de la mujer al hombre.

Por otro lado, incluso el modelo dicotómico hombre/ mujer es más problemático de lo que pudiera parecer a simple vista. Lorraine Daston y Katharine Park (1995: 420-421), basándose en historiadores tales como Joan Cradden, afirman que, en efecto, durante la Edad Media y comienzo de la Edad Moderna, se tenía asumido que existían no uno, sino dos sexos, hombre y mujer, pero que coexistían dos visiones radicalmente diferentes dentro de este modelo diádico. Por una parte, los herederos de las teorías aristotélicas entendían al hombre y a la mujer como dos opuestos irreconciliables, mientras que los que seguían las enseñanzas de Hipócrates concebían al hombre y a la mujer no como contrarios, sino como los dos puntos extremos de un mismo continuo, a lo largo del cual existían muchos otros puntos intermedios –“otros” sexos.

Según recogen Daston y Park (1995: 420-421), Aristóteles, en su *Metafísica*, enunciaba los que se convertirían en los principios clásicos de la lógica: el principio de identidad, el de no contradicción, y el del *tertium non datur* o del *tercero excluido*. Según este último axioma,

Todo enunciado o es verdadero o es falso; y entre estos dos valores veritativos (verdadero y falso) no admite un tercer valor, que debe ser “excluido”; es decir, no existe nada “intermedio” o “tercero” entre verdadero o falso, pues o es una cosa o es la otra (Moreno Villa 2003: 229).

Es fácil deducir cómo para Aristóteles “o se es hombre, o no se es hombre” (es decir, “se es mujer”), u “o se es mujer, o no se es mujer” (en otras palabras, “se es hombre”). La posibilidad de que exista un “tercer” género queda, pues, totalmente “excluida” de este sistema diádico.

En el modelo hipocrático, por el contrario, no se contemplaban solo dos sexos, sino una multitud de sexos intermedios entre el hombre y la mujer, siendo el hermafroditismo el punto intermedio exacto entre ambos. En este modelo hipocrático que podemos llamar del “espectro sexual”, al “tercero” no se le “excluye”, como en el aristotélico, sino que se le reconoce y se justifica su existencia. La posible existencia de una variedad de sexos la interpretaban los

hipocráticos a través de una serie de razones fisiológicas: para ellos, venían dadas por las distintas posiciones que puede ocupar el feto dentro del útero, así como por la proporción variable de gametos femeninos y masculinos que tomaron parte en su concepción. Sin embargo, para Aristóteles y sus seguidores⁷⁹, el hermafroditismo⁸⁰ no constituiría un sexo intermedio, sino una especie de aberración de la naturaleza en la que el sujeto posee dobles genitales, masculinos y femeninos; una monstruosidad como tantas otras: como un sexto dedo en el pie, por ejemplo, y causada únicamente por un poco de “materia” sobrante en la concepción, sin ser cantidad suficiente para dar lugar a un gemelo.

La idea hipocrática del “espectro sexual”, siendo más antigua que la aristotélica de los opuestos irreconciliables hombre y mujer, está mucho más acorde con las últimas teorías acerca de los géneros. El modelo hipocrático está detrás de la “teoría de estadios sexuales intermedios” (o *Zwischenstufenlehre*, en su original en alemán) del médico y sexólogo alemán Magnus Hirschfeld, quien colocaba las categorías de hombre y mujer en los puntos más alejados de una escala en cuyo punto intermedio estaba situado el tercer sexo, la homosexualidad. Hirschfeld (1913) reconocía que, existían numerosos “estadios

⁷⁹ Especialmente en *La Generación de los Animales*, de Aristóteles (Gilbert 2002: 39).

⁸⁰ Muy curiosa resulta otra visión alternativa del hermafrodita: la que emana de las anotaciones de Narciso Esparragosa. Este médico guatemalteco dieciochesco llegó a la conclusión, al revisar al hermafrodita Juana Aguilar antes de que ésta se presentara ante un tribunal para ser juzgado, de que el hermafrodita era un monstruo mitológico, cuya creencia, afianzada entre el pueblo llano por parteras, chamanes, y otros pseudocientíficos de la época, debe de ser erradicada en beneficio de nuestra razón, tal como si fuera un unicornio, un centauro, una esfinge o una sirena. Véase Few, 2007.

Por su parte, Foucault (1998: 24) señala que “los hermafroditas fueron criminales, o retoños del crimen, puesto que su disposición anatómica, su ser mismo embrollaba y trastornaba la ley que distinguía los sexos y prescribía su conjunción”.

Aún hoy en día, el hermafrodita sigue siendo consideradx como un monstruo -no mitológico, sino real-; “the “monsters” of the cultural imagination of modern Americans” (Herdt 1996: 17), y basta con introducir las palabras “hermafrodita monstruo” en un buscador de Internet, para ver que la identificación de ambos conceptos es no solo bastante popular, sino morbosamente atractiva para algunos -la mayoría de las páginas sugeridas por el motor de búsqueda son de contenidos específicos para adultos.

intemedios⁸¹” además de estos tres sexos, que él veía como categorías rígidas, ficticias y provisionales.

Podemos considerar el espectro sexual de Hipócrates también como el precedente más antiguo de la famosa escala de Alfred Kinsey, teniendo en cuenta, eso sí, que Kinsey no colocó las categorías de “hombre” y “mujer” en los extremos, ocupados en este caso por las de “heterosexual” y “homosexual”⁸². La escala de Kinsey contribuyó a reforzar y a naturalizar la segunda gran dicotomía de la sexualidad humana según la cultura occidental: la de heterosexual/homosexual, pues a pesar de que Kinsey reconocía sexualidades intermedias relacionadas con la bisexualidad, los extremos de su escala se impusieron como términos opuestos y mutuamente excluyentes a partir de la segunda mitad del siglo pasado (salvo en el caso de “anormalidades” y “rarezas” como la bisexualidad, que sin embargo ocupaba un lugar amplio y perfectamente ubicado dentro de la clasificación de Kinsey). Entre el 0 –totalmente heterosexual– y el 6 –completamente homosexual– existen, según Kinsey, distintos grados de bisexualidad dependiendo de la orientación y el comportamiento sexual del individuo, reconociendo, eso sí, que las categorías sexuales las establecemos nosotros, no la naturaleza (Kinsey, 1948: 639), pero sin llegar a cuestionar por ello el imperante modelo diádico hombre/ mujer.

También Adrienne Rich, en su clásico *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (1980) describió un “continuo lésbico” (Rich 1980: 20), cuyos extremos eran la amistad femenina y el deseo homosexual entre mujeres, como formas de resistencia frente a la heterosexualidad obligatoria y contra el

81 El título de la obra de Magnus Hirschfeld donde se desarrolla esta teoría es *Geschlechtsübergänge. Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere. (Sexuelle Zwischenstufen.)* *Erweiterte Ausgabe eines auf der 76. Naturforscherversammlung zu Breslau gehaltenen Vortrages. 2. Auflage* (1913). Parte del título (*Sexuelle Zwischenstufen*) hace referencia, precisamente, a esos estadios sexuales intermedios.

82 Otros estudiosos que han desarrollado modelos de continuo sexual, siguiendo a Alfred Kinsey, son el doctor Fritz Klein, quien construyó una tabla de orientación sexual en su libro *The Bisexual Option* (1978), o Michael Storms, quien en “Theories of Sexual Orientation” (1980) traza un plano cartesiano en el que sitúa la heterosexualidad, la homosexualidad, la asexualidad y la bisexualidad sobre un eje de abscisas que representa el heteroerotismo y uno de ordenadas que se identifica con el homoerotismo.

sometimiento femenino ante el patriarcado. Salvando las obvias diferencias, en mi opinión no resulta demasiado descabellado relacionar el continuo sexual de Hipócrates y los de Hirschfeld, Kinsey o Rich, al entender todos ellos la sexualidad humana como algo mucho más amplio, flexible y lleno de posibilidades y variantes de lo considerado por el modelo binario genérico imperante.

A pesar de su modernidad –o quizás a causa de ella–, no fue el modelo del espectro sexual de Hipócrates el que terminó prevaleciendo en la cultura occidental, como tampoco lo fue el de los autores que consideraban a la mujer como un hombre incompleto. La creencia en el dimorfismo sexual es heredera directa de las ideas aristotélicas, mucho más que de las hipocráticas. Tanto el modelo dieciochesco que recogía la figura del *molly* o sodomita como una tercera vía en materia sexual, como el más rígido paradigma sexual de la época victoriana (que crearía además la distinción entre sexo –hombre y mujer– y género –masculino y femenino), descienden directamente de Aristóteles.

Según recoge Herdt (1996: 25-26), la teoría del dimorfismo sexual se impuso de un modo generalizado, como dogma incuestionable, en el mundo occidental durante el siglo XIX, gracias especialmente al desarrollo de ciencias tales como la biología, la sociología o la antropología, que dieron una justificación “científica” y “objetiva” a la heteronormatividad occidental. Por ejemplo, en la teoría evolutiva darwiniana está presente lo que Herdt (1996: 25-26) llama “principle of sexual dimorphism”, que consiste en que “it is believed canonical that, everywhere and at all times, sex and/or gender exist for the reproduction of individual and species”. Es fácil deducir cómo el homosexual, el eunuco, o cualquier otro individuo sexualmente diferente únicamente encajaría en este paradigma reproductivo que emana de las ideas de Darwin si era considerado como portador de una anomalía genética, como un eslabón débil en la cadena de la evolución que dejaría finalmente de existir por su ineptitud para la reproducción y por su debilidad física. Además, si un hombre carecía de pene, o si un ser humano deseaba a personas de su mismo sexo, se encontraba incapacitado –biológica o psicológicamente– para la reproducción, lo cual

los convertiría en unos parias sociales en la época victoriana, en la que triunfaban las ideas utilitaristas de Jeremy Bentham y John Stuart Mill. En palabras de Michael Foucault (1998: 24),

¿Acaso la puesta en discurso del sexo no está dirigida a la tarea de expulsar de la realidad las formas de sexualidad no sometidas a la economía estricta de la reproducción: decir no a las actividades infecundas, proscribir los placeres vecinos, reducir o excluir las prácticas que no tienen la generación como fin?

Y sería, no obstante, este mismo siglo XIX que lograría la plena implantación en el mundo occidental de la creencia en el principio de dimorfismo sexual, el que vería acuñar el término moderno “homosexual” por parte del periodista húngaro Karl-Maria Kertbeny (1869), según recoge Van der Meer (1996: 138), y hasta sería testigo de cómo se cartografiaba de una forma “infalible” la homosexualidad⁸³. También el siglo XIX observaría, receloso, cómo surgían taxonomías de la sexualidad humana que, con una base supuestamente científica, reconocían en ella más de dos sexos o géneros.

Quizás la más famosa de ellas fuera la del alemán Karl Heinrich Ulrichs, quien en la década de 1860 propuso una clasificación basada no en la anatomía del individuo (como hacían la mayoría de los científicos de la época), sino en tres aspectos diferentes: la orientación sexual, la conducta sexual preferida por el individuo, y las características propias de cada género –distinguiendo entre femenino, intermedio, y masculino⁸⁴. En un principio, Ulrichs se fundamentó principalmente en la orientación sexual de la persona, para distinguir tres sexos:

⁸³ Sucedió cuando el explorador y orientalista inglés Richard Francis Burton describió en sus escritos –con total convencimiento y supuesta objetividad– la “zona sotádica”. Para Burton (1886), se trataba de una amplia zona geográfica donde la pederastia era tolerada y la homosexualidad era más frecuente de lo normal (y que incluía, por ejemplo, nuestra Península Ibérica, junto con la cuenca mediterránea, la totalidad del continente americano y de Oceanía, y gran parte del asiático, excluyendo así de esa zona, qué duda cabe, a su Inglaterra natal).

⁸⁴ Remito a Gert Hekma y su capítulo “A Female Soul in a Male Body”: Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth –Century Sexology”, incluido en *Third Sex. Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History* (1996: 218-222).

mujer heterosexual, hombre heterosexual –*Dioning*–, y un tercero: el *Urning*⁸⁵, que sería el de lo que hoy en día llamaríamos hombre homosexual, que, para Ulrichs, no era sino "a woman's soul trapped in a man's body" (Haggerty 2000: 1353).

Para establecer esta diferencia entre *Urnings* y *Dionings*, Ulrichs se basó en dos mitos diferentes acerca del nacimiento de la diosa griega Afrodita, e hizo de tal distinción la base de su teoría inicial acerca del comportamiento sexual humano. No obstante, Ulrichs continuó evolucionando en su pensamiento, y llegó después a proponer un cuarto sexo, "in which masculine souls are similarly trapped inside women's bodies" (Haggerty, 2000: 1353), preconizando, de esta manera, el modelo de los cuatro roles sexuales que existe en nuestra sociedad occidental, según Randolph Trumbach (1996: 112).

Además, Karl Heinrich Ulrichs (1975) reconoció más adelante que no todos los *Urnings* tenían por qué poseer un alma femenina, y, considerando los tres aspectos enumerados anteriormente (orientación sexual, conducta sexual, características de género), amplió su taxonomía hasta alcanzar siete categorías sexuales⁸⁶. Incluso, llegó a reconocer otras ocho categorías dentro del *Urning*, tan meticulosamente perfiladas como por ejemplo la del *Uraniaster* o *uranisierter Mann*, es decir, un *Dioning* que en una circunstancia excepcional como pudieran ser una prisión o un cuartel de un ejército (y únicamente en ese tipo de casos que podemos calificar como extremos), se ve envuelto en una relación homosexual con otro hombre.

A finales del siglo XIX y principios del XX, se propusieron infinidad de diferentes taxonomías que buscaban romper con la heteronormatividad

⁸⁵ El término *Urning* fue traducido rápidamente al inglés como *Uranians*, aunque Michael M. Kaylor (2006: p. xiii) discute en una nota al pie de página la supuesta procedencia germánica de esta palabra. El propio Oscar Wilde ya hablaba de "Uranian love" en una carta a Robert Ross: "To have altered my life would have been to have admitted that Uranian [or homosexual] love is ignoble. I hold it to be noble, more noble than other forms" (Keyes 1996: 18).

⁸⁶ Son las siguientes: *Urningin*, o persona con un alma masculina atrapada en un cuerpo de mujer y atraída por mujeres –es decir, el opuesto de un *Urning*; coincidiría con lo que hoy en día conoceríamos por lesbiana–; *Urning*; *Dioningin*, o mujer heterosexual y femenina; *Dioning*, u hombre heterosexual, masculine man; *Uranodioningin*, o mujer bisexual; *Uranodioning*, u hombre bisexual, y *Zwitter*, o intersexual. Véase el artículo de Wikipedia "Uranian" para una mayor información.

occidental y describir la identidad sexual humana hasta en su más mínimo detalle. Podemos citar, una vez más, el caso de Magnus Hirschfeld, quien, al igual que Ulrichs, asimilaba el tercer sexo con la homosexualidad⁸⁷, pero que llegó a superar en la amplitud y precisión de su clasificación a este, distinguiendo hasta 64 tipos de “subgéneros” o estadios sexuales intermedios⁸⁸. Para Hirschfeld (1913: 4), no existen hombres ni mujeres, que son categorías idealizadas, sino seres humanos que son “to a large extent male or to a large extent female.” Curiosamente, el nombre de uno de estos “estadios intermedios” llegó a popularizarse y a ser traducido a multitud de idiomas extranjeros: entre ellos, al español, como *travesti*, y al inglés, como *transvestite*.

En mi opinión, lo interesante, más allá de la menor o mayor aceptación de tan detalladas clasificaciones, es el debate académico –que continúa hasta nuestros días– acerca de las ideas del dimorfismo sexual y la heteronormatividad, que como vemos nunca han sido realmente incuestionables. Yo seguiré a Gilbert Herdt (1996), quien no pretende llegar a tales extremos descriptivos en su intento de superar esta dicotomía sexual que a él le parece simplista –el mismo título de su libro, *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, es toda una declaración de intenciones en este sentido. Propone para ello el concepto del tercer sexo/ tercer género, que enlaza con las ideas hipocráticas y que recogería la miríada de sexualidades disidentes que difieren del dimorfismo sexual y de la heteronormatividad, y que será el que yo utilice en estas páginas.

No fue Herdt el primero en utilizar los términos “tercer género” o “tercer sexo”. Evan B. Towle y Lynn M. Morgan atribuyen la acuñación de “tercer género” a M. Kay Martin y Barbara Voorhies, quien, en 1975 “employed it to draw attention to the ethnographic evidence that gender categories in some cultures could not be adequately explained with a two-gender framework”

⁸⁷Teóricos tales como Richard von Kraft-Ebbing (1967) y Karl Westphal se basaron en las teorías de Ulrichs y Hirschfeld acerca de la homosexualidad, considerada como un tercer sexo que no puede ser reprimido ni erradicado, porque es biológicamente innato a algunos seres humanos), para desarrollar la idea de que la homosexualidad era una enfermedad, y que como tal podía ser curada (Martín Oliva 2005: 75)

⁸⁸ Ver Wikipedia, artículo “Magnus Hirschfeld”.

(Towle y Morgan 2002: 472). Con respecto al concepto de “tercer sexo”, se lleva haciendo uso de él durante mucho más tiempo para hacer referencia a las identidades sexuales que de un modo u otro diferían del sistema binario hombre cisgénero/ mujer cisgénero⁸⁹. Por ejemplo, ya lo utilizaron en el siglo XIX novelistas clásicos como Honoré de Balzac o Théophile Gautier. Louis Gooren y William Byne (2016: 152) recogen cómo Karl Heinrich Ulrichs, en una carta a su hermana el 22 de septiembre de 1862, utilizó la expresión “tercer sexo” para referirse a los hombres homosexuales. Señalan además Gooren y Byne (2016: 152) cómo en 1899 Magnus Hirschfeld también utilizaba esta noción, y que gracias a él fue un término que gozó de cierta popularidad durante el comienzo del siglo XX. Afirman estos teóricos que, para Hirschfeld, el tercer sexo incluía “a whole range of intermediate expressions of sexuality that could not be readily classified using the male/female scheme” (Gooren y Byne 2016: 152).

La idea de la existencia de una tercera opción sexual alternativa al binarismo ha tenido multitud de acepciones a lo largo de la Historia. Como mencioné arriba, en las civilizaciones antiguas esta posición solía ocuparla el eunuco, mientras que en el siglo XVIII se entendía que el tercer género se correspondía con el *molly* o sodomita. A mediados del siglo XIX, se extendió su significado hasta comprender a cualquier persona atraída por otra de su mismo sexo. Aunque siguió siendo más frecuente que se refiriera a los hombres homosexuales, existen ejemplos, como la novela *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht* (*¿Son mujeres? Una Novela sobre el Tercer Sexo*) de Minna Wettstein-Adelt (1901), en el que el tercer sexo se identifica con la homosexualidad femenina.

Curiosamente, también en el siglo XIX, el equivalente alemán a “tercer sexo” (*drittes Geschlecht*) fue empleado para designar a las feministas, tanto por parte de sus detractores como por ellas mismas. Un claro ejemplo, que recoge J.

⁸⁹ Aunque como ya vimos con anterioridad, la terminología cis es bastante reciente, la idea de la sexualidad cisgénero en la cual sexo, género, rol sexual y atracción por el sexo opuesto concuerdan según lo que establecido en una sociedad heteronormativa es bastante anterior a ella.

Edgar Bauer en su artículo “Third Sex⁹⁰”, es la novela *Das dritte Geschlecht*, escrita en 1899 por Ernst Ludwig von Wolzogen. En ella, el “tercer sexo” del título, al que el autor también denomina “neutro”, hace referencia a las nuevas mujeres⁹¹ independientes, que tienen empleos remunerados y que eligen voluntariamente no contraer matrimonio con nadie⁹², y que son “‘neuters’ with external female characteristics accompanied by a crippled male psyche” (Bauer).

Sorprendentemente moderno nos resulta el personaje ficcional de Mademoiselle de Maupin, protagonista de la novela homónima de Théophile de Gautier, publicada por primera vez en 1835. Esta dama adopta una personalidad masculina para satisfacer su ansia de aventuras y para profundizar en su naturaleza doble, y afirma decididamente que

En realidad ni el uno ni el otro de estos dos sexos es el mío; no tengo ni la sumisión imbécil, ni la timidez, ni las pequeñeces de la mujer; no tengo los vicios de los hombres, su desagradable crápula y sus tendencias brutales: –Pertenezco a un tercer sexo aparte y sin nombre (Gautier 1960: 352).

En plena época romántica, Mademoiselle de Maupin se esfuerza por escapar de las rígidas categorías de su época y realiza una rotunda autoafirmación de su identidad sexual. Si hubiera vivido un siglo y medio más tarde, con toda probabilidad se sentiría cómoda tomando prestada de Teresa de Lauretis y sus seguidores la palabra *queer*⁹³ para explicar su identidad sexual.

⁹⁰ Publicado en *GLBTQ. An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*, sin paginar.

⁹¹ Estas nuevas mujeres coinciden con el ideal de *New Woman*, término acuñado por Sarah Grand en su artículo “The New Aspect of the Woman Question”, publicado en 1894, y encarnado por algunas protagonistas femeninas del novelista Henry James (por ejemplo, Daisy Miller en la novela breve del mismo nombre, de 1878, o Isabel Archer en *Portrait of a Lady*, de 1881) o de los dramaturgos Henrik Ibsen (Nora Helmer en *Casa de Muñecas*, de 1879, o Hedda Gabler en la obra de teatro homónima, de 1891) y George Bernard Shaw (Candida en la obra a la que da su nombre, de 1894, o Vivie Warren en *Mrs. Warren’s Profession*, de 1893). Para más información sobre la *New Woman*, ver Ledger, 1997.

⁹² “Femmes indépendantes, sans mari mais avec un emploi, qu’il nomme «les neutres»” (Murat 2004: 73).

⁹³ Dedico el siguiente capítulo a analizar los aspectos principales de la teoría *queer*.

Otras concepciones curiosas acerca de qué es un tercer género aparecen a finales del siglo XIX y principios del XX. Sigmund Freud (1914), por ejemplo, criticó la idea de que la homosexualidad fuera un tercer sexo, y consideró la bisexualidad como la auténtica tercera opción sexual. Freud⁹⁴ opinaba que esta era un estado “natural” del ser humano durante la infancia, que era abandonado progresivamente al llegar a la edad adulta. Por otro lado, Simone de Beauvoir, en su clásico del feminismo *El Segundo Sexo* recoge incluso cómo

Se ha dicho, a veces, que las mujeres de cierta edad constituían un «tercer sexo», y, en efecto, no son machos, pero ya no son hembras tampoco; y frecuentemente esta autonomía fisiológica se traduce en una salud, un equilibrio y un vigor que no poseían antes (Beauvoir 1987: 16).

Sin embargo, durante la mayor parte del pasado siglo, se siguió identificando al tercer género con la homosexualidad o con las minorías sexuales no conformistas, aunque tras la creciente separación que se produjo tras la liberación sexual de la década de los setenta entre las ideas de “orientación sexual” e “identidad de género”, tal ecuación (tercer género = homosexualidad) fue discutida y criticada, y durante años, los términos “tercer sexo” o “tercer género” cayeron en desuso, hasta que fueron recuperados, décadas más tarde, con la aparición del movimiento transgénero y de la teoría *queer*.

Gilbert Herdt afirma que tales ideas acerca de lo que es un tercer sexo arrastran la rémora de múltiples preconcepciones acerca de la naturaleza de la sexualidad humana, siendo una de las más importantes de ellas la idea de que un tercer sexo es simplemente “a deviant sexual orientation” (Herdt 1996: 46). Herdt (1996: 50) rechaza esta noción, afirmando que “there is no absolute link between sexual orientation and a third sex or gender”. Según Herdt (1996: 47-50), ni el eunuco, ni el homosexual, ni la feminista, el bisexual, o el hermafrodita constituyen *per se* un tercer sexo, a pesar de que en algún momento de la historia

⁹⁴ Según aparece reflejada en el artículo “Bisexuality” de Donald E. Hall en la *GLBTQ Encyclopedia*, sin paginar.

hayan sido identificados con él en la cultura popular, o hasta en la literatura científica de la época.

Como hemos podido observar, las expresiones “tercer sexo” y “tercer género” han sido ampliamente utilizadas (especialmente durante los dos últimos siglos), si bien se les han otorgado significados muy diferentes entre sí. Aún hoy, sin embargo, me atrevo a aventurar que predomina la visión de que constituyen conceptos aplicables sobre todo a figuras presentes en culturas no occidentales, tales como lxs hijras o lxs kathoeyes, y que el hecho de incluir la palabra “tres” o “tercer” en el nombre puede presentar ciertas resonancias jerárquicas, aunque espero que el apartado que finaliza ahora haya contribuido a demostrar que el tercer sexo o tercer género también puede hacer referencia a colectivos presentes en otros momentos de la historia occidental, o a ciertos significados concretos que le han atribuido algunos estudiosos y estudiosas de la sexualidad humana, y que el tres no implica necesariamente categorización e inferioridad con respecto al uno y al dos, sino que puede representar la alteridad frente a estos.

La visibilización que se ha producido en las últimas décadas de aquellas personas que difieren del dimorfismo sexual y de aquellxs que se rebelan ante las imposiciones de la heteronormatividad en las sociedades occidentales es notoria, trascendiendo la categoría de curiosidad histórica o rareza antropológica a las que antes se les había condenado en un intento infructuoso por someterlas y por hacerlas invisibles.

La “salida del armario” de este tipo de sexualidades originó a su vez la vibrante irrupción de una nueva tendencia dentro de los estudios de género. Hablo, como no puede ser de otra manera, de la teoría *queer*, a la cual dedicaré el siguiente capítulo de esta tesis, donde también proporcionaré terminología más actualizada (transgénero, trans*, etc), que recoge la herencia de los estudios de carácter antropológico o histórico acerca del tercer sexo o género, pero depurándola de posibles trazas postcoloniales o jerarquizantes para adaptarse de un modo más adecuado a la fluidez del contexto LGBTI+ de comienzos del siglo XXI (véase apartado 3.3).

CAPÍTULO 3. TEORÍA QUEER

3.1. Introducción. Orígenes de la teoría queer

Queer: an umbrella term which embraces the matrix of sexual preferences, orientations, and habits of the not-exclusively-heterosexual-and-monogamous majority. Queer includes lesbians, gay men, bisexuals, transvestites/ transgenders, the radical sex communities, and many other sexually transgressive (underworld) explorers. (Hennessy 1992: 11).

En 1996, Annamarie R. Jagose (1) describía la teoría *queer* como un “nascent theoretical model which has developed out of more traditional lesbian and gay studies”. Perdida ya su novedad, a lo largo de las dos últimas décadas la teoría *queer* no solo se ha sumado a las distintas ramas de los estudios de género, sino que se ha posicionado en la vanguardia de ellos de un modo casi fulgurante, beneficiándose de los hallazgos del feminismo y de los estudios gay⁹⁵. Por supuesto, por su carácter precursor y rompedor, el feminismo ocupa un lugar de

⁹⁵ Richard Fantina (2006: 13-14) recoge cómo, con frecuencia, los teóricos y teóricas *queer* han ignorado en sus escritos de forma deliberada el reconocimiento que les deben al activismo gay y lésbico. Fantina (2006: 14) menciona los honrosos intentos de Linda Garber, Valerie Traub o Lillian Faderman por paliar esta negligencia y situar a los estudios sobre la homosexualidad en el lugar de honor que les corresponde como fuente imprescindible de la teoría *queer*. Puesto que este apartado versa sobre los orígenes de los estudios *queer*, es necesario reconocer estos aportes, junto con la labor de quienes han luchado por situarlos en el lugar que por justicia les corresponden dentro de la teoría *queer*.

honor en los estudios de género, como fuente y espejo de donde beben y en donde se contemplan las demás teorías, pero hay que tener en cuenta que, conforme a lo que sostiene Gayle Rubin (1984: 32)., “feminism is the theory of gender oppression. To automatically assume that this makes it the theory of sexual oppression is to fail to distinguish between gender, on the one hand, and erotic desire, on the other”.

La teoría *queer* viene a recoger los estudios LGBTIQ+, e incluso puede llegar a abarcar análisis sobre la propia heterosexualidad, como veremos más tarde. Feminismo y teoría *queer* están estrechamente ligados en cuanto a su voluntad de dar voz a grupos que han sido tradicionalmente oprimidos, pero difieren en su sujeto de estudio. Más allá de la obviedad de esta afirmación, esta se traduce en que, según recoge Marcus (2005: 201), a diferencia del feminismo la teoría *queer* –así como los estudios sobre la homosexualidad– cuenta con el inconveniente añadido de que incluso se cuestiona la existencia de tal sujeto, basándose en el silencio y secretismo históricos que hasta fechas relativamente recientes han rodeado al colectivo homosexual y/o *queer*, así como en estudios científicos que ponen en tela de juicio la ocurrencia de la homosexualidad en otras especies animales.

Para poder afirmar la existencia del sujeto *queer*, se hace necesario escribir una historia que lo recupere y reivindique (podemos mencionar a Jack Halberstam y a Ann Cvetkovich como algunxs de lxs estudiosxs aplicadxs en esta tarea), así como revelar las estrategias retóricas empleadas para negarlo, tal y como hace Bruce Bagemihl, quien en su *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity* (1999: 54) concluye que mientras que las prácticas sexuales que se salen de lo estrictamente reproductivo no son exclusivas del ser humano, la homofobia sí que lo es.

Se hace necesario ahora profundizar en los orígenes y en la naturaleza de la llamada teoría *queer* para poder comprenderla en toda su complejidad.

Dos eventos de capital importancia señalan a 1990 como el año del nacimiento la teoría *queer*: hablo, qué duda cabe, del primer uso académico de este término por parte de la italiana Teresa de Lauretis –aunque tan solo tres años más tarde renegaría del mismo–, así como de la publicación de la “Biblia” de los

estudios *queer*, el celeberrimo *Gender Trouble* de Judith Butler, que situaba la relación entre sexualidad y género en un punto de encuentro entre los análisis de las feministas y los estudios gay, siguiendo y desarrollando algunas de las ideas ya propuestas en 1985 por Eve Kosofsky Sedgwick en su *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*.

Una de las nociones más influyentes para la teoría *queer* que aparecía en la obra de Sedgwick es precisamente la que da título a ese libro: la del “deseo homosocial” (Sedgwick 1985: 2), o cómo, pese a que se siempre se han potenciado los vínculos sociales entre los hombres, el deseo sexual entre ellos ha sido prohibido, silenciado, o incluso castigado a través de la historia. Otro ilustre precedente teórico sin el cual es difícil entender los avances de Butler y compañía es el ensayo de Gayle Rubin’s “The Traffic in Women” (1975), que también hablaba de la homosocialidad, al explicar la heterosexualidad masculina como un intercambio de mujeres que contribuye a la creación de vínculos homosociales entre los hombres, y también destacaba la importancia de las relaciones afectivas homosexuales.

Tal y como recoge Richard Fantina (2006: 12), habríamos de sumar otros tres enfoques que igualmente suponen una crítica y un cuestionamiento a la heteronormatividad para comprender el nacimiento de la teoría *queer* a comienzos de la década de los 90. Uno de estos aportes sería el concepto de “performatividad” acuñado por Judith Butler, o cómo nuestra sexualidad y nuestra identidad de género tiene tanto o más que ver con nuestras conductas que con la biología (véase nota 51 de la presente tesis). Por otro lado, de Adrienne Rich se tomó la noción de la heterosexualidad obligatoria, como institución que nos impone una opción sexual dominante a la cual naturaliza para presentarla como la única opción disponible. Finalmente, también se adoptó la idea de Michael Foucault de que la homosexualidad es un constructo creado en el siglo XIX –y es por ello que los teóricos y teóricas *queer* son reacios a emplear este término para referirse a la literatura anterior a esta creación, prefiriendo en ese caso hablar de “homoerotismo” o “deseo hacia el mismo sexo” para referirse a lo que hoy conocemos como homosexualidad, haciendo gala de lo que Fantina (2006: 16) llama “queer theory’s general aversion to it [the use of anachronism]”.

A los referentes teóricos listados por Fantina, he de añadir una mención a los orígenes postestructuralistas de la teoría *queer*. Dentro de la miríada de identidades y prácticas sexuales que la teoría *queer* pretende visibilizar podemos reconocer una suerte de estructura de interconexión no jerarquizada que, precisamente, la vincula con los postulados de la que quizás constituya la pareja de teóricos más importante del postestructuralismo. Me refiero, claro está, a los franceses Felix Guattari y Gilles Deleuze; revisemos de qué manera se puede aplicar su modelo del rizoma, que aparece en las dos obras que componen su obra *Capitalismo y esquizofrenia (El Anti-Edipo, de 1972, y Mil Mesetas, de 1980)* y que incluye conceptos clave tales como la agenciación, las mesetas o la desterritorialización, como esqueleto teórico con el que articular los estudios *queer*.

En *Mil Mesetas*, Guattari y Deleuze (2004b: 23) toman un ejemplo de la biología para desarrollar un modelo epistemológico, el del rizoma, que se contrapone al esquema arbóreo propio de la filosofía clásica. En el modelo de árbol (conocido como árbol de Porfirio), una serie de elementos homogéneos se organizan a través de ramificaciones que trazan jerarquías entre ellos, pero que no establecen conexión alguna entre los elementos más alejados del árbol (José 2006: 35-36).

Por el contrario, en el modelo del rizoma que proponen los filósofos franceses –que supone el punto de partida de la filosofía antifundacionalista–, los elementos son heterogéneos (no pertenecen, necesariamente, a una misma categoría de pensamiento), están interconectados los unos con los otros, y además, no se organizan de una forma jerarquizada. No existen, así pues, elementos o proposiciones que posean una predominancia sobre otros, como sí sucedía en el árbol de Porfirio. La identidad de los elementos está definida por su diferencia: básicamente, si dos elementos son diferentes entre sí, entonces ambos deben tener identidad propia y como tales pueden formar parte del rizoma y conectarse con otros conceptos, semejantes o no.

La interconexión entre los elementos rizomáticos puede romperse y volverse a establecer: se trata de las llamadas rupturas epistemológicas asignificantes, las cuales no implican, no obstante, la labilidad implícita del

modelo, puesto que existen una serie de conjuntos de elementos afines entre los que existen unas líneas de solidez que dan estabilidad a una zona concreta del rizoma: son lo que Guattari y Deleuze (2004b: 24) denominan *mesetas*. Las mesetas, afirman Guattari y Deleuze, se caracterizan por su carácter central, alejado siempre de cualquier final, principio o finalidad. Además, el modelo rizomático supone un ejercicio de resistencia ante un modelo hegemónico que presupone la existencia de una estructura social opresiva.

El modelo rizomático se revela como apropiado como herramienta para estudiar las sexualidades periféricas (más adelante discutiré este término) dentro de la teoría *queer*, por cuanto que no establece jerarquías dentro de ellas, a diferencia de otros paradigmas tales como el de la heteronormatividad o incluso el de la homonormatividad (ver página 140). Ningún tipo de sexualidad es dominante sobre ninguna otra; todas están interconectadas y son lábiles.

De esta manera, el modelo rizomático –con sus múltiples conexiones bidireccionales–, empleado al servicio de la teoría *queer*, resulta válido para expresar la ruptura *queer* con la unidireccionalidad de la relación entre sexo, género y deseo promulgada por la heteronormatividad: hombre/ masculino/ deseo hacia la mujer; mujer/ femenino/ deseo hacia el hombre. Así pues, la (no) identidad *queer* surge de la brecha entre sexo (asignado al nacer según la anatomía), género (de origen cultural, y estrechamente vinculado con la performatividad) y deseo (fluido, variable, no estable como se asumía). Anna Marie Jagose lo expresa de esta manera:

Queer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherences in the allegedly stable relationships between chromosomal sex, gender, and sexual desire. Resisting that model of stability –which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect –queer focuses on mismatches between sex, gender and desire (Jagose 1996: 3).

La multiplicidad del sujeto de estudio/ objeto de defensa –una suerte de búsqueda de afinidades en la diferencia sin caer por ello en el reduccionismo– frente al esencialismo de identidades marmóreas también es uno de los

principios capitales de la teoría *queer*, nutrida asimismo de las fuentes del postestructuralismo. Teoría *queer* y feminismo de tercera ola comparten, así pues, un origen similar y con frecuencia convergen, alimentándose y enriqueciéndose mutuamente de un modo simbiótico.

Así pues, lo *queer* funciona como un amplio paraguas en el que caben todas las identidades sexuales “diferentes”, pero ensalzando los rasgos que las hacen semejantes –la diversión con respecto a la heterosexualidad occidental obligatoria, principalmente– frente a los que las hacen únicas. En palabras de Marcus (2005: 196), “*queer* has become a compact alternative to lesbian-gay-bisexual-transgender, but it also emphasizes affinity and solidarity over identity”. Al mismo tiempo, y siguiendo a Foucault, la teoría *queer* “problematizes or abrades any smooth conflation of eroticism with identity, of sexuality with the ‘truth’ of one’s ‘parsonage’” (en Thomas 2006: 2-3).

La teoría *queer* parte de la voluntad de visibilizar la diferencia sexual y de trasladarla al plano político y social, invitándonos a ver el mundo sin categorías sexuales que constriñan a los individuos. La crítica transfeminista Míriam Solá incide sobre la influencia de la teoría *queer* a la hora de poner en tela de juicio los sistemas de género comunmente aceptados, revelando las contradicciones intrínsecas que estos pueden presentar:

La influencia del pensamiento y el activismo *queer* ha contribuido al cuestionamiento del binarismo de género y de la dicotomía homo/ hetero, a evidenciar la violencia de toda formación identitaria, tanto en el feminismo como en los movimientos de liberación sexual y de género (Solá 2013: 18-19).

Coincido con Sharon Marcus (2005: 196) en señalar que, en realidad, las palabras “gay” y “lesbiana” no están en oposición con la idea *queer* de que la identidad sexual es inestable y flexible, y que, por lo tanto, *queer* puede ser utilizado como metonimia de “gay” y “lesbiana” sin incurrir en ninguna contradicción. Por el contrario, según señala Míriam Solá, la teoría *queer* ha servido como punto de encuentro entre distintas corrientes de pensamiento enmarcadas dentro de los estudios de género:

La crítica queer se ha asentado en nuestro contexto, y en su interacción con el feminismo, el lesbianismo, el movimiento marica y las luchas trans, ha favorecido la conexión de toda esta serie de formas organizativas (Solá 2013: 19).

Olvidada la jerarquización implícita a un modelo como el del árbol de Porfirio para explicar la sexualidad humana y aceptado el modelo rizomático en su lugar, resulta sencillo comprender la insistencia de la teoría *queer*, en la flexibilidad y en la inestabilidad de la identidad de género⁹⁶. En palabras de Preciado, los cuerpos

Renuncian no solo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes (Preciado 2011: 13).

No es de extrañar, por consiguiente, que la inicial “Q” (*questioning*, o interrogándose acerca de su identidad sexual y sobre su género) haya sido añadida en los últimos años a las siglas LGBTIQ+ que resumen al objeto de estudio de la teoría *queer*.

Dada tal variabilidad de la identidad sexual, las categorías –las múltiples categorías de género y de sexo que se han propuesto, como hemos visto, a lo largo de la historia del pensamiento humano–, fluctúan, no son estáticas ni duraderas; lo interesante es que en esta vaguedad casi inmensurable de identidades sexuales exista un sentimiento de “afinidad y solidaridad”, como afirma Marcus (2005: 196), de manera que las personas que no encajan en el modelo de “heterosexualidad obligatoria⁹⁷” del que hablaba Adrienne Rich en su

⁹⁶ No obstante, pese a que esta volubilidad es uno de los puntos de mayor consenso de la teoría *queer*, existen diferentes concepciones acerca de la naturaleza de tal flexibilidad, tal y como reconoce Parnick Musick (2): “Disagreement gives way to outright scholarly cacophony when the different applications of gender –as an analytic category, as a means of classification, a means of self-identification, social organization, and more– are taken into account”.

⁹⁷ Con el sentido de “obligatoriedad” en el género, con dos únicas variantes: masculino heterosexual y femenino heterosexual.

libro anteriormente mencionado, olviden las diferencias y se concentren en hacer causa común para adquirir derechos y visibilidad. Marcus sostiene que

Many queer theorists have criticized the ways that identity categories and classification restrict sexual expression, and it is unlikely that the proliferation of new identity categories will remedy the problems of classification in general (Marcus 2005: 205).

La teoría *queer*, por tanto, no trata de clasificar con precisión *hirschfeldiana* las distintas variantes que pueden presentar las personas que se alejan de la heteronorma en rígidas taxonomías, sino de caracterizar las múltiples conductas que presentan, y reclamar los derechos de los que históricamente se les ha privado.

A comienzos de los noventa –una vez acuñada la expresión “queer theory”, y basándose en todo este rico sustrato teórico–, autores tales como Michael Warner, Paul B. Preciado, Gloria Anzaldúa, José Esteban Muñoz o Diana Maffia pronto seguirían los pasos de Judith Butler y enarbolaban la bandera de los estudios *queer*. Todos ellos y ellas partían del propósito de visibilizar y teorizar (academizar, si se desea) un movimiento, el *queer*, subversivo, latente y más amplio que el LGBTI+, pero aún por entonces prácticamente invisible –en la medida en que lo que carece de nombre es inexistente hasta que adquiere uno, o incluso hasta que este se populariza. Hablando de nombres: analicemos a continuación por qué el movimiento *queer* se llama así, y no de cualquier otra manera.

3.2. Queer: ¿Qué hay en un nombre?

Como mencioné arriba, debemos agradecer el primer uso académico de la expresión teoría *queer* a la teórica feminista Teresa de Lauretis. De Lauretis tituló “Teoría *Queer*” a un taller que organizó para la Universidad de California en Santa Cruz en 1990, tal y como ella misma relató en su conferencia “Género y Teoría *Queer*”, de 2014 (publicada en 2015 en la revista *Mora* por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Sin embargo, el término *queer* ya era utilizado habitualmente por las personas a las que este término designaba para referirse a sí mismas; De Lauretis únicamente contribuyó a hacerlx visibles y otorgarles un lugar dentro de los estudios de género.

¿Qué hay en un nombre”, se preguntaba la inmortal Julieta acerca de la rosa (y sobre su amado Romeo), y yo me cuestiono, parafraseándola: ¿si llamáramos a la teoría *queer* por cualquier otro nombre poseería un “aroma” igual de liberador? Posiblemente, sí, si bien su denominación resulta tan idónea en su lengua originaria desde un punto de vista etimológico y connotativo, que el anglicismo se ha adoptado de una forma generalizada en otros idiomas, sin traducirlo, con tal de no oscurecer toda su riqueza de matices.

Sharon Marcus (2005: 196) explica cómo la palabra *queer*, que inicialmente suponía un insulto, fue reclamada por parte de aquellxs cuya sexualidad lxs había convertido en marginales y proscritxs para autodescribirse, considerándola suficientemente vaga como sentirse todxs ellxs incluidos bajo este nombre, puesto que percibían las siglas LGBTI+ como más estrictas y hasta como excluyentes hacia algunxs de ellxs.

Celia Kitzinger y Sue Wilkinson (1997: 451) ponen en tela de juicio los vocablos “homosexual” y “gay”, acusándolos de ser, respectivamente, de carácter médico-psiquiátrico/ eufemístico, y autojustificadorio, mientras que, según ellas, la palabra *queer* indica perversión y anormalidad, y, por lo tanto, implica un desafío a la “normalidad” establecida. En esta misma línea, Rafael M. Mérida Jiménez (2002: 19-20), indica que el término *queer* “designa la idea de rareza y

extrañamiento, pero igualmente, a nivel coloquial, puede utilizarse como un insulto sexual dirigido tanto contra hombres como contra mujeres”. Se trata, pues, de un adjetivo polisémico que históricamente ha arrastrado connotaciones vejatorias⁹⁸, pero que en toda su amplitud léxica implica, por una parte, rareza, y por otra, discrepancia en cuanto a la puesta en escena del género (la performatividad) con respecto al sexo asignado. De hecho, esta última acepción de la palabra *queer* emana de la primera y la engloba en su significado, implicando la cualidad de extraño de aquel que difiere del sistema heteronormativo occidental hegemónico.

Es por ello que Mérida (2002: 27) reconoce la imposibilidad de traducir esta palabra al español de una manera satisfactoria: no existe un vocablo tal en castellano que aúne ambos sentidos, sin renunciar a la riqueza connotativa de ninguna de ellas, así como también afirma Alfredo Martínez-Expósito (1998: 6), que califica a esta situación como “un caso realmente curioso de intraducibilidad epistemológica”. No obstante, recoge Mérida algunos intentos de traducciones: considera interesante la propuesta etimológica de Ricardo Llamas de denominar a la teoría *queer* “teoría torcida” (mejorando su idea inicial de llamarla “teoría rarita”, que es como también la llama, de un modo jocoso, Alfonso Ceballos Muñoz, 2007), y comparte la crítica de Alberto Mira (1999: 601) a aquellos que intentaron denominarla en español teoría “maricona”, por renunciar en su opinión al significado etimológico de la palabra, al privarla de cualquier relación con la primera acepción de la palabra inglesa de la que procede, la de la rareza.

⁹⁸ La palabra *queer*, hoy en día, ha superado su antigua carga despectiva y denigrante para pasar a un estatus neutral que la hace una de las favoritas por las personas trans* para designarse a sí mismxs. Además de haber perdido las connotaciones negativas, también ha ampliado su significado, puesto que antes designaba, especialmente, a los hombres homosexuales, si bien en ocasiones todavía es utilizada con este sentido más restrictivo. Resulta curioso comprobar, no obstante, como si bien para las personas LGBTI+ el vocablo *queer* no resulta ofensivo, los matices positivos de esta palabra aún resultaban desconocidos hasta no hace mucho tiempo. Es paradigmático el caso recogido por el *Gay City News*, acerca del Departamento de Estado de Nueva York, que en 2004 rechazó en primera instancia una solicitud de constitución para una asociación sin ánimo de lucro denominada *Queer Awareness and Queers for Economic Justice*, por considerar que la inclusión del término *queer* en el nombre de la misma la hacía sospechosa de un trato vejatorio hacia los homosexuales –sin considerar que sus miembros eran precisamente activistas LGBTI+, sin ninguna intención, es de suponer, de ofenderse a ellxs mismxs (ver Meenan, 2004).

Miriam Solá (2013), por su parte, afirma que en una maniobra de “desplazamiento geopolítico” (Solá 2013: 19), en castellano el término *queer* ha sido reemplazado por el uso de “transfeminista” por parte de ciertos microgrupos, por el hecho de que suena “más tangible, más contextualizado, más local, cargado de potencia y de frescura, y que parece contener una importante fuerza movilizadora” (Solá 2013: 19), mostrando además más claramente su filiación con los feminismos. No obstante, la utilización de la palabra *queer* está lo suficientemente generalizada entre la crítica especializada en nuestro idioma como para que podamos emplearla sin temor de estar incurriendo en un término de uso minoritario o en un anglicismo innecesario.

Hasta ahora, he hablado de la palabra *queer* como un adjetivo inglés que en contextos especializados también se emplea en español y en otros idiomas. Pero además, en su lengua materna este adjetivo puede ser nominalizado y funcionar como sustantivo, que a su vez puede convertirse en un sustantivo abstracto, *queerness*; puede formar parte de un neologismo tal como *genderqueer*, que hace referencia a una identidad de género; convertirse en el adverbio de modo *queerly*, o incluso actuar como verbo. Diccionarios tan prestigiosos como el *Merriam Webster* o los de Cambridge u Oxford, así como diccionarios online como *Wordreference.com*, únicamente aceptan *to queer* como un verbo transitivo cuyo significado es el de arruinar una oportunidad para alguien (usualmente empleado dentro de la expresión *to queer the pitch*), o con el de situarse a uno mismo en una situación poco favorable. Ninguno de ellos recoge que este verbo posea un significado distinto, derivado del adjetivo *queer*. Sin embargo, puesto que su uso se ha generalizado dentro de los estudios *queer*, se hace necesario recoger esta nueva acepción.

El educador sexual y escritor Charlie Glickman, en su artículo “Queer is a Verb” –que data de 2012, y que puede ser consultado *on line* en su página *web*; está sin paginar– realiza una interesante reflexión acerca de la palabra *queer* para referirse a una acción, en lugar de sus más comunes acepciones como sustantivo o como adjetivo. Glickman (2012) afirma que

To queer something, whether it's a text, a story, or an identity, is to take a look at its foundations and question them. We can explore its limits, its biases, and its boundaries. We can look for places where there's elasticity or discover ways we can transform it into something new. To queer is to examine our assumptions and decide which of them we want to keep, change, discard, or play with. This becomes a practice in transcending the habit of settling for pre-defined categories and creating new ones. And even when we leave something unchanged, we have changed our relationship to it [...] Fundamentally, queering is an act of ongoing transformation, both within ourselves and in relation to the world around us [...] Each time we discover a new word or identity or category, we can queer it. And when we create new words or identities, we can queer them. It's a practice, rather than a goal or finished product.

A sabiendas de la gran pérdida de connotaciones que supone renunciar al verbo original inglés, me resisto a escribir *queerando*, o *queeramos*, o cualquiera de las cacofónicas formas verbales de la conjugación de un hipotético verbo *queerar*. Así pues, prefiero imitar a Rafael M. Mérida Jiménez (2002: 27), que opta por el vocablo *perturbar* para referirse en español a la acción que en inglés expresaría el verbo *to queer something*⁹⁹.

Siguiendo a Glickman (2012), *perturbamos* algo cuando examinamos nuestras creencias al respecto, poniéndolas en tela de juicio y explorando sus límites y orígenes. Dada la procedencia del verbo en inglés, su contexto natural sería el de *perturbar* el sexo y el género: las prácticas sexuales, los roles de género, la heteronormatividad, etc, cuestionando la "normalidad" y aceptando una visión más amplia al respecto, convirtiéndolos en *queer*. Una vez puestas en duda nuestras creencias previas, estaremos en disposición de descartar, reinterpretar o mantener las que consideremos oportunas, pero hasta en el caso de que decidamos conservarlas, habremos establecido una relación más auténtica, pura y libre con ellas. Así pues, *perturbar* o *to queer* se entiende como un proceso que

⁹⁹ Aún así, no me parece totalmente satisfactorio, de modo que con frecuencia usaré esta palabra en cursiva (*to queer*) cuando quiera hacer referencia explícita a la traducción de este verbo inglés que se refiere a la "labor of ambiguating categories of identity" (Berlant y Warner 1995: 345).

cambia nuestra visión del mundo, y al propio observador u observadora. La teoría *queer* lleva *perturbando* (*queering*) nuestras suposiciones acerca de la sexualidad humana desde hace casi treinta años, cuestionándola desde un punto de vista académico que surge de la calle y que tiene por objeto descentralizarla, así como proporcionar visibilidad a las sexualidades marginales que habían permanecido silenciadas durante siglos.

Queer: cinco letras que pueden encerrar un insulto, una (no) identidad sexual de la cual miles de personas en todo el mundo se sienten orgullosxs, un proceso de cuestionamiento de verdades acerca de la sexualidad humana que hasta hace poco parecían indiscutibles, o una corriente teórica que se dedica al estudio y a la visibilización de las sexualidades no heteronormativas, las que Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto (2009: 44) denominaron sexualidades periféricas y de las que hablaremos más tarde.

Sin embargo, antes de pasar a un análisis más profundo de este concepto, que da su nombre a la presente tesis y que me servirá para desembocar en la noción de heterosexualidad *queer*, se hace necesario un paréntesis en el cual aclararé ciertos términos que quedan englobados dentro de la teoría *queer*, para hacer referencia a ciertas identidades tales como lxs “transgénero”, “intersexuales”, “*genderqueer*” o “trans*”. Estas nociones están estrechamente vinculadas con los terceros sexos o géneros de los que hablé con anterioridad, si bien la cierta carga ideológica de jerarquización y exotismo que de las que no terminan de desprenderse estos conceptos (tercer sexo o tercer género) han motivado el surgimiento de terminologías más neutrales durante los últimos años, que entroncan con estas designaciones más tradicionales, y que, como novedad, son propuestas por las propias personas que no se identifican con el sistema binario y que proponen nuevas formas de autodesignarse, con las que se identifican de un modo más completo.

3.3. *Trans y trans**

Uno de estos términos que se ha acuñado para designar a ciertos disidentes sexuales es el de “transgénero”. Evan B. Towle y Lynn M. Morgan afirmaban que “in recent years, the term *transgender* has sometimes replaced third gender” para designar las prácticas y roles sexuales que escapan de la heteronormatividad (Towle y Morgan 2002: 669). Tal y como recoge Susan Stryker, en su artículo “Transgender”, inicialmente la palabra “transgénero” hacía referencia a aquellas personas que vivían de acuerdo a un género que no era el que les había sido asignado según su sexo, pero sin recurrir necesariamente a una operación de cambio de sexo. Por ello, resultaría más inclusiva que “transexual”, otra categoría relacionada que sí implica necesariamente un tratamiento quirúrgico y hormonal para llevar a cabo el cambio de sexo.

A partir de la publicación en 1992 del panfleto de Leslie Feinberg “Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come”, posteriormente desarrollado en *Transgender Warriors* (1997) y *Trans Liberation: Beyond Pink or Blue* (1999), la palabra “transgénero” (con frecuencia, abreviada simplemente a “trans”) pasó a ser una suerte de cajón de sastre, en cuya definición académica aún se está trabajando; Emi Koyama (2003: 244) trata de caracterizarlo de la siguiente manera: “Trans is often used as an inclusive term encompassing a wide range of gender norm violations that involve some discontinuity between one's sex assigned at birth to her or his gender identity and/or expression”.

De este modo, dentro del concepto de transgénero se agrupan nociones diversas tales como la androginia, la intersexualidad, el *genderqueer*, la condición trans* de la que hablaré más abajo, entre muchas otras. A continuación, clarificaré estos tres últimos conceptos por resultar acaso más novedosos para el lector.

Dentro de las posibilidades que se agrupa dentro del paraguas transgénero, una de ellas ha sido históricamente asimilada con un tercer sexo o tercer género más que ninguna otra: se trata del movimiento intersexual, que defiende los derechos de aquellas personas que presentan al nacer unas combinaciones de cromosomas anómalas, que hacen que sus genitales o sus

órganos sexuales sean diferentes tanto de los masculinos como de los femeninos. Según aparece en los documentales *La ciencia de los sexos* (David Elisco, 2009) y *Orchids: My Intersex Adventure* (Phoebe Hart, 2010), lxs intersexuales u *orquídeas* – como gustan de autodenominarse–, han sido tradicionalmente conocidxs como “hermafroditas” (es decir, han sido, y siguen siendo en algunas culturas, uno de los colectivos a los que con más frecuencia se les ha atribuido el puesto de un tercer sexo o tercer género).

Como George Dvorsky y James Hughes (2008: 2) sostienen, “in some cultures the intersexed have been embraced as a “third gender”, and given special roles, and in others they have been shunned or expected to pick a gender within the binary”.

Según Sara Sahlh¹⁰⁰, que recoge la teoría de la performatividad del género de Judith Butler (quien a su vez parte de la teoría de los actos del habla de John Langshaw Austin desarrollada en *How to Do Things With Words*, de 1962), cuando el doctor o doctora dice “es niño/ a” al nacer un bebé o al observarlo a través del ecógrafo, no está simplemente enunciando o constatando un hecho visible (lo que constituiría un acto perlocutivo), sino que está asignando un sexo y un género a esa persona (es decir, se trata de un acto ilocutivo o afirmación performativa, mediante la cual estaría creando ese hecho).

En el caso de un bebé intersexual, la vista de sus genitales hace que el doctor o doctora se encuentre fuera de su zona de confianza, la de ese acto ilocutivo con dos únicas posibilidades (*es un niño/ es una niña*) al que está acostumbrado. Desatendido por el lenguaje, que le impide llevar a cabo el hecho habitual de inscribir a esa persona dentro del sistema binario de la heteronormatividad occidental, se ve obligado a pasar a la acción. Donde no llega el lenguaje, acude la cirugía neonatal, para adecuar el sistema reproductor del neonatx al de un varón o una hembra, y de esta guisa se le asigna un género conforme al cual será educadx. Este podrá coincidir, o no, con el género con el cual se identifica el niñx conforme toma consciencia de su necesidad de definir su

¹⁰⁰“When the doctor or nurse declares “It’s a girl/boy!”, they are not simply reporting on what they see (this would be a constative utterance), they are actually assigning a sex and a gender to a body that can have no existence outside discourse. In other words, the statement “It’s a girl/boy!” is performative” (Sahlh 2006: 61).

identidad sexual, con todos los conflictos que esto genera. Una de las demandas de lxs intersexuales es precisamente que deje de practicarse este tipo de operaciones neonatales; que a estos niñxs únicamente se les eduque con respecto al género con el que en principio parece más probable que se identifiquen en el futuro, y que si más adelante no lo hacen y prefieren pertenecer a otro género, se les trate con naturalidad y respeto.

El cambio de milenio trajo consigo una nueva palabra para designar a otras personas que no se sentían cómodas dentro de la cissexualidad: se trata de lxs *genderqueers*, también conocidxs como pertenecientes a un género no binario. Según recogen Joan Nestle *et al.* (2002), lxs *genderqueer* son personas que rechazan el género que les fue asignado al nacer, por considerar que no encajan en el binario cisgénero hombre/ mujer, y por ello buscan alternativas a esta dicotomía. Para Nestle existen

Pluralistic gender histories, pluralistic challenges to the male/female, woman/ man, lesbian, butch/ femme constructions and identities [...] I no longer strain to fit all the genderqueer ways of self under one transformative banner (Nestle 2002: 9).

Lxs *genderqueers* se perciben a sí mismxs como rebeldes frente al binarismo de género tradicional, frente a las jerarquías de género, y hasta frente a la imagen habitual que suelen proyectar otrxs transgénero que desean la transición a un género que no es el adjudicado por nacimiento pero dentro del binario cisgénero tradicional. Así pues, lxs *genderqueer*¹⁰¹ pueden sentirse identificadxs con variantes no tradicionales (no binarias) del género: de esta forma, pueden ser agénero, bigénero o trigénero, con género fluido (variable), pangénero, intergénero, etc –los conocidos prefijos que acompañan a la palabra “género” hacen innecesaria una explicación detallada de cada variante.

Riki Wilchins (2002: 11) va aún más lejos con la afirmación radical de que “in a society where femininity is feared and loathed, all women are genderqueer.

¹⁰¹ Para más información al respecto, recomiendo consultar la interesante *web* de Marilyn Roxie *Non Binary Identities*.

In a culture where masculinity is defined by having sex with women and femininity by having sex with men, all gay people are genderqueer”.

La mayoría de los estudiosos y estudiosas, sin embargo, siguen considerando a lxs *genderqueers* como englobadxs dentro de la etiqueta transgénero, por la misma amplitud y vaguedad de la misma, si bien es cierto que presentan un carácter propio que Brett Genny Beeming, autor del artículo “Genderqueer” (sin paginar) en la *GLBT Encyclopedia*, explica a través de la existencia de las redes sociales y los medios de comunicación de masas.

Aún durante la última mitad del siglo XX, defiende Beeming, aquellas personas que no encajaban con su género se sentían “bichos rarxs”, únicxs, y solían con frecuencia creer que la única fórmula de búsqueda de la felicidad que se les ofrecía pasaba por un cambio de sexo y de género, a través de una intervención quirúrgica y de un tratamiento hormonal. La lógica era bastante simplista: si el género, como afirma Judith Butler, es performatividad, para pertenecer a uno de ellos únicamente habría que cambiar la conducta para adecuarlo a este, mientras que si el sexo lo determinan los genitales y las hormonas, solo habría que someterse a una operación y tomar tratamiento hormonal para transformar nuestro sexo.

Con frecuencia, el objetivo de la mayoría de las personas que se hoy en día se autodenominarían transgénero o trans era el de encajar en una sociedad en la que solo eran visibles los hombres y las mujeres heterosexuales, y en la que se sentían únicxs y aisladxs, puesto que la existencia de sus semejantes solía ser silenciada por parte de la comunidad y de los medios de comunicación. En este particular, resulta significativo comentar el caso narrado en el documental mencionado arriba, *Orchids: My Intersex Adventure*, para ilustrar las consecuencias del silencio en los casos de sexualidades alternativas. En él, los padres de Phoebe, lx protagonista, le ocultan que tanto ellx como su hermanx Bonnie presentan el “síndrome de insensibilidad a los andrógenos”, o SIA, y que son intersexuales – aunque al nacer fueron operadxs para adaptar su aparato reproductor al de una mujer, y como tal se lxs educó. Cuando Phoebe lo averigua al llegar a la adolescencia, y se entera de que Bonnie también pasó por este chocante descubrimiento, se siente rarx, enojadx con sus padres, y sobre todo, muy solx.

Como consecuencia, Phoebe comienza a tener problemas con su círculo de amistades y en sus estudios, llegando a desarrollar bulimia mientras está estudiando en la universidad. Es significativo el silencio por parte del padre y de la madre, y aún más el de lx hermanx, que tratan de ocultar la condición sexual de Phoebe y de Bonnie como si fuera algo vergonzante, con el daño psicológico que ello supone para lx muchachx.

Afortunadamente, hoy en día, el uso de Internet ha facilitado que las personas trans o los *genderqueer* gocen de una gran facilidad para contactar entre sí, y que sean conscientes de que no son singulares –“bichos rarxs”–, como pudieron haber pensado lxs transgénero de generaciones pasadas. Este sentimiento de afinidad elimina a menudo el deseo de emprender un cambio de sexo, porque ya no se tiene la necesidad de cambiar para ser aceptadxs por una sociedad en la que existen personas con los mismos anhelos y disconformidades que ellxs. El género se ha revelado en las últimas décadas como “the new frontier: the place to rebel, to create new individuality and uniqueness, to defy old, tired, outdated social norms” (Wilchins 2002: 13), y es indudable que las nuevas tecnologías han contribuido (y lo siguen haciendo, y lo harán) a derrumbar esta frontera de un modo decisivo.

En la actualidad, se ha generalizado el uso en círculos académicos del término “trans*”, todavía más inclusivo que transgénero o trans. El uso del término ha llegado a ser tan frecuente que incluso ha sido recogido por el Oxford English Dictionary (OED), que lo define como “originally used to include explicitly both transsexual and transgender, or (now usually) to indicate the inclusion of gender identities such as gender-fluid, agender, etc., alongside transsexual and transgender” (Trans*, OED 2018).

Jack Halberstam afirma que el uso de esta palabra trasciende el de las anteriores, “looking not for trans people (or people who have legally changed their sex), but for a politics of transitivity” (Halberstam 2017: xiii), ya que la noción de trans* “puts pressure on all modes of gendered embodiment and refuses to choose between the identitarian and the contingent forms of trans identity” (Halberstam 2017: xviii).

Explica Halberstam (2017: 4) cómo el añadir un asterisco al vocablo trans* implica un énfasis en el proceso de cambio experimentado por estas personas, sin importar la finalidad del mismo (convertirse en hombre o mujer, por ejemplo), percibiendo el género como algo dinámico y fluido, en continuo cambio y transformación. De esta manera, trans* se diferencia de otras expresiones parecidas, según explica Halberstam (2017: 27), quien justifica de este modo su preferencia por la primera palabra con respecto a “transgénero”: “the term “transgender” names a wide array of bodies with varying relations to cross-gender identification; I believe that the term “trans*,” [...] more accurately captures the provisional nature of sex reassignment”.

También Lola Martínez Pozo clarifica el uso del asterisco, exponiendo cómo

El término trans* se utiliza siguiendo a algunos/as autores/as y activistas que emplean un asterisco con objeto de enfatizar la diversidad de expresiones, trayectorias, cuerpos e identidades de género (Suess, 2015), empleándose como paraguas conceptual que engloba a personas y movilizaciones transexuales, transgénero, genderqueer, etc (Martínez Pozo¹⁰² 2018: 2).

Asimismo, esta visión permite que sean las personas trans* lxs que, si así lo desean, creen nuevas categorías de género para definirse y se identifiquen con un número variable de ellas. Por ello, “this terminology, trans*, stands at odds with the history of gender variance, which has been collapsed into concise definitions, sure medical pronouncements, and fierce exclusions” (Halberstam 2017: 5).

Así pues, la palabra trans* desafía los esfuerzos por establecer una categorización de la sexualidad humana realizada desde el cisgénero, y enfatiza la importancia de la transitividad, del proceso y de la transformación, frente al objetivo de los mismos, que queda relegado a un segundo plano. De esta manera,

¹⁰² Martínez Pozo hace referencia Suess, A. (2015). "Transitar por los géneros es un derecho: Recorridos por la perspectiva de despatologización" (Tesis de doctorado). Universidad de Granada, Granada, España.

también evita caer en un nuevo binarismo de género, distinguiendo entre mujeres trans y hombre trans. Así pues, el asterisco añadido a un vocablo ya existente realza las infinitas posibilidades dentro de un espectro casi hipocrático carente de extremos en oposición, dentro de un modelo rizomático en el cual todo está conectado a través de la fluidez, del cambio constante dentro de la identidad de género de cada persona.

A partir de ahora, optaré por el uso de trans* para referirme a estos tipos de identidades *queer*, por resultar más contemporáneo, amplio y dinámico que los términos discutidos con anterioridad (trans, transgénero, transexual, intersexual o *genderqueer*).

A continuación, como adelanté más arriba, discutiré la noción de sexualidades periféricas, que comprende las identidades trans*, pero que al mismo tiempo posee un alcance aún mayor, al ser capaz de comprender dentro de sí incluso a ciertas variantes no hegemónicas de heterosexualidad, cuestionando de esta manera la ecuación cisgénero = heterosexualidad y demostrando que no siempre son nociones equivalentes.

3.4. Sexualidades periféricas

El estudio de las sexualidades que escapan de la heteronormatividad, dentro de un marco epistemológico *queer*, ha propuesto distintas denominaciones para este tipo de (no) identidades, siendo una de las más populares el de la disidencia sexual, que Héctor M. Salinas Hernández (2010: 28) define como el “conjunto de identidades, acciones sociales y políticas de sujetos politizados, y el ejercicio cotidiano de prácticas sexuales no politizadas, que no son reconocidas como legítimas por la institución heterosexual”.

El concepto de disidencia, según Salinas Hernández, engloba aspectos de identidad y práctica sexual, así como políticos, y hace hincapié en el incorformismo de estas sexualidades diferentes ante el imperativo de ajustarse a

la heteronorma, sin la necesidad constante de añadir nuevas siglas que requiere la terminología LGBTI+ (si bien la última incorporación a este neologismo en constante cambio, el signo +, hace referencia a la multiplicidad de sexualidades que se escapan de las letras ya incluidas en las siglas). El uso de disidencia sexual, frente a diversidad sexual, también resulta más específico, puesto que según sostiene Salinas Hernández (2010: 30), esta también comprendería la sexualidad hegemónica. No obstante, pese a que también haré uso de las expresiones disidencia sexual o disidentes sexuales en la presente tesis, he preferido optar por el empleo más generalizado de otro concepto que a efectos prácticos resulta equivalente (el de las sexualidades periféricas), pero que me proporcionará una excusa teórica para situar al heterosexual *queer* dentro de mi marco epistemológico.

Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto, en su artículo “La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas” (2009), definen las sexualidades periféricas como

[A]quellas que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente: heterosexual, monógama, entre personas de la misma edad y clase, con prácticas sexuales suaves, que rechaza el sadomasoquismo, el intercambio de dinero y el cambio de sexo. En cambio, las sexualidades periféricas están basadas en la resistencia a los valores tradicionales, y al asumir la transgresión muchas veces el precio que se tiene que pagar es el rechazo social, la discriminación y el estigma (Fonseca Hernández y Quintero Soto 2009: 44).

En su artículo sobre la de-construcción de las sexualidades periféricas, Fonseca y Quintero (2009: 43) también las caracterizan como aquellas que “se alejan del círculo imaginario de la sexualidad ‘normal’”. Si aceptamos tal símil de dos círculos concéntricos no incluyentes para representar la sexualidad humana, fácilmente podemos profundizar en esta metáfora para establecer, igualmente, un centro y una periferia dentro de las sexualidades periféricas, si se me permite la aparente contradicción. Me atrevo a defender que el “centro” o núcleo de esta periferia, por la cierta aceptación y equiparación de algunos de sus derechos del

que ha sido objeto en muchos países occidentales durante los últimos años, estaría constituido por la homosexualidad, especialmente la masculina, mientras que los márgenes de las sexualidades periféricas los constituirían la bisexualidad, condición trans*, heterosexualidad *queer* –si aceptamos su existencia–, y un larguísimo etcétera de conductas sexuales de naturaleza *queer*.

De hecho, existe una cierta tendencia centralizadora –émula y heredera de la heteronormatividad– hacia la agrupación de las sexualidades periféricas en torno a un movimiento gay conservador y normalizador que presenta importantes puntos de divergencia con respecto a lo *queer*, aniquilando la riqueza y extrañamiento que este conlleva. Quizás refiriéndose a este tipo de movimiento, Eve Kosofsky Sedgwick (1993: 13) afirmaba que la homosexualidad no tiene necesariamente por qué ser *queer*, puesto que “there are some lesbians and gays who could never count as queer”. Andrew Parker (1994: 55), por su parte, lo expresa a través de un breve chiste: “What is the difference between gay and queer? There are no queer Republicans”.

Ciertamente, gays y lesbianas han sufrido el ser llamados *queer* cuando esta era una palabra de carácter estrictamente despectivo, y resulta paradójico e injusto que, ahora que ha sido rehabilitada y empoderada, se les niegue tal denominación, pero coincido con Parker y Sedgwick en que lo *queer* va mucho más allá de una mera orientación sexual divergente de la heteronormatividad, constituyendo una posición política de vanguardia.

Según señala Calvin Thomas (2006: 3), lo *queer* es “not an alternative identity, but an alternative *to* identity”, y cita a varios críticos y críticas que expresan ideas semejantes: “less an identity than a *critique* of identity” (Jagose 1996: 131), “an anti-identitarian identity” (Bersani 1995: 101, quien lo aplica a su idea de “homo-ness”, que en muchos sentidos es análoga a la de *queer*), “an identity without an essence” (Halperin 1995: 62), o lo que “can never define an identity [but] only ever disturb one” (Edelman 2004: 17). Similares conceptos han sido defendidos por otras voces más recientes, como la de la pareja trans* Zachary Drucker y Rhys Ernst, quienes a en su libro *Relationships* (2016) no solo documentaban gráficamente seis años de relación a lo largo de los cuales ambxs cambiaron de sexo, sino que también a través de esta historia plasmada en

fotografías realizaban una crítica a la identidad y a la necesidad identitaria de algunos sujetos.

Además, debemos recordar cómo los desarrollos teóricos de Nietzsche, Foucault o Althusser pusieron en tela de juicio que los seres humanos posean una identidad reconocible e inamovible, canalizada, por ejemplo, a través de sus impulsos eróticos. Por todo ello, no puede identificarse de una forma inmutable lo *queer* con lo homosexual; ni todos los homosexuales son *queer*, ni, me atrevo a asegurar, como intentaré demostrar más adelante, todos los heterosexuales *no* lo son. Identificando lo *queer* con la homosexualidad, lo estaríamos fosilizando como una mera categorización –una más de una larguísima lista de taxonomías, tal y como hemos visto con anterioridad– de la sexualidad humana. Por el contrario, tal y como afirma Calvin Thomas, el concepto de identidad sexual estable ha sido destruido por la teoría *queer*, cuya mayor aportación al campo de los estudios de género ha sido precisamente

To denaturalize and disrupt the common sense assumption (surely held by “some lesbians and gays” as well as the majority of straights) that one *must* have a coherent sexual identity of some sort, that eroticism of any and all kinds *must* be routed through *some* regulatory political fiction of personhood that can (and must) be affixed with a clearly legible label (Thomas 2006: 2).

Pero volvamos al tema de las sexualidades periféricas y centrales que proponían Fonseca Hernández y Quintero Soto. En ocasiones, algunas sexualidades periféricas tienden a rechazar la transgresión que sus prácticas suponen con respecto a la heteronormatividad, tendiendo, por el contrario, a la imitación de esta. Lisa Duggan (2002: 175-179) teoriza acerca de cómo parte del movimiento gay, a partir de la década de los 90, se convierte en una suerte de reproducción del modelo conservador heteronormativo, dando lugar a lo que ella denomina la “homonormatividad”. Según Duggan, las sociedades occidentales más avanzadas, frente a la imposibilidad de negar los derechos y el reconocimiento social a los homosexuales, negocian una forma de incluirlos

dentro del sistema de la forma más “aséptica” posible, complaciéndose en su propia tolerancia y liberalidad y minimizando su poder transgresor y su activismo político.

Así pues, el ideal de la homonormatividad¹⁰³ (u homonorma, como lo llama Moira Pérez en “Homonorma y Heteroqueer, o ‘No todo lo que brilla es oro, y viceversa’”, de 2013, sin paginar) no es sino un modelo que imita al heteronormado en el que el protagonista es un hombre gay (o, con menor frecuencia, una mujer lesbiana), blanco, económicamente acomodado, con estudios, con pareja estable, y, posiblemente, con la intención de adoptar o de recurrir a un embarazo subrogado para convertirse en padre –o a una inseminación artificial para ser madre.

En palabras de Lisa Duggan,

The new neoliberal sexual politics of the IGF (Independent Gay Forum) might be termed the new homonormativity –it is a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption (Duggan 2002: 179).

Con anterioridad, Duggan (2002: 175) cita en su artículo los principios del IGF, un grupo de “escritores, académicos, abogados y activistas que se sienten insatisfechos con el nivel actual de discusión acerca de temas relacionados con la homosexualidad”, según se definen ellos mismos en su página *web*, reconociéndose los defensores de ideas “libertarias, centristas y conservadoras”

¹⁰³ Michael Warner y Lauren Berlant (1998: 548), cuando trazan la diferencia entre heterosexualidad y heteronormatividad, proclaman que una de las divergencias principales entre ambas es que la primera ha organizado la homosexualidad como sistema opuesto a la misma, mientras que la homonormatividad no puede ser entendida como lo contrario a la heteronormatividad. En este sentido, su opinión no entra en conflicto con la de Lisa Duggan; antes bien, reafirma la homonormatividad como sistema creado a imagen y semejanza de la heteronormatividad, y no como estructura antagónica.

dentro del activismo gay¹⁰⁴ (la traducción del entrecomillado en ambos casos es mía).

Los homosexuales que comparten la ideología y el modo de vida defendido por el IGF son en cierto modo “inofensivos” para las sociedades capitalistas occidentales; son buenos ciudadanos en cuanto a que en su faceta pública son capaces de adaptarse a los estándares establecidos por las políticas conservadoras neoliberales. Sus prácticas sexuales –aunque en el fondo no son aceptables, puesto que desafían al ideal del sexo hombre/ mujer con fines reproductivos–, permanecen circunscritas al ámbito de la privacidad; en cuanto a que no son visibles, no molestan, no ofenden, y más que toleradas, son obviadas socialmente. A su vez, los gays homonormados adquieren nuevos privilegios, puesto que pasan de una posición marginal a otra más cómoda y central dentro de la sociedad. Ricardo Llamas y Francisco Javier Vidarte recurren a un símil darwinista para caracterizarlos, afirmando que recurren a una

Estrategia ecologista de selección natural que solo está dispuesta a conceder derechos a los individuos que mejor se adapten a su

¹⁰⁴ Por ser muy reveladores del modelo de homonormatividad que defienden, no me resisto a copiar yo misma estas líneas que IGF defiende en su *web IGF Culture Watch* (y que son esencial y radicalmente distintas de las propuestas por el movimiento *queer*, con su alegato en favor de la diferencia y a la disidencia):

- We support the full inclusion of gays and lesbians in civil society with legal equality and equal social respect. We argue that gays and lesbians, in turn, contribute to the creativity, robustness, and decency of our national life.
- We share a belief in the fundamental virtues of the American system and its traditions of individual liberty, personal moral autonomy and responsibility, and equality before the law. We believe those traditions depend on the institutions of a market economy, free discussion, and limited government.
- We deny "conservative" claims that gays and lesbians pose any threat to social morality or the political order.
- We equally oppose "progressive" claims that gays should support radical social change or restructuring of society.
- We share an approach, but we disagree on many particulars. We include libertarians, limited-government conservatives, moderates, and classical liberals. We hold differing views on the role of government, personal morality, religious faith, and personal relationships. We share these disagreements openly: we hope that readers will find them interesting and thought-provoking.

entorno: y este entorno es la homofobia. Adáptate a nuestra homofobia, despréndete de los caracteres adquiridos y/o heredados que no te convienen y te concederemos los derechos que te correspondan (Llamas y Vidarte 1999: 13).

Los homosexuales homonormados, sostienen Llamas y Vidarte (1999: 13), consideran que los “homosexuales plumíferos, ostentosos, petardos, promiscuos, que se besan en público” constituyen una rémora –incluso una vergüenza– que no les permiten avanzar en su lucha por adquirir los mismos privilegios que los heterosexuales.

Judith Butler (2004: 114-115) explica el deseo del colectivo homonormativo de imitar a la heteronormatividad como un resultado de la crisis del sida de los años noventa: como dice Moira Pérez (2013), “las personas homosexuales tendieron a combatir el estigma de la promiscuidad y la fiesta, demostrando que también podemos ser gente seria, aspirando a la familia monogámica y nuclear, el auto y el perro”.

En otras palabras, este tipo de homosexualidad no “presenta resistencia a los valores tradicionales”, sino que en cierta forma los reproduce y refuerza, y lucha (con cierto éxito en muchas de las sociedades occidentales) por conseguir una normalización y aceptación opuestas al “rechazo social, la discriminación y el estigma” que llevan asociadas las sexualidades periféricas, según Fonseca y Quintero (2009: 44).

El *gay movement* simbolizado por el IGF –la homonorma– por lo tanto, es aquel que preconiza la igualdad absoluta (excepto por las prácticas sexuales y el deseo dirigido hacia el mismo sexo) entre homosexuales y heterosexuales: por ejemplo, una de las causas enseña del movimiento gay homonormativo es el matrimonio homosexual. Sin embargo, Michael Warner afirma que “pursuing marriage means abandoning the historical principles of the queer movement as an antiquated ‘liberationism’” (Warner 1999: 91), puesto que la lucha de la minoría *queer* no puede ni debe centrarse en conseguir una posición equivalente a la de la heterosexualidad, que supondría la adaptación a una norma formulada precisamente para excluirlxs del sistema.

Por el contrario, la teoría *queer* debe crear nuevos espacios en los cuales desaparezcan las categorías sexuales y los actos estereotipados de género, y en este sentido diverge de las reivindicaciones de los activistas del IGF (Careaga, 2003). No se trata de destruir el concepto de familia, sino de reinventarlo, adaptándose a las nuevas realidades sociales visibilizadas por el movimiento *queer* (Benkov 1995 y Hollibaugh 2000). Por su parte, Córdoba (87: 2003) considera que hay que romper con el binomio normal/ patológico, renunciando a la “reivindicación de la normalidad”, que en el fondo es lo que los defensores de la homonorma enarbolan para defender la igualdad en esencia entre la homosexualidad y la heterosexualidad.

Jack Halberstam explica el fenómeno de la homonormatividad como un rechazo hacia el hecho de que lo *queer* supone *per se* un fracaso de la reproducción de la heteronormatividad hegemónica. La homonormatividad conlleva una visión que rebate tanto los aspectos negativos del fracaso *queer* (incumplimiento de expectativas, desilusión, marginación, etc), como el hecho de que pueden existir otros que sean positivos (rompimiento de unos estereotipos de género excesivamente rígidos, liberación del sujeto a los constreñimientos que estos ideales suponen, etc). En palabras de Halberstam,

As Lee Edelman, Heather Love, and others have argued, to simply repudiate the connections between queerness and negativity is to commit to an unbearably positivist and progressive understanding of the queer, one that results in the perky depictions of lesbians in *The L Word* or the reduction of gay men in film and on TV to impossibly good- looking arbiters of taste (Halberstam 2011: 98).

Otra crítica frecuente que se le ha hecho al movimiento gay homonormativo es la de que cae en el error de simplificar el sujeto por cuya igualdad de derechos se lucha, reduciéndolo a aquel de raza blanca y cultura occidental, de una manera similar a como se le achacó al feminismo occidental hegemónico de primera y segunda ola. Recordemos que el feminismo de tercera ola surgió, principalmente, como una crítica al esencialismo de las feministas

anteriores, reconociendo la necesidad de superarlo a través de una descolonización del sujeto y de la inclusión de los hallazgos de teóricos y teóricas postestructuralistas como Jacques Derrida o Gilles Deleuze para abrazar la multiplicidad en lugar de una pretendida homogeneidad universal (Jackson 1998: 1-2, Beasley 1999: 81).

El reconocimiento de la pluralidad *queer* implica *per se* la destrucción del concepto de “normalidad” encarnado en la heterosexualidad. No obstante, se cae en el riesgo, tal y como advierte Néstor Perlongher en su ensayo “El sexo de las locas” (2008: 2), de “reivindicar la homosexualidad ‘revolucionaria’ vs. la heterosexualidad ‘reaccionaria’”, pese a que, tal y como reconoce Perlongher (2008: 2), “algunos hechos, empero, sabotean esas simplificaciones”. Por un lado, la homosexualidad no tiene por qué ser siempre revolucionaria y marginal (ya hemos analizado el fenómeno de la homonormatividad), ni la heterosexualidad se caracteriza siempre por su carácter retrógrado, como veremos a continuación. La homosexualidad, en su imitación de la heteronormatividad, corre el riesgo de “desaparecer” –es decir, de perder su esencia subversiva, como advierte Perlongher en su ensayo “La desaparición de la homosexualidad¹⁰⁵”, 2008: 88)–, mientras que la heterosexualidad, emulando a lo *queer*, puede “visibilizarse” (o desmarcarse de lo usual) al entrar en conflicto con la “normalidad” de la heteronorma. En otras palabras: las sexualidades periféricas pueden tender a la imitación de las hegemónicas, y viceversa, en una suerte de amalgama *queer* que desafía el concepto de normalidad que puede entenderse si tenemos en cuenta las palabras de Sharon Marcus:

Queerness also refers to the multiple ways that sexual practice, sexual fantasy, and sexual identity fail to line up consistently. That definition expresses an important insight about the complexity of sexuality, but it also describes a state experienced by everyone. If everyone is queer, then no one is –and while this is exactly the point queer theorists want to make, reducing the term’s pejorative sting by universalizing the meaning of *queer* also depletes its explanatory power (Marcus 2005: 196).

¹⁰⁵ Ambos ensayos, “El sexo de las locas” y “La desaparición de la homosexualidad”, aparecen incluidos en el libro *Prosa Plebeya: Ensayos 1980-1992* (2008).

Volviendo a nuestros círculos concéntricos, esta idea de lo *queer* como algo generalizado implica que, en realidad, hay una sola esfera perfecta e indivisa en las que todas las sexualidades son a un tiempo periféricas y centrales, que todas son *queer*. Si hemos de asumir esta creencia, debemos de entender que lo “normal” no existe, y que entonces, cada uno de nosotros es *queer* en un cierto grado. Este concepto de lo *queer*, como afirma Marcus, conlleva una paradoja intrínseca –*if everyone is queer, then no one is*–, que supone al mismo tiempo el reconocimiento de la existencia de lo *queer* y, al universalizarlo, el riesgo de desembocar en la negación de la mismo. Asimismo, tal idea tiene el efecto positivo de contribuir a privar al término *queer* de su sentido despectivo, aunque también puede conllevar una pérdida de significado¹⁰⁶. La propia Marcus reconoce que esta visión universalizadora, si bien contribuye a reducir las connotaciones peyorativas de la palabra, también puede suponer la destrucción de su poder explicativo, puesto que la generalización del uso del término *queer* puede ocasionar lo que Judith Butler llamó “institutional domestication of queer thinking”, con el riesgo de que “normalizing the queer would be its sad finish” (Butler 1994: 21).

No tiene por qué ser así: definiendo que la *queerness* que en mayor o menor grado existe en todxs y cada unx de nosotrxs, lo cual se explica por la falta de correspondencia exacta entre nuestro género, nuestro sexo y el rol de género que asumimos en la sociedad, puesto que la sexualidad humana es de una complejidad que escapa a clasificaciones, a dicotomías sexistas y a intentos de domesticación.

A pesar de la cautela que cualquier generalización con respecto al uso de la palabra *queer* requiere –según nos advertía Butler más arriba– coincido con Marcus en afirmar que todxs, en cierta medida, participamos de esta “cualidad”, y que así como existen homosexuales homonormativos, cercanos a la

¹⁰⁶ Paul B. Preciado (2011) explica esta transformación de palabras antiguamente despectivas tales como *queer* o *bollo* en términos orgullosamente empleados para autodenominarse por las personas a las que se trataba de denigrar designándolxs así. Se trata, según Preciado (2011: 19), de “actos de habla en los que las bollos, maricas y transexuales retuercen el cuello del lenguaje hegemónico apropiándose de su fuerza performativa”, consiguiendo así una “inversión de las posiciones de enunciación hegemónicas que este provoca” (Preciado 2011: 20) cargada de fuerza política encuadrada dentro de la performatividad *queer* de la que habló Judith Butler.

heteronormatividad en todo excepto en su objeto de deseo (enfocado hacia su mismo sexo), también pueden existir heterosexuales no normativos o hasta *queer*, que única o principalmente difieren del colectivo *queer* en su atracción por el sexo contrario. La periferia tiende al centro, y este emula a lo marginal, en un juego paródico de imitación que conlleva la pérdida de cualquier tipo de esencialismo.

Se trata, en suma, de que las sexualidades periféricas *contaminen* el centro del sistema heteronormativo (el cisgénero), en lugar de que la disidencia sexual sea *domesticada* por este, obedeciendo al imperativo expresado por Paul B. Preciado (2013: 10): “Dicen [los gurús de izquierda de la vieja Europa colonial, según Preciado] domesticar la periferia. Decimos [lxs transfeministas] *mestizar* el centro”.

Se trata, asimismo, de que la heterosexualidad en crisis aprenda de la teoría *queer* que “the normative regimens they inhabit and embody are ideological fictions rather than natural inevitabilities, performatives rather than constatives” (Thomas 2000: 13).

Afirmaba Riki Wilchins que

Although it looks like something we *are*, gender is always a *doing* rather than a being. In this sense, *all gender is drag*. And as with any drag, there's always the chance that we'll do something wrong, fall off the stage, do something unscripted outside the lines (Wilchins 2002: 12).

Si el género, como sostienen Wilchins, Judith Butler, y muchos otros estudiosos y estudiosas de la teoría *queer*, constituye una especie de papel que representamos a lo largo de nuestras vidas, es lógico pensar que en algún momento de estas la máscara de género que llevamos puesta puede romperse, quedar torcida (*queer*) o caer al suelo aunque sea durante unos breves instantes.

Desnaturalizada y desnormalizada, la heterosexualidad puede comenzar a asumir los retos que le plantea el nuevo milenio, en una relación compleja pero enriquecedora con lo *queer* que lleva a ciertos teóricos y teóricas a hablar incluso de heterosexuales *queer*, como veremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4. ¿HETEROSEXUAL Y QUEER?

4.1. Heterosexualidad, heteronormatividad y heterofobia

Tal y como vimos con anterioridad, Leena-Maija Rossi (2011: 9) afirma que todavía hoy en día existe una creencia generalizada en el hecho de que el estado natural del género humano es la heterosexualidad. Otros críticos y críticas como Mason Stokes (2005: 131) o Linda Schlossberg (2001: 5), en la misma línea de Rossi, señalan que la heterosexualidad sigue disfrutando de un estatus naturalizado, no marcado y caracterizado por una hegemonía indisputable. Tal creencia, según Rachel Carroll (2005: 2), contribuye a la perpetuación de la dicotomía heterosexualidad/ homosexualidad y la visión de “homosexual identities as deviant and abnormal” (yo me atrevería a generalizar: heterosexualidad/ sexualidades *queer*, que quedarían excluidas de la “normalidad”), pero también puede tender a desvirtuar la naturaleza auténtica de la propia heterosexualidad.

Por un lado, la creencia en que la heterosexualidad constituye un estado “natural” conlleva la inferencia de que la situación de privilegio que dentro de la sexualidad humana ocupa la heterosexualidad es involuntaria y merecida. Se ignora así la existencia de mecanismos socioculturales y políticos (creados, no biológicos, y por tanto no *naturales*, tales como el matrimonio heterosexual o los marcos legales de los países occidentales) que operan para la imposición y el mantenimiento de tal preponderancia, lo cual redundaría en una dificultad añadida para luchar por la destrucción y/ o el cambio de estos mecanismos (Rossi 2011: 9).

Ya en 1980 Adrienne Rich, en su revolucionario *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, puso de manifiesto la naturaleza construida, y no innata, de la heterosexualidad, señalando que “heterosexuality, like motherhood, needs to be recognized and studied as a *political institution*” (Rich 1980: 9; en cursiva en el original).

Por otro lado, Rossi (2011: 9) también señala que el concepto de la heterosexualidad como el estado natural del ser humano obvia el componente performativo de la sexualidad y del género que ya señaló Judith Butler (1990); las *performances* de género sustentan y reproducen la heterosexualidad ideal tanto o más que las estructuras socioculturales y políticas señaladas arriba.

No solo eso: el estado incuestionable de la heterosexualidad la transforma en un campo teórico poco apetecible dentro de los estudios de sexualidad y género, quizás porque impera en ellos la concepción sobre la heterosexualidad que, despectivamente, mencionaba Gargi Bhattacharyya (2002: 18): la de “the sex that just is, that needs no explanation, that everyone knows about, has access to and can do without learning”. Los estudios *queer* apenas recurren a la heterosexualidad, aparte de tomarla como un punto de partida para establecer la normatividad a partir de la cual todo lo *queer* diverge, pero no se le ha proporcionado suficiente cobertura teórica hasta ahora (Beasley 2015: 143). Rossi (2011: 10), también se queja de que “heterosexuality in itself” (es decir, *per se*, sin ser considerada en relación con lo *queer*), “has interested queer researchers very little”, a pesar de que en *Gender Trouble* (1990), Judith Butler ya proporcionaba herramientas teóricas para proporcionar un enfoque crítico a la heterosexualidad, y del hecho de que, según Rossi (2011: 10), “research on the normative form of sexuality, and on the possibilities of non-normative doings within the ostensibly normative, is crucial for queer studies”.

Quizás la falta de cobertura teórica, así pues, parte de una equiparación errónea de la heterosexualidad con la heteronormatividad (Beasley 2015: 141), sin tener en cuenta que algunos teóricos y teóricas como Michael Warner y Lauren Berlant (1998), Calvin Thomas (2009), Leena-Maija Rossi (2011) o Chris Beasley (2015) han defendido la existencia de diferencias sustanciales entre ambos conceptos. Rossi (2011: 10) distingue entre “heteronormativity (the

presupposition that everyone is, and must be, heterosexual) and normative heterosexuality (legitimised practices of heterosexuality)". Asimismo, también Warner y Berlant (1998: 548) sostienen que la heterosexualidad y la heteronormatividad son nociones distintas, y que el sexo entre mujer y hombre no tiene por qué ser necesariamente heteronormativo, mientras que Thomas (2009: 22) diferencia entre "naughty heterosexuality and haughty heterosexuality", que podríamos traducir como heterosexualidad normativa (*haughty* o arrogante) y no normativa (*naughty*: traviesa o desobediente).

No obstante, con frecuencia la heterosexualidad es contemplada como un constructo homogéneo, monolítico e inmutable (Rossi 2011: 19, Carroll 2012: 5, Beasley 2015: 141), y por ello apenas se le ha dado relevancia dentro de los círculos académicos al hecho de que existe un cierto potencial para el cambio social intrínseco dentro de ella, sin la necesidad de tener que recurrir a factores externos (Beasley 2015: 141). Tampoco se ha estudiado en profundidad, señala Carroll (2012: 5), el hecho de que la heterosexualidad construida como una norma opresiva no solo ejerce su poder sobre el colectivo *queer*, sino sobre los propios heterosexuales. Chris Beasley (2015: 144) reconoce que la heterosexualidad "remains largely dominated by gendered representations of masculine-male victimizers and feminine-female victims", pero como Carroll (2012: 5) afirma, "not all heterosexuals are complicit in heteronormative regimes and, moreover, that some heterosexuals may be subject to its penalties".

Para realizar una crítica efectiva y válida de la heterosexualidad coincido con Stevie Jackson (1991: 163) en que hay que aproximarse a ella desde dos enfoques diferentes: el de una crítica de la heteronormatividad, que margina a todas las sexualidades alternativas que desafían al cisgénero, y por otro una crítica de la estructura jerárquica de poder que se reproduce dentro de la heterosexualidad, a la que Jackson se refiere como "hetero-opresión" o "heteropatriarcado". Así pues, los mecanismos opresores de poder de la heterosexualidad heteronormativa crean por oposición sujetos a los que somete, y que no son solo las personas *queer*, sino también, de una manera u otra y con distintos grados de alcance, las mujeres heterosexuales en general, e incluso todo heterosexual que no se ajuste a las prácticas normativas.

Debe tenerse en cuenta que el replanteamiento del análisis de la heterosexualidad ha sido percibido en ocasiones como un ataque hacia esta tendencia. Por ejemplo, en 1998, Daphne Patai publicó *Heterophobia: Sexual Harassment and the Future of Feminism*, una crítica a lo que ella denominaba “the feminist turn against men” (127). Según Patai, a finales del pasado siglo, la heterosexualidad pasó de ser la norma sexual dominante –impuesta por el sistema sociocultural imperante– por la que se regían la mayoría de los individuos a ser objeto de un cuestionamiento teórico que la situaba en una incómoda posición en la cual pasaría, por primera vez en la historia, a estar a la defensiva. Tal situación fue causada principalmente, según Patai, por la emersión de dos potentes corrientes teóricas a comienzos de los años noventa: por un lado, la de un grupo de feministas que realizaron una crítica a la heteronormatividad que se tradujo en la aparición de la “heterofobia”, junto con la eclosión de la teoría *queer*, que comenzó a cuestionar la base biológica de la identidad heterosexual y la naturaleza estática e invariable de los sujetos.

Para Patai, la “heterofobia” originada por las críticas feminista y *queer* desplaza a la heterosexualidad de su predominancia histórica para convertirla en una tendencia casi perseguida¹⁰⁷ que debe ser reivindicada, naturalizada y resituada en su antigua posición de empoderamiento, bien sea desde el activismo, desde la política, o desde las trincheras académicas. La “heterofobia” propia del feminismo radical y de los estudios *queer*, sostiene Patai (1998: 5-6), presenta dos vertientes: por una parte, el miedo o incluso antagonismo declarado hacia el Otro –en esta caso, a la sexualidad masculina, especialmente la heterosexual–, y por otra la creencia en que las relaciones verdaderamente igualitarias –aunque en realidad la que se crea entre un hombre y una mujer raramente lo es–, son las únicas auténticas y verdaderas.

Por su parte, Annete Schlichter cuestiona la existencia de tal “heterofobia” en su artículo “Queer at last: Straight Intellectuals and the Desire for Transgression” (2004). Antes bien, que se hable de ella es síntoma, afirma

¹⁰⁷ Por parte de “a few feminist extremists [who] are making an all-out effort to bring down heterosexuality” (Patai 1998: 130), o de “lesbian separatists” (129); el lenguaje agresivo de Patai habla casi de una guerra presuntamente declarada unilateralmente por la homosexualidad y el feminismo radical hacia la heterosexualidad.

Schlichter (543), de un cierto pánico existente en los Estados Unidos ante la gradual visibilización de la homosexualidad, así como de la creciente autoridad de las teorías *queer* y feministas. Comparto con Schlichter la opinión de que Patai confunde el análisis crítico que estas realizan a las asunciones sobre la construcción de la heterosexualidad, con un ataque a la heterosexualidad *per se*.

Poner en tela de juicio que esta posea una naturaleza inmutable, o que sea la base natural de las relaciones sociales, o indagar en los privilegios de los que históricamente ha gozado gracias a su situación como identidad sexual mayoritaria no significa abogar por la destrucción de la heterosexualidad, sino reconocer la necesidad de replanteárnosla, de modo que se enriquezca con los hallazgos teóricos de los estudios feministas y *queer*, enfrentándose de un modo más apto a los retos planteados a la(s) identidad(es) sexual(es) en el nuevo milenio. El heterosexual, como sujeto crítico y como objeto de estudio, no puede ser ajeno a la teoría *queer*: por un lado, la heterosexualidad puede y debe ser analizada desde un punto de vista *queer*, y por otro, la teoría *queer* puede ser empleada por teóricos y teóricas heterosexuales para sus estudios de género.

La crítica a la heterosexualidad heteronormada que se ha producido en círculo académicos desde finales del siglo XX tiene su reflejo (y acaso se pudiera discutir que su origen mismo) en una sociedad en la que progresivamente han ido apareciendo ciertos estereotipos y ejemplos notorios que desafían a la heterosexualidad convencional, como veremos a continuación.

4.2. *Queer Eye*

*Queer means to fuck with gender. There are **straight queers**, bi queers, tranny queers, lez queers, fag queers.* (“Queer Power Now”, panfleto anónimo citado por Cherry Smyth 1991: 17. La negrita es mía).

Durante el otoño de 2003, uno de los éxitos más inesperados y fulgurantes de la televisión americana fue un programa que durante sus tres primeras temporadas se denominó *Queer Eye for the Straight Guy* (pasando más tarde a llamarse simplemente *Queer Eye*, para hacerlo menos específico e incluir también a mujeres y a homosexuales entre sus participantes eventuales). En cada episodio, cinco hombres gays –los *Fab Five*– preparaban para un evento importante a un hombre heterosexual, a la vez que le daban consejos para cambiar y mejorar su vida. Se partía de la creencia de la presunta incompetencia de los hombres heterosexuales y de la supuesta inferioridad de estos con respecto a los gays en aspectos prácticos –y tradicionalmente relacionados con la feminidad– de la vida cotidiana en materias tales como la decoración, la forma de vestir, etc.

También a comienzos de este siglo hallamos otro síntoma de la permeabilidad de la masculinidad tradicional hacia poses y cualidades asociadas con los gays: recordemos el gran predicamento del que gozó en aquellos años el término “metrosexual” (metropolitano + sexual), que Mark Simpson acuñó en 1994 y actualizó en 2002. La definición de metrosexual que Simpson (2002) daba es la de

A young man with money to spend, living in or within easy reach of a metropolis –because that’s where all the best shops, clubs, gyms and hairdressers are. He might be officially gay, straight or bisexual, but this is utterly immaterial because he has clearly taken himself as his own love object and pleasure as his sexual preference.

El más claro ejemplo de esta tendencia –“the biggest metrosexual in Britain”, según Simpson–, lo representaba el futbolista David Beckham, convertido en icono gay y capaz de poner de moda entre los hombres heterosexuales sus extravagantes cortes de pelo, así como la adopción de la manicura y la pedicura o del uso de productos de cuidado facial como rutinas habituales de belleza masculina.

La popularidad de la que gozaron a comienzos del siglo XXI programas como *Queer Eye*, junto con la omnipresencia de modelos a los que seguir por la senda de la “metrosexualidad” tales como David Beckham, o la emisión de los primeros *reality shows*, que mostraban la imagen –casi inédita por entonces en televisión– de sus jóvenes concursantes masculinos sin reparos a la hora de llorar o de abrazarse entre ellos ante la cámara, se traducían en síntomas de la crisis de la masculinidad tradicional imperante que no hizo sino acentuarse con el cambio de milenio.

Esta serie de circunstancias contribuyeron a dar el tiro de gracia al *manly ideal* que había perdurado durante siglos y que tan solo había comenzado a erosionarse alrededor de la década de 1950, según sostiene George L. Mosse en *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (1996), según desarrollaré más adelante. David Glover y Cora Kaplan (2000: 60), hablando del libro de Mosse, sostienen que una de las características más definitorias del ideal de masculinidad era que “the differences between men and women had to be sharply emphasized and feminine traits had to be kept firmly in their proper place: in men were signs of weakness”.

Sin embargo, a comienzos del siglo XXI los hombres heterosexuales comenzaron a mirarse en los homosexuales con un *queer eye* que les permitía romper públicamente las rígidas barreras de la masculinidad que los constreñían en aspectos tales como su sexualidad, su vestimenta, su aspecto o su forma de relacionarse socialmente. Acciones tales como el llanto, la verbalización y exteriorización de emociones, así como la preocupación por el físico, la ropa o el interiorismo habían sido caracterizados como típicos de mujeres o de hombres homosexuales, pero el nuevo milenio trajo consigo una progresiva consideración como aceptable también en el caso de hombres heterosexuales sin conllevar la

sospecha de feminización o de homosexualidad que habían acarreado durante mucho tiempo. Otras, sin embargo, siguieron resultando inaceptables para los hombres heterosexuales: quizás el momento de la efímera historia de la metrosexualidad en que la barrera entre ambos géneros se tornó más tenue fue cuando Victoria Beckham admitió que su marido disfrutaba poniéndose su ropa interior femenina, creando gran revuelo entre la prensa y el público en general.

Por esas mismas fechas, la teoría *queer* había alcanzado su madurez, tras su nacimiento a comienzos de los 90 y de su rico desarrollo a lo largo de esa década, y comenzaba a ocupar el lugar que por derecho le correspondía dentro de los estudios de género (véase Fantina, 2006). Quizás influenciados por esta serie de fenómenos más o menos mediáticos mencionados arriba, comenzaron a aparecer una serie de voces que clamaban que lo heterosexual y lo *queer* no tienen por qué ser conceptos mutuamente excluyentes.

Por ejemplo, en 2003, la feminista de orientación *queer* Tristan Taormino sostenía en su columna “The Queer Heterosexual” (aparecida en la versión online del prestigioso semanario neoyorquino *The Village Voice*, sin paginar), que la “revolución” *queer* había tenido efectos en la vida sexual no solo de los bisexuales, homosexuales, etc, sino también en la de los heterosexuales. Citaba Taormino como prueba de su afirmación la generalización del uso de los juguetes sexuales en las relaciones heterosexuales (aunque también reconocía que, si bien para esa fecha un creciente porcentaje de la clientela de los negocios dedicados a vender este tipo de productos era heterosexual, este tipo de tiendas seguía siendo regentado mayormente por personas *queer*). Cada vez que uno de estos patronos da consejos sexuales a estos clientes, señalaba Taormino, las fronteras entre lo hetero y lo *queer* se difuminan. También hace referencia Taormino a prácticas sexuales “tradicionalmente” *queer* que han sido adoptadas en ocasiones en las relaciones heterosexuales¹⁰⁸. Además, Taormino mencionaba cómo en el siglo XXI las identidades sexuales son más flexibles que anteriormente: ya no se trata tanto de ser homosexual, sino, por ejemplo, de ser una lesbiana que mantiene una

¹⁰⁸ Una de estas prácticas sería el empleo de penes artificiales para que una mujer penetre al hombre, tal y como sucedía en el vídeo –educativo y pornográfico a la vez– *Bend Over Boyfriend* y en su secuela, que según recoge Taormino gozaron de relativa popularidad en 1998 y 1999, respectivamente.

relación con un hombre bisexual que se identifica como gay (*sic*). No cabe duda de que las fronteras (sexuales) nunca han sido tan volátiles como ahora.

Es por todo ello que Tristan Taormino defiende la existencia del “heterosexual *queer*”. Según ella, se trataría del heterosexual que, especialmente dentro de una pareja, muestra expresiones de género no tradicionales, o que lucha abiertamente contra las que sí lo son (más adelante haré una síntesis de las referencias académicas que existen al respecto). También serían aquellos heterosexuales que participan del activismo *queer*, pero no así de sus preferencias sexuales. Taormino concluye que “some queer heterosexuals are strongly aligned with queer community, culture, politics, and activism but happen to love and lust after people of a different gender”.

En la misma línea de Taormino, Clyde Smith se autodefinió como *queer* heterosexual en su artículo “How I Became a Queer Heterosexual” (1997). Resulta interesante comprobar cómo Taormino –que no se identifica a sí misma como heterosexual *queer*– y Clyde Smith –que sí lo hace– coinciden en su definición de las prácticas que caracterizan a un *straight queer*. Smith relata como durante sus estudios superiores de teatro y danza, él solía ser el único varón en las clases, y en el caso de haber otros, él era casi siempre el único heterosexual. Después de finalizar su formación, se mudó a San Francisco, donde comenzó a trabajar en una compañía masculina de danza en la que todos los demás bailarines eran homosexuales que le abrieron los ojos acerca de la subcultura *queer* radical de esta ciudad. Pese a que esta escandalizaba a algunos de sus amigos gays más conservadores, Smith comenzó a sentirse atraído por ella, sin dejar de considerarse heterosexual por este motivo.

Comprendió Smith de este modo que se podía *perturbar* el binomio homo/ hetero (hablaré de lo que supone esta perturbación o *genderfuck* con más detalle en el apartado 4.4.), y que la experimentación *queer* no tiene límites, hasta para los heterosexuales. La lectura del artículo “Queer Straight” de Ann Powers (también aparecido en *The Village Voice*), hizo que Clyde Smith se familiarizara e identificara con este término. Podemos afirmar, por tanto, que Smith, que sigue al pie de la letra los rasgos que caracterizan al heterosexual *queer* según Tristan Taormino, supondría un ejemplo de manual: heterosexual que adopta prácticas

queer en sus relaciones –Clyde Smith, aunque confiesa este hecho, prefiere, discretamente, no revelar cuáles–, y que está íntimamente relacionado con la cultura y el activismo *queer*.

En 2006, Ron Becker (132) minimizaba la repercusión de la heterosexualidad *queer* durante las últimas décadas, reduciéndola a un “relatively small subcultural phenomenon” propio del comienzo de la década de los noventa del pasado siglo, si bien reconocía que figuras como Sharon Stone, Madonna, Sandra Bernhard o Kurt Cobain le dieron un cierto empuje hacia lo *mainstream* en aquella época. Me niego a creer que el alcance de este tipo de “sensibilidad”, como lo llama Becker (2006: 132) fuera y sea tan limitado en cuanto a repercusión y a alcance temporal. En mi opinión, fenómenos posteriores como la metrosexualidad, la eclosión de programas como *Queer Eye* o el activismo *queer* de gente como Tristan Taormino o Clyde Smith también son sintomáticos de ella. Incluso, leyendo a Ann Powers (en “Queer Straight”, también recogido en Becker 2006: 132), quien cita una frase de una amiga suya que se autodenomina *straight queer* –“We’re the perfect couple. Everyone thinks I’m a lesbian and everyone thinks Jake’s gay”–, he pensado automáticamente en una pareja tan popular en nuestro país en estos días como Alaska y Mario Vaquerizo.

De hecho, este “pequeño fenómeno subcultural” al que se refirió Becker se ha visto rejuvenecido de la mano de estrellas juveniles como Josh Hutcherson y Avan Jogiala, fundadores de la organización “Straight, but not Narrow”, que se dedica a preparar y asesorar a jóvenes sobre “how to become allies of their LGBTQ peers”, o de proyectos como el de “Straight for Equality”, que trabaja en la misma línea y que fue promovido en 2007 por la asociación PFLAG (Parents, Families and Friends of Lesbians and Gays).

Si bien su labor en pro de los derechos de las personas *queer* de este tipo de iniciativas es generalmente valorada como positiva, también se ha señalado el hecho de que, pese a su apoyo público a la comunidad *queer*, grupos como el de “Straight, but Not Narrow” o proyectos como “Straight for Equality” ponen un gran énfasis en resaltar que, ante todo, ellos son heterosexuales. Es decir, a pesar de sus buenas intenciones, estos grupos heterosexuales de apoyo al colectivo

queer dejan entrever el miedo a ser confundidos con un homosexual/ bisexual/ trans*, con todo lo que ello supone: rechazo, humillaciones, agresiones, acercamientos románticos indeseados por parte de personas de su mismo sexo, y, en general, la pérdida de la situación de privilegio que su heterosexualidad les concede.

Resulta interesante leer el artículo “If You Identify Yourself As Straight While Advocating For Gay Rights, You’re Doing It Wrong” (Williams, 2013), en el cual se expresa el sentir de una activista lesbiana acerca de los “aliados” heterosexuales de la causa *queer* (o heteroaliados), que defienden los derechos de esta, sin dejar por ello de subrayar su gusto por el sexo contrario. Su autora, Perry Williams, afirma que “inserting your straightness in the frame of gay rights ultimately hurts the LGBTQ cause. “Straight But Not Narrow” essentially adds #nohomo to the gay crusade for equality”. Si bien no se puede generalizar esta sensación a todo el colectivo LGBTI+, me atrevo a aventurar que más personas *queer* se sentirán igualmente dolidas por esta insistencia en proclamar su heterosexualidad por parte de los heteroaliados, cuando se trata de expresar su apoyo a causas tales como el matrimonio homosexual o la lucha contra la discriminación por causa de la opción sexual elegida.

En este caso, expresar cuál es la opción sexual de los heteroaliados no resulta relevante, a menos que se trate de una estrategia que redunde en la adquisición del cierto prestigio social de carácter progresista que puede conllevar el apoyo a la causa LGBTI+, pero marcando claramente las distancias con el grupo al que se apoya y con el que se desea a toda costa evitar ser confundido. Tal necesidad de clarificación, más allá de simplistas interpretaciones relacionadas con el deseo de ahorrarse posibles situaciones confusas e incómodas, está conectada con una determinación menos evidente, pero más decidida: la de evitar la pérdida de los privilegios que conlleva ser heterosexual (Bersani 1995: 1).

Por otro lado, en los últimos años otros ídolos adolescentes han expresado su cercanía a lo *queer*, bien proclamándose directamente *queer*, bien adoptando vestimentas y conductas asociadas al sexo opuesto y jugando con la ambigüedad que esto conlleva, o hasta negándose expresamente a poner una

etiqueta a su sexualidad. Entre ellos, podemos citar a Lily Rose Depp (hija de Johnny Depp y Vanessa Paradis), a Jaden Smith (hijo de Will Smith y Jada Pinkett), al rapero Young Thug, a la polifacética artista Ruby Rose, a la cantante Miley Cyrus, o a la estrella de Disney Channel Rowan Blanchard. Arriesgándose a ser confundidos con *queer*, estos jóvenes consiguen perturbar (*to queer*) los roles de género y visibilizar la problemática de las sexualidades periféricas, sin sentir la necesidad por ello de reafirmar si son o no heterosexuales (Mortimer 2016).

Figuras tan mediáticas como el ideal metrosexual, el heterosexual asesorado por gays en *Queer Eye*, o las jóvenes celebridades que coquetean con la ambigüedad y la androginia son síntomas, en mi opinión, de la manera en la que la heterosexualidad se ha visto atraída por la *queerness* en los últimos veinte años, estableciendo con ella una relación de acercamiento/ distanciamiento fruto de la fascinación y del rechazo que a un mismo tiempo le provoca. Que dicha relación existe es casi innegable, pero sí es cuestionable la naturaleza de esta. ¿Dicha relación puede posibilitar que hablemos de heterosexuales *queer*, o resulta más adecuado denominarlos heterosexuales transgresores o no normativos? ¿Se trata de una simbiosis entre heterosexualidad y *queerness*, o más bien de un parasitismo de aquella hacia esta? En los dos siguientes apartados, intentaré dar respuesta a ambas cuestiones.

Además, en el debate generado acerca de la primera pregunta emergen dos posibles acepciones de la noción de *straight queer*: por un lado, se plantea si un teórico heterosexual puede y debe elaborar teoría *queer*¹⁰⁹, y por otro, si un heterosexual puede incorporar conductas *queer* –de naturaleza sexual, o no– a su identidad de género y a su puesta en práctica de esta, y si por ello puede ser considerado *queer*, o únicamente no normativo.

Mi propio atrevimiento al haber elegido los estudios *queer* como marco teórico para esta tesis ya me posiciona en cuanto a la primera cuestión: efectivamente, en mi opinión, los heterosexuales también podemos participar de la teoría *queer*, y sostengo que, incluso, de las prácticas –no obligatoriamente de carácter sexual– del amplísimo colectivo *queer*: es necesario clarificar de qué

¹⁰⁹ “Could an otherwise “straight” subject elaborate a queer criticism?” se pregunta Calvin Thomas (2000: 11).

manera podemos “apropiarnos” de esta teoría y de estas conductas sin que este hecho sea percibido, irrevocablemente, como una amenaza. No obstante, antes de revisar el concepto de apropiación y de profundizar en las conductas *queer* que en ocasiones son adoptadas por los heterosexuales, quisiera hacer un repaso de los puntos de vista teóricos más relevantes con respecto a la existencia del heterosexual *queer*, para justificar mi uso posterior de dicho concepto.

4.3. El heterosexual *queer* como constructo teórico

Efforts to disentangle heterosexuality as an institution from the diversity of heterosexual desires, identities and practices make it possible to explore the ways in which non-normative heterosexual identities are constructed (Carroll 2012: 11).

La discusión de las prácticas “no normativas” que desafían al concepto de heterosexualidad heteronormada y las estrategias de represión que esta opone ante ellas ha recibido una cierta cobertura teórica en los últimos años que desdice la visión de Bhattacharyya (2002: 18) de que la heterosexualidad no necesita explicación y es accesible para cualquiera. Tales análisis pueden ser clasificados en tres grupos principales: por un lado, existen teóricos y teóricas que reconocen que existen prácticas heterosexuales no normativas que pueden acercarse a lo *queer*, pero sin por ello convertir en quien las lleva a cabo en un *straight queer* (sobre cuya existencia algunos de ellos son opositores decididos) o solo haciéndolo en contextos muy concretos; están los defensores convencidos de esta noción, encabezados por Calvin Thomas, y finalmente hay firmes detractores de la idea, quienes consideran que la supuesta heterosexualidad *queer* constituye un caso flagrante de intento más o menos encubierto de apropiación de las prácticas y logros teóricos *queer* por parte de la heteronormatividad. Dedicaré el presente apartado a recoger algunas de las opiniones más significativas al respecto.

Dentro del primer grupo –los que rechazan u obvian la noción de *straight queer*, pero reconocen la existencia de prácticas heterosexuales que se alejan de la normatividad–, podemos señalar a Leena-Maija Rossi, quien parte de la noción de performatividad desarrollada por Judith Butler (1990), con su énfasis en que los géneros se construyen a través de la repetición estilizada que en una época y momento histórico concretos constituyen la esencia de estos. Rossi también se remonta hasta la teoría de los actos del habla que J. L. Austin propuso en *How to Do Things With Words* (1962), para cuestionarse “how is heterosexuality done with images and other forms of visible acts, visually” y “how is heterosexuality made into a norm through reiterative visual performatives, and how can it be done non-normatively” (Rossi 2011: 10). Admite Rossi (2011: 10), que si aceptamos que la heterosexualidad se reproduce a través de la repetición de actos estereotipados y la representación de ciertos signos visuales, existe la posibilidad de que se pueda perturbar (*to queer*) la heterosexualidad desde su interior, y de que esta representación se haga “with a twist” (Thomas 2000), transgrediendo la norma desde su mismo núcleo, dejando espacio para preguntarnos “What could pass for queer heterosexuality?” (Rossi 2011: 11).

Rossi no vuelve a referirse explícitamente a la noción de *heterosexualidad queer* en su artículo, pero una vez formulada esta pregunta retórica pasa a responderla, y para ello, siguiendo a Austin (1975), distingue entre lo que podemos traducir como “representaciones afortunadas” y “desafortunadas” (“happy” o “felicitous performatives” y “unhappy performatives” o “infelicities”) del género y de la sexualidad incidiendo en el hecho de que estas últimas no dejan de ser representaciones de la heterosexualidad, pese a su carácter poco exitoso (Rossi 2011: 11).

Las representaciones afortunadas, según Rossi (2011: 11), se caracterizan por tres rasgos principales: “repetition, rituals, and the proper context”, y son interpretadas en las narrativas occidentales como signo de felicidad y éxito. Un ejemplo muy clarificador sería la boda heterosexual tradicional –si bien cita la observación de Elizabeth Freeman (2002), quien remarca que también este tipo de ceremonias pueden contribuir a desestabilizar la heterosexualidad obligatoria, y que no hay que confundirlas con el matrimonio en sí.

Por el contrario, las representaciones desafortunadas de familias heterosexuales no son infrecuentes (Rossi 2011: 18) en la literatura, en el cine o en la vida real, y son aquellas que contravienen las seis reglas enunciadas por Austin (1975: 14-15) y recogidas por Rossi (2011: 13): "if the act is completed wrongly, misspoken, if the people performing the act are not in the right position to do it, or if their intentions are insincere and they thus 'abuse the procedure'".

Rossi (2011: 16) ejemplifica este tipo de representaciones desafortunadas en un contexto de género con supuestos tales como la pareja heterosexual que opta por no tener hijos o el de la mujer que ha pasado su época de fertilidad y que establece una relación con un hombre mucho más joven que ella, o las personas que optan por la asexualidad. Pese a que estas situaciones repiten la mayoría de las convenciones de la heterosexualidad y no tienen por qué ser *per se* más infelices que las representaciones afortunadas, contravienen el principio presupuesto por los discursos hegemónicos de la heterosexualidad de que la sexualidad debe tener como fin último la reproducción.

Concluye Rossi (2011: 20) que existen "ample possibilities for non-normative or queer ways of doing heterosexuality and hetero genders, and that normatively defined 'unhappiness' may provide viable and pleasurable possibilities for realising sexuality". Como ya mencioné, Rossi no vuelve a hacer referencia a la noción de heterosexualidad *queer*, pero, en mi opinión, queda patente que sí cree en su existencia, aunque ella prefiere una terminología distinta, utilizando el nombre de "heterosexualidad no normativa".

Se han dado diversas interpretaciones a este tipo de representaciones desafortunadas por parte de otros estudiosos y estudiosas que no comparten necesariamente la terminología de Rossi, pero que sí participan de la visión de que hay formas erróneas o divergentes de repetir las convenciones estereotipadas que se le presuponen a ambos géneros mayoritarios dentro de la heteronorma. Por un lado, Warner (1999) sostiene que este tipo de prácticas funcionan como una suerte de espejo paródico que a través del humor no hacen sino reforzar, en el fondo, a las representaciones afortunadas como un ideal normalizado al que toda práctica heterosexual debe tender. Por su parte, Judith Butler (1999)

considera que sí contribuyen a desestabilizar a estas, al mostrar sus contradicciones y debilidades inherentes.

Asimismo, resulta lógico establecer una conexión entre las representaciones afortunadas y no afortunadas de la heterosexualidad de las que habla Rossi (2011) con la concepción que Jack Halberstam tiene de lo *queer* como “un arte del fracaso¹¹⁰”. Halberstam parte de la denominada *low theory* propuesta por Stuart Hall (1991), según la cual “success in a heteronormative, capitalist society equates too easily to specific forms of reproductive maturity combined with wealth accumulation” (Halberstam 2011: 2). Por ello, Halberstam sostiene que

Heteronormative common sense leads to the equation of success with advancement, capital accumulation, family, ethical conduct, and hope. Other subordinate, queer, or counter hegemonic codes of common sense lead to the association of failure with nonconformity, anticapitalist practices, nonreproductive life styles, negativity, and critique (Halberstam 2011: 88).

Sin embargo, Halberstam reconoce que tal situación está cambiando en la actualidad, ya que

These measures of success have come under serious pressure recently, with the collapse of financial markets on the one hand and the epic rise in divorce rates on the other [...] we should at

¹¹⁰ De hecho, Halberstam emplea una terminología que coincide parcialmente con la de Rossi: si bien Rossi habla de “happy and unhappy performatives”, con frecuencia alude al éxito o fracaso de representación del modelo heteronormado que suponen dichas prácticas, al igual que hace Halberstam. Ambos críticos coinciden en su visión de la reproducción de la heterosexualidad ideal por parte de individuos *queer* en términos de éxito o fracaso, resultándoles más interesante desde un punto de vista tanto teórico como vital esta última opción, y sin que ella suponga necesariamente la infelicidad o marginación del sujeto que no reproduce las convenciones propias de la heterosexualidad de un modo satisfactorio. También José Esteban Muñoz en *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009) entiende el fracaso que supone lo *queer* de una forma idealizada, como motor de una utopía *queer* que acabe con las desigualdades y jerarquías entre los géneros, aunque reconoce que “utopia can never be prescriptive and is always destined to fail” (Muñoz 2009: 171).

least have a healthy critique of static models of success and failure (Halberstam 2011: 2).

Precisamente, según Halberstam (2011) las identidades *queer* contribuyen a la desestabilización de esta imagen idealizada de éxito heteronormativo, proponiendo formas acertadas de fracaso (valga la contradicción aparente) frente a ese estereotipo:

Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world. Failing is something queers do and have always done exceptionally well (Halberstam 2011: 2-3).

Se pregunta Halberstam “What kinds of reward can failure offer us?” (Halberstam 2011: 3), llegando a la conclusión de que el fracaso nos permite escapar de las “punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthoods” (Halberstam 2011: 3), y que, aunque resulta innegable que viene acompañado de resultados negativos tales como “disappointment, disillusionment, and despair, it also provides the opportunity to use these negative affects to poke holes in the toxic positivity of contemporary life” (Halberstam 2011: 3).

En este particular, Halberstam difiere de otras voces tales como la de Leo Edelman, que posee una visión más pesimista acerca de lo *queer* como fracaso de la heteronormatividad, según plasma en su libro, llamado reveladoramente *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), y en el cual relaciona al sujeto *queer* “to negativity, to nonsense, to antiproduction” (Halberstam 2011: 106). Halberstam, sin negar estos factores, también cree que el fracaso *queer* puede estar relacionado con la perturbación positiva de los estereotipos de género y con la creación de significado para inscribir la *queerness* “to an aesthetic project organized around the logic of failure” (Halberstam 2011: 106).

Chris Beasley (2015) también llega a la conclusión de que existen formas de perturbar y trascender la heteronorma, empleando para ello una terminología que a mi entender resulta pertinente clarificar para este estudio. Beasley contrapone la ortodoxia de la heterosexualidad (que podríamos asimilar con otras expresiones ya enumeradas arriba: heteronormatividad, heterosexualidad arrogante o *haughty*, representaciones afortunadas de la heterosexualidad) con la heterosexualidad heterodoxa o “heterodoxia libidinosa”,—que equivaldría a la heterosexualidad *with a twist* (Thomas 2000) o desobediente/ traviesa (*naughty*), como más adelante la llamaría el propio Thomas (2009), y que implica “finding fissures in the supposed monolith of heterosexuality, and examining where the light gets in” (Beasley *et al.* 2015: 683), y estaría estrechamente relacionada con las representaciones no afortunadas de la heterosexualidad de las que hablaba Rossi. La heterodoxia libidinosa sería, para Beasley *et al.* (2015: 690), no una cuestión de identidad, sino de un conjunto heterogéneo de prácticas —no necesariamente de naturaleza sexual— cuyo propósito, deliberado o inconsciente, es “to ‘undo’ heterosexuality, to undo the illusory homogeneity and authority of the heteronorm, in similar fashion to Butler’s ‘undoing’ or ‘troubling’ of gender” (Beasley *et al.* 2015: 683, refiriéndose a Butler, 1990) y que “involves highlighting possibilities for nonnormative pleasure and change within the realm of the dominant” (Beasley 2015: 141).

Además de la contraposición ortodoxia/ heterodoxia, Beasley añade a su estudio de las heterosexualidades no normativas¹¹¹ un análisis diferenciado de las conductas que se alejan de la heterosexualidad más convencional, que para él coincide con la cissexualidad, y que resume en este gráfico:

¹¹¹ Beasley centra principalmente su análisis en la heteronormatividad masculina y en las prácticas que suponen un desafío para ella. Si bien la heterosexualidad femenina ha estado situada tradicionalmente en una posición de sometimiento frente a la preponderancia masculina, también debemos entender que, en comparación con las sexualidades periféricas, ha gozado de ciertos privilegios que le han sido otorgados por su supuesto estatus como sexualidad “normal” y “natural”. Por consiguiente, creo acertado extrapolar el análisis de Beasley a la heterosexualidad femenina, con ciertas reticencias por esta posición ambivalente de desfavorecimiento (si se compara con la heteromasculinidad) y de privilegio (con respecto a las identidades *queer*).

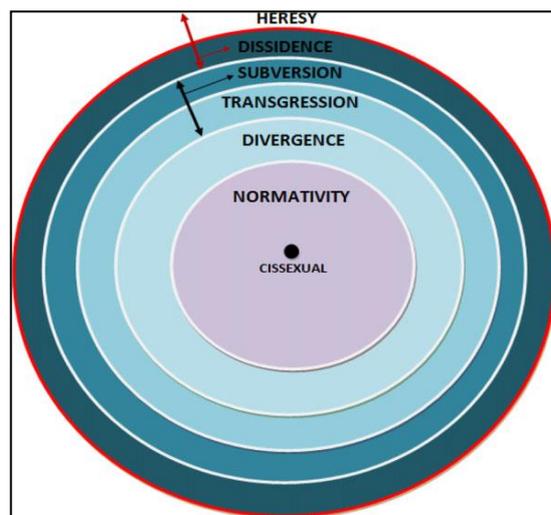


Ilustración 3. Heterosexualidad normativa y no normativa (Beasley *et al.* 2015: 685 y Beasley 2015: 149).

Beasley (2015) distingue distintos grados de alejamiento de la cissexualidad, esencia pura de la heterosexualidad heteronormada. Por ejemplo, una pareja heterosexual que no se casa desafía ligeramente al ideal hegemónico del sexo y reproducción dentro del matrimonio convencional, pero permanece no obstante dentro de la normatividad y por ello es tolerada socialmente. A partir de ese punto, las conductas se van alejando del núcleo cissexual, moviéndose desde la divergencia hasta la herejía y pasando entremedias por la subversión y la transgresión:

To diverge involves moving a little away from the norm while remaining within its purview, whereas to transgress involves straying from the straight and narrow path, but without that necessarily being the intention. By comparison, to subvert requires undermining the norm in a more reflexive fashion, although not always radically (Beasley *et al.* 2015: 686).

Beasley *et al.* (2015: 686-688) citan como ejemplo de divergencia dentro del matrimonio heterosexual el caso real de un marido que consiguió el divorcio de su esposa por los demasiado frecuentes requerimientos sexuales de esta,

puesto que la situación se alejaba ligeramente de lo convencional, sin llegar a distanciarse demasiado ni a desafiar totalmente a la heteronormatividad.

En cuanto a la transgresión, se produce, por ejemplo (arguyen Beasley *et al.* 2015: 688-689), en los casos en los que las parejas heterosexuales incorporan prácticas sexuales típicamente *queer* a su repertorio amatorio –tales como el uso de un vibrador para estimular al varón. Señalan que, pese a que algunos críticos y críticas como Elizabeth Wilson (1997: 169) creen que tales prácticas carecen de significación política que conlleve un cierto cambio social y se limitan a ser ejemplos de sexo fetichista, ellos consideran que lo personal es político y que prácticas como el sexo heterosexual innovador puede ser considerado transgresor. Sin embargo, Beasley *et al.* (2015: 688) también matizan que ellos entienden la transgresión como un mecanismo que consiste en el alejamiento puntual de la norma, no en su socava sistemática, así que en el fondo reconocen que su valor transformador es limitado. Por otro lado, con anterioridad ya vimos como para otros teóricos tales como Tristan Taormino, este tipo de prácticas constituían indudablemente la esencia de la heterosexualidad *queer*.

La subversión es para Beasley *et al.* (2015: 689-690) más deliberada (aunque no busque necesariamente la adquisición de un significado político premeditado) y duradera que la transgresión. No tiene por qué conllevar necesariamente prácticas sexuales exóticas, y así pues, citan como ejemplos de conductas subversivas el caso de las parejas que intencionalmente escogen no tener descendencia, o de los que eligen no practicar el sexo.

Recogen Beasley *et al.* (2015: 691) otras terminologías propuestas por otros autores para referirse a las prácticas heterosexuales no estrictamente normativas, como la jerga fenomenológica de Sara Ahmed, quien habla de “straightening”, “stopping” y “disorientation¹¹²”, aunque ellos prefieren la noción de “swivelling” propuesta por Tulia Thompson (2014: 144), ya que denota

¹¹² “‘Straightening’ refers to experiences of being brought back into line with normativity, ‘stopping’ to coming up against social obstacles which impede shifts away from normativity, and ‘disorientation’ to moments in which there is an awareness of other possibilities than the normative” (Beasley *et al.* 2015: 691).

The less radical inclination of many straight and queer people to turn back and forth between normative and heterodox possibilities in relation to sexuality, indicating an active and unceasing modulation rather than the linearity of a queer path which is interrupted (Beasley *et al.* 2015: 691).

A pesar de la defensa que Beasley *et al.* realizan de la posibilidad de que las prácticas heterosexuales (de carácter sexual o no) se alejen o hasta desafíen a la heterosexualidad, se muestran reluctantes ante la noción de heterosexualidad *queer*, advirtiéndonos de que puede tratarse de un intento por parte de la heterosexualidad de “tenerlo todo”, es decir, de ser a la vez dominante y marginal, beneficiándose de sus privilegios tradicionales y a la vez gozando de la “fashionably cool queer party without having had to pay the dues of marginalisation” (Beasley *et al.* 2015: 684). No la descartan radicalmente, sin embargo, llegando a admitir que “perhaps the notion of a ‘queer heterosexuality’ might be best considered as a very specific, particularly challenging departure from heterosexual normativity” (2015: 684), pero no llegan a profundizar más en el concepto, proporcionando ejemplos que nos ayuden a visualizar en qué casos se produce, en efecto, una identidad heterosexual *queer* diferenciada claramente de las prácticas puntuales divergentes, transgresoras o subversivas, ni tampoco llegan a desarrollar en qué consisten la disidencia y la herejía que incluyen en su modelo.

Además, Chris Beasley (2015: 143) señala que a “‘queered’ heterosexuality is, with few exceptions, seen as an oxymoron”, y que las infrecuentes discusiones sobre ella tienden a proporcionar únicamente “a narrow and delimited conception of nonnormative possibilities in heterosexuality”, sin percatarse de que, en cierta forma, él también cae en esta falta al delimitar tan estrechamente su distinción entre divergencia, transgresión y subversión, pero sin proporcionar unos ejemplos realmente clarificadores de las diferencias entre las tres y dejando fuera de su análisis los otros dos conceptos propuestos en su modelo (la disidencia y la herejía).

Por todo ello, y si bien resultan interesantes los esfuerzos de Beasley *et al.* (2015) y de Beasley en solitario por realizar un estudio de las conductas

heterosexuales no normativas, en mi opinión no proporcionan argumentos razonados para negar que ellas puedan ser calificadas como propias de un heterosexual *queer*. Sí que resulta adecuado tomar prestado de Beasley, la idea de que la heterodoxia heterosexual es caracterizada por su carácter performativo y temporal, y por ello no considerar al *straight queer* como una identidad monolítica e inmutable.

Otros canónicos teóricos y teóricas *queer* que reconocen la posibilidad de la existencia de una heterosexualidad no heteronormativa son Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Alexander Doty, David Halperin, Lauren Berlant, Michael Wagner o Leo Bersani (según recoge Calvin Thomas en el prefacio de *Straight Writ Queer: Non Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*, de 2000).

Varios autores y autoras hablan de una forma más directa de una posible heterosexualidad *queer*, considerando que el cuestionamiento de las identidades sexuales pétreas e inamovibles propio de la teoría *queer* permite la difusión, la fusión y la mutua influencia entre ellas; posibilita el replanteamiento y la desnaturalización de la heterosexualidad, y crea un espacio único en el cual aparece la figura del heterosexual *queer*. Anne Marie Jagose recoge cómo el uso del término oximorónico *straight queer* en realidad es casi tan antiguo como el del mismo concepto de “teoría *queer*” acuñado por Teresa de Lauretis en 1990. La expresión *straight queer* data de 1991, habiendo aparecido por primera vez en la revista feminista *differences*, que recogía un panfleto anónimo titulado “Queer Power Now”, donde se enumeraba la existencia de “straight queer, bi-queer, tranny queers, lez queers, fag queers, SM queers, fisting queers” (en Sullivan 2003: 44). Por su parte, Ann Powers (1993: 30) definió al *straight queer* como “the testy love child of identity politics and shifting sexual norms” en la revista *Village Voice*.

Annette Schlichter (2004: 544) sostiene que, pese a que la respuesta de la tendencia heteronormativa hegemónica hacia los avances y cuestionamientos de la teoría *queer* son principalmente de un marcado carácter homofóbico (al estilo de los de Daphne Patai mencionados con anterioridad), también existe el caso de teóricos y teóricas heterosexuales que intentan reconciliar la heterosexualidad con los hallazgos y progresos de la teoría *queer*. Schlichter (2004: 544) los define

de la siguiente manera: “Queer straights are lovers both of “the opposite gender” and of queer discourse”. La diferencia principal entre un heterosexual *queer*, según Schlichter (2004: 544-545), con los heterosexuales que apoyan públicamente a los colectivos *queer* (bien a través del activismo o de una simple relación de amistad) es que los primeros se consideran a sí mismos como sujetos potencialmente transgresores y *queer*, y no solo simpatizantes con los que lo son. Por su parte, un heterosexual *queer* sería aquel que, sin perder su deseo carnal por el sexo opuesto, lo canaliza de una forma que difiere sustancialmente a la manera tradicional heteronormativa.

En su ensayo, Schlichter (2004) se dedica no tanto a definir la figura – aparentemente paradójica– del heterosexual *queer*, como a considerar la significación de su aparición dentro de los estudios *queer*, representando un medio de destrucción/ reconstrucción de la subjetividad heterosexual bajo un prisma *queer* pasado por el tamiz del postestructuralismo y de la desestabilización de identidades propia del postmodernismo.

Eve Kosofsky Sedgwick enumera algunas de las posibles conductas o “alternativas a la identidad” (como decía Thomas, 2000: 3) que convierten a una persona en *queer*. Entre ellas, la autora incluye algunas tendencias que pueden mostrar una orientación tanto heterosexual como homosexual, tales como “ladies in tuxedos, feminist women or feminist men, masturbators”, “storytellers” (Sedgwick 2013: 8). Sedgwick va incluso más lejos al afirmar que la atracción sexual, intelectual o como modelo de conducta hacia personas *queer* (cualquiera que sea la tendencia de su lista que estas siguen, y reconociendo que su enumeración no es exhaustiva), ya nos convierte automáticamente en *queer*, lo que posibilita que existan heterosexuales que vibran “to the chord of queer without having much same-sex eroticism” (Sedgwick 2013: 13).

Por su parte, Richard Fantina (2006: 14), sostiene que “an interrogation of some straight sexual practices demonstrates that many of these can be as subversive to patriarchal values and institutions as same-sex practices”. A su vez, la feminista india Gayatri Chakravorty Spivak (2003: 32) afirma que intuye la existencia de una “originary queerness within which the heterosexual bond is loosely contained as a social focus of loyalty and parenting”, basándose en lo que

ella llama “[Virginia] Woolf’s intuitions of a general queerness within which reproductive sexuality can find its limited socialization” (2003: 33). Spivak menciona explícitamente la “heteronormativity contained within the ‘queer’” (2003: 34).

Lauren Berlant y Michael Warner (1995: 344), por otro lado, señalan que ser parte del colectivo *queer* es más “a matter of aspiration than it is the expression of an identity or a history”, con lo cual también los heterosexuales podrían voluntariamente abrazar la lucha *queer*. En *Fear of a Queer Planet* (1993), Michael Warner no habla explícitamente de heterosexualidad *queer*, pero sí menciona el impulso generalizador de lo *queer*, ofreciendo resistencia frente a los regímenes de lo normal (Warner, 1993: xxvi).

Asimismo, L. A. Kauffman (1992: 20) recoge cómo para el activista de *Queer Nation* Karl Knapper, “a straight person can’t be gay, but a straight person can be queer”. Así pues, la homosexualidad, según Knapper (y Kauffman coincide con él), está indisolublemente ligada con la sexualidad de una persona, mientras que lo *queer* es un concepto más amplio: para ser *queer* no basta con sentir atracción sexual por personas del mismo sexo o de ambos sexos, sino que se trata, según recoge Kauffman, de una cuestión de principios. También la activista *queer* Kristen Cochrane (2016) amplía el concepto de *queer*, trascendiendo lo estrictamente sexual, cuando señala que “it’s important to acknowledge that a person can be queer without being in a queer relationship with someone, or having sex with people of the same sex”, y por lo tanto puede englobar a personas heterosexuales, ya que estas no deben ser identificadas siempre con el cisgénero.

En la misma línea, Calvin Thomas considera que

Straights, who would definitionally be barred from the terms gay, lesbian, or bisexual, could not be excluded from the domain of queer except by recourse to the very essentialist definitions that queer theory is often at pains to repudiate (Thomas 2000: 14).

Thomas es el más firme defensor del concepto de *straight queer*, a cuyo estudio y defensa se ha dedicado durante los últimos veinte años, recibiendo

encontradas críticas por parte de autoras como Nikki Sullivan o Teresa de Lauretis, como veremos más tarde.

Otro teórico que defiende la existencia de la heterosexualidad *queer* es Alexander Doty, señalando la existencia de

Cases of straight queerness, and of other forms of queerness that might not be contained within existing categories or have reference to only one established category... new queer spaces open up (or are revealed) whenever someone moves away from using only one specific sexual identity category –gay, lesbian, bisexual, or straight– to understand and to describe mass culture, and recognizes that texts and people's responses to them are more sexually transmutable than any one category could signify– excepting, perhaps, that of 'queer' (Doty 1993: xvii-xix).

Como mencioné anteriormente, Leo Bersani, quien no habla de una forma explícita de lo *queer*, defiende el concepto de “homo-ness” (“homocidad”, podríamos traducir; esa identidad “anti-identitaria” que es, más que una preferencia sexual, una forma de relacionarse con el mundo; Bersani 1995: 10). Para él, la homosexualidad es el vehículo perfecto para desarrollar la “homo-ness”, pero deja abierta la posibilidad para que también se manifieste en heterosexuales.

Tal y como puede comprobarse, existen numerosas referencias teóricas elaboradas por teóricos y teóricas *queer* de prestigio, que reconocen que la heterosexualidad –sin confundirla con la heteronormatividad–, puede participar de conductas *queer*, puesto que reducir lo *queer* al terreno sexual supone simplificarlo en demasía (y aún en este aspecto, los heterosexuales pueden copiar y aprender de lxs *queer*). Sin embargo, opino que, pese a que todos estos autores han admitido al heterosexual *queer* como una posibilidad, desde un punto de vista teórico, aún no existe suficiente literatura que profundice y que haga una revisión exhaustiva sobre este tema (con la excepción de los no siempre valorados esfuerzos de Calvin Thomas).

Por supuesto, otros estudiosos y estudiosas se han mostrado más reacios o hasta totalmente contrarios ante la aceptación de la existencia del heterosexual

queer. Notoriamente, Teresa de Lauretis, ante la publicación de *Straight with a Twist: Queer Theory and the Question of Heterosexuality*, editado por Calvin Thomas, escribía irónicamente que

An announced collection of essays on “queer theory and the subject of heterosexuality” declares itself “straight with a twist.” Who knows, by next year’s [1995] MLA, we may be reading something like “Lesbian Heterosexuality: The Last Frontier” (De Lauretis 1997: 47).

Por su parte, Suzanna Danuta Walters presentía que el debate acerca de la existencia de la heterosexualidad *queer* escondía un intento de evitar los interrogantes que plantea los privilegios de los que ha gozado tradicionalmente la heterosexualidad, pudiendo convertirse en “a vehicle for co-optation” (Walters 1996: 841) en el que elige esta opción accede a los beneficios de la heterosexualidad y de la *queerness* al mismo tiempo. Se cuestiona Walters

If it is clearly co-optive and colonizing for the white person to claim blackness if she or he “feels” black (or even feels aligned politically with the struggles against racism), then why is it so strangely legitimate for a heterosexual to claim queerness because she or he feels a disaffection from traditional definitions of heterosexuality? (Walters 1996: 841-842).

Walters se acerca en este planteamiento a David Kamp (1993: 97) y a su crítica del “straight homo”, al que comparaba con el *White Negro*¹¹³ como flagrante apropiación de los escasos privilegios de los que pudiera gozar una minoría por parte de algunos miembros de una mayoría atraídos por aquella, tal vez como parte de una moda o como un intento de acercamiento (quizás bienintencionado, pero en cualquier caso ingenuamente inconsciente de sus implicaciones políticas). Reconoce Walters que la heterosexualidad debe ser

¹¹³ Véase el apartado 4.3., sobre “apropiación”, para un desarrollo más extenso de esta noción, explicada de una forma detallada en la nota 119.

replanteada, deconstruida y vuelta a construir desde sus mismos cimientos, sin por ello recurrir a la apropiación de las estrategias y herramientas *queer*.

En su ensayo “Virgins and Queers: Rehabilitating Heterosexuality?” (1997), Celia Kitzinger y Sue Wilkison también ponen en tela de juicio al *straight queer*. Kitzinger y Wilkinson se cuestionan si la heterosexualidad puede ser rehabilitada a ojos del feminismo y de la teoría *queer*, y recogen cómo las críticas a la heterosexualidad tradicional estaba ya presente en las obras de las feministas de primera ola, que denunciaron prácticas asociadas con el sexo patriarcal entre hombre y mujer, tales como los abusos sexuales en la infancia, la violencia de género, la esclavitud sexual o la ablación del clítoris.

Precisamente, la crítica más contundente que se le ha hecho a la heterosexualidad tradicional se encuentra en ideas de feministas radicales tales como Adrienne Rich y Monique Wittig, que censuraban que la heterosexualidad se constituyera como un sistema que decreta la obligatoriedad de la atracción por el sexo contrario, que proscribía la homosexualidad y demás sexualidades periféricas a la ignominia y al ostracismo, y que está en el origen de la opresión de las mujeres (es decir, se referían al concepto de la “heterosexualidad obligatoria” acerca de la cual escribió Adrienne Rich, 1980). De hecho, Monique Wittig (1982: 64) llegaba a afirmar que “it is oppression that creates sex¹¹⁴ and not the contrary”. De esta manera, la heterosexualidad obligatoria prescribe lo que es una mujer “real” y lo que es un hombre “auténtico”, y según estos estrechos estándares, concluye Wittig, “lesbians are not women¹¹⁵”, seguramente porque “heterosexuality is largely conceptualized unthinkingly as a relationship between women and masculine males” (Hunter 1993: 163).

Por otro lado, ciertas corrientes feministas –por ejemplo, el feminismo socialista y el liberal–, preconizaban el advenimiento de una heterosexualidad carente de tales abusos y de libre elección, y hasta algunos de los críticos y críticas más radicales dejan la puerta abierta a este tipo de heterosexualidad no abusiva y libremente escogida. Kitzinger y Wilkinson dedican su artículo a

¹¹⁴ En lugar de “sexo”, en mi opinión, debería decir “género”.

¹¹⁵ Wittig empleó esta impactante frase para finalizar su aportación –titulada “The Straight Mind” en la conferencia anual organizada por la *Modern Languages Association* en 1978.

analizar dos de sus posibilidades teóricas: la virginidad heterosexual y la heterosexualidad *queer*, siendo la crítica que ellas realizan de esta última la que me dispongo a explicar a continuación.

Aceptando que su existencia podía ser posible desde un punto de visto hipotético, Celia Kitzinger y Sue Wilkinson (1994: 451) definían a los heterosexuales *queer* como “those people who, while doing what is conventionally defined as “heterosexuality”, nonetheless do so in ways which are transgressive of ‘normality’”. Explican Kitzinger y Wilkinson cómo algunos teóricos y teóricas *queer* intentan rehabilitar la heterosexualidad vinculándola a lo *queer* (no proporcionan sus nombres, pero pueden consultarse los principales exponentes de esta corriente más arriba: Michael Warner, Richard Fantina, Calvin Thomas, Tristan Taormino, etc). Recogen cómo la heterosexualidad *queer* subvierte los vínculos entre género y sexo, rompiéndolos en un proceso que ha sido denominado *genderfuck* o deconstrucción de género¹¹⁶, y cuyos más claros exponentes mediáticos son cantantes de finales del siglo pasado como Boy George, Annie Lennox o Madonna.

Si, tal y como defiende la teoría *queer* (influenciada ampliamente en este aspecto por el postmodernismo), no existen identidades de género inherentes, sino que nuestro género es volátil y depende de nuestra performatividad, se abre la puerta, además, a un futuro en el cual se produzca la desaparición de los binarismos de género, y hasta del concepto de género en sí: de esta manera, se desemboca en el postgenerismo defendido por George Dvorsky (que explicaré a continuación). El heterosexual *queer*, señalan Kitzinger y Wilkison, es vislumbrado por críticas tales como Cherry Smyth o Cathy Schwichtenberg como una herramienta para, a través de la deconstrucción de género, llegar a ese futuro postgénero que ellas ansían.

Merece la pena detenerse brevemente en este análisis del heterosexual *queer* para abordar en este momento el discutido concepto de “postgénero” (*postgenderism*, en inglés), que propugna la eliminación total de los géneros, para poder seguir la relación que Kitzinger y Wilkison establecen entre ambos conceptos. Podemos trazar antecedentes de esta noción si nos remontamos al

¹¹⁶ Véase el apartado 4.4.

pensamiento de Shulamith Firestone, quien en *The Dialectic of Sex* (1972) propugnaba que el fin último del feminismo no era “the elimination of male privilege but of the sex distinction itself” (Firestone 1972: 10-11), y mencionaba la reproducción artificial como una de las medidas que facilitarían dicha desaparición.

Más adelante, Donna Haraway publicó su “A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s”, y explicó cómo uno de los objetivos de su ensayo era conectar el socialismo feminista con “the utopian tradition of imagining a world without gender, which is perhaps a world without genesis, but maybe also a world without end” (Haraway 1990: 12), a través de la figura del *cyborg* –metáfora que toma prestada de la ciencia ficción–, como una criatura “in a postgender world” que es mitad humano, mitad máquina. El *cyborg*, en palabras de Haraway (1990: 192), está más allá de la “bisexuality, pre-Oedipic symbiosis, unalienated labor, or other seductions to organic wholeness through a final appropriation of all the powers of the parts into a higher unity”, y supera las dicotomías esencialistas naturaleza/ cultura; privado/ público; animal/ máquina.

En 2008, George Dvorsky y James Hughes tomaron el concepto de “postgénero”, y lo convirtieron en un *ismo* que vinculaba el fin de los sexos a la biotecnología y a la reproducción artificial –en la línea de lo que defendía Shulamith Firestone–, en una utopía futurista en la que la ciencia serviría para liberar a la mujer de la servidumbre milenaria a la que ha estado sometida por el patriarcado. Dvorsky defiende su autoría en la invención de la palabra “postgenerismo” y cita a Donna Haraway como una de sus fuentes de inspiración, quizás sin considerar que la propia Haraway ya había abjurado de dicho término en una entrevista que concedió en 1999, publicada en *The Haraway Reader* (2004): “I had no idea that it would become this “ism” [...] No! I *have no patience with the term “post-gender.” I have never liked it*” (Haraway 2004: 328).

Antes de que George Dvorsky comenzara a investigar en el tema del “postgenerismo”, Donna Haraway ya había criticado cómo otros teóricos y teóricas habían erróneamente asumido que el “postgénero” era “a utopian, beyond-masculine-and-feminine sense” (Haraway 2004: 329), cuando ella

únicamente quería referirse a la necesidad de poner en tela de juicio las relaciones de género, y hacer “saltar por los aires” los conceptos de género, puesto que perpetúan estructuras que parecen naturales, pero que en realidad no tendrían por qué ser construidas de la manera en la que lo están. Una vez destruidos, aparecería el *cyborg* andrógino, el híbrido máquina-humano. El *cyborg*, pues, no es masculino ni femenino, no porque sea algo intermedio o alternativo, sino sencillamente porque en el mundo al que él pertenece, no existen los géneros; es el fin de lo masculino y de lo femenino.

Curiosamente, la palabra en cuestión –*postgénero*– aparece en el “Manifiesto” únicamente en la cita que incluí arriba (“the cyborg is a creature in a postgender world”, Haraway 1990: 192), y en realidad apenas clarifica nada sobre el sentido que le da Haraway a tal término. Por lo tanto, es fácil comprender cómo Dvorsky, Hughes, y otros autores, cayeron en la trampa de considerar al *cyborg* como una figura simbólica de la superación del dimorfismo sexual: no como una posible tercera alternativa –como el eunuco, el homosexual, etc–, sino como una utopía que va más allá y rompe a través de la tecnología con las limitaciones impuestas por la división de los seres humanos en géneros. Para los teóricos y teóricas del *postgénero*, la tecnología –el *cyborg*– sería el medio de acabar con este fraccionamiento; para Haraway, sin embargo, el *cyborg* sería el objetivo, y no el instrumento, del final de la división sexual.

En mi opinión, el debate acerca de “*postgénero*” resulta interesante por cuanto que denota una voluntad de superar las restricciones impuestas por el generismo, y por los conceptos de “masculino” y “femenino¹¹⁷”, bien sea a través de una quimera científica más o menos plausible, o como “ironic political myth faithful to feminism, socialism, and materialism” (Haraway, 1990:190). No deja de ser significativo, no obstante, cómo junto con algunos teóricos y teóricas que mantienen que existen un número más amplio de sexos de lo que se suele dar por

¹¹⁷ Como recoge Sharon Marcus, algunas feministas radicales estadounidenses de los años 60 y 70 tales como Adrienne Rich, habían expresado una idea que podemos relacionar con la del “postgenderism”: la de desaparición de las diferencias sexuales como medio ideal para finalizar con el conflicto entre lo masculino y lo femenino. En palabras de Marcus (2005: 194), “feminists in the United States diagnosed sexual difference as the cause of the heterosexual conflict they aimed to eradicate, but even as they made sexual difference paramount, they also located its disappearance as the horizon of equality”.

sentado (y esta idea, poco a poco, va calando en la cultura *mainstream*, como demuestran las 71 posibilidades de elección de género que permite la red social *Facebook* en su versión en inglés), existen otros que defienden que el concepto de género o sexo ha quedado obsoleto, y que deberá ser abandonado progresivamente –metafórica o literalmente– para entrar en un futuro “postgénero”.

En cualquier caso, Kitzinger y Wilkison dudan de la posibilidad de la existencia de ese idealizado futuro en el que los géneros fueran historia, y especialmente cuestionan la implicación del heterosexual *queer* en el proceso de terminar con ellos que defienden Cherry Smyth o Cathy Schwichtenberg. Kitzinger y Wilkinson asumen un punto de vista propio del feminismo radical, y admiten que, aunque teóricamente, el heterosexual *queer* podría existir, ellas ponen en tela de juicio su formulación y su validez para terminar con las divisiones entre los géneros. De esta manera, las dos críticas se preguntan: “What makes straight heterosexuality “queer”?” (Kitzinger y Wilkinson 1997: 455), asegurando que tal interrogante nunca ha sido respondido de una forma satisfactoria por los teóricos y teóricas *queer* defensores de este concepto.

Ambas afirman que la asunción de que la heterosexualidad *queer* deconstruye el género es insuficiente de por sí, porque nunca se han concretado qué prácticas y conductas caracterizarían este proceso de *genderfucking* o deconstrucción de género con el cual se pretende subvertir el mecanismo de dominación masculina y sumisión femenina propio de la heteronormatividad. Sin embargo, autorxs tales como Tristan Taormino sí que han enumerado algunas de las prácticas y características que según ellxs hacen *queer* a un heterosexual:

Folks who embrace alternative models of sexuality and relationships (polyamory, non-monogamy, BDSM¹¹⁸, cross-dressing) to be queer, since labeling them “straight,” considering their lifestyle choices, seems inappropriate. Then there are those

¹¹⁸ Las siglas hacen referencia a las iniciales de Bondage, Disciplina (o Dominación), Sumisión (o Sadismo y Masoquismo, que son “un grupo de prácticas y fantasías eróticas libremente consensuadas”, según las define *Wikipedia* (artículo “BDSM”).

folks who may be straight-looking and straight-acting, but you can't in good conscience call them straight (Taormino 2003).

Por otra parte, Kitzinger y Wilkinson plantean como segundo problema teórico de la noción de heterosexualidad *queer* el hecho de que, en su opinión, este concepto difumina los límites entre la heterosexualidad y la homosexualidad (estableciendo una suerte de continuo entre ambos, reminiscente de la famosa escala de Alfred Kinsey), y vacía a ambas de contenido. Además, sostienen Kitzinger y Wilkinson (1997: 456) que la idea de la existencia de una polisexualidad flexible y cambiante que transgrede y trasciende las categorías de género justifica la postura de algunas mujeres heterosexuales –incluso hasta feministas– que desprecian la cuestión de si son o no heterosexuales como de poca relevancia, porque no problematizan su condición sexual, a pesar de las demandas de las feministas lesbianas para que así lo hagan.

Por último, Kitzinger y Wilkinson (1997: 457) se adentran en el terreno de las espinosas relaciones entre el feminismo radical y la teoría *queer*. Esta última, afirman las autoras, justifica conductas que son consideradas como perjudiciales y denigrantes para la mujer (y nombran la imitación de la sexualidad gay, el sadomasoquismo o la defensa de la pornografía) por parte del feminismo radical, rehusando unirse en su lucha contra ellas, y negándose además a problematizar el placer. Según Kitzinger y Wilkinson, la teoría *queer* desprecia y hasta se burla de los intentos del feminismo radical por hacer una crítica a la heterosexualidad, con lo cual el feminismo radical debe oponerse frontalmente a los intentos de la teoría *queer* por rehabilitarla.

En efecto, la adopción de prácticas sexuales *queer* en una relación heterosexual –aquellas que describía Tristan Taormino, por ejemplo–, con frecuencia ignora aspectos cruciales de la crítica feminista radical hacia la heterosexualidad (Kitzinger y Wilkinson 1997: 459), como puede ser el hecho de que este tipo de prácticas también pueden contribuir al abuso hacia la mujer; o que la heterosexualidad, independientemente de cómo se disfrace, sigue siendo una imposición para las féminas, o que en realidad, estas conductas no hacen nada por destruir el típico binomio heterosexual de hombre dominante/ mujer subyugada u otros defectos intrínsecos a la heterosexualidad como constructo,

sino que los camuflaría bajo una pátina de modernidad y progresismo *queer*. El feminismo radical, así pues, cuestiona que pueda existir un heterosexual *queer*, aunque ciertos teóricos y teóricas *queer* así lo defiendan, y sostiene que la rehabilitación de la heterosexualidad pasa principalmente por conseguir que esta llegue a ser un espacio libre y seguro para las mujeres.

Podemos concluir que existen varias corrientes de opinión acerca de una hipotética heterosexualidad *queer*, que, pese a sus diferencias, coinciden en señalar como posible la existencia de un acercamiento hacia la teoría y prácticas *queer* por parte de algunos heterosexuales, pero que difieren radicalmente en el análisis de los resultados de esta aproximación. Mientras algunos teóricos y teóricas denuncian que este hecho constituye un intento ilegítimo de apropiación de estrategias *queer* por parte de la heterosexualidad con el falaz propósito de crear una figura paradójica –el heterosexual *queer*–, para otros estudiosos y estudiosas este modelo es posible, legítimo y real.

A fin de justificar mi postura teórica, que se acerca a la de este último grupo, se hace necesaria ahora una discusión acerca de la legitimidad de la “apropiación” heterosexual de estrategias *queer* (capítulo 4.3), que me servirá para argumentar bajo qué condiciones (si las hubiera) puede esta producirse de un modo adecuado y respetuoso. Asimismo, para defender la existencia del *straight queer* también resulta esencial realizar una revisión de estas estrategias de apropiación o de *genderfuck*, tanto de carácter práctico como teórico, empleadas por la heterosexualidad para deconstruir las férreas fronteras a las que la heteronormatividad la ha sometido durante siglos (capítulo 4.4). Daré fin de esta manera a esta extensa introducción teórica, para pasar a la aplicación práctica de las ideas y conceptos analizados en ella a la obra de John Irving.

4.4. ¿Apropiación? ¿Invasión?

Hemos visto como, a través del activismo y de los medios de comunicación, la heterosexualidad influenciada por lo *queer* ha reivindicado un cierto espacio (real y teórico) donde poder existir. No obstante, la reclamación de dicho espacio ha sido frecuentemente percibida como una amenaza hacia el territorio *queer*, como un intento de usurpación de sus logros y señas de identidad sin entregar nada a cambio, o como un intento de domesticación y normalización de la rebeldía y subversión de lo *queer*. En suma, gran parte del colectivo *queer* se ha sentido amenazado por lo que han percibido como una suerte de apropiación o incluso de invasión por parte de la heterosexualidad.

Surge la duda de si, en efecto, este hecho supone una apropiación por parte de la heterosexualidad de los hallazgos de los estudios *queer* y de la *queerness* en general, con el objeto de ocupar también en ellos la posición preeminente a la que está acostumbrada y de la que se cree merecedora por una especie de derecho divino. Al mismo tiempo, también implica el riesgo sobre el que advirtió Judith Butler, como vimos con anterioridad, de normalizar lo *queer* y provocar con ello su final, perdida ya toda capacidad de subversión. Discutamos ahora hasta qué punto esto es cierto, y si podemos considerar la existencia de un tipo de apropiación no invasiva, sino respetuosa y hasta admirativa hacia lo *queer*.

Se cuestiona Calvin Thomas en la introducción a su libro *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality* “what queer theory teaches us about straights” (Thomas, 2000: 1). No solo eso: Thomas (2000: 12) también señala cómo, al mismo tiempo que la teoría *queer* proporciona un nuevo enfoque hacia la heterosexualidad, también ciertos estudiosos y estudiosas heterosexuales se aproximan a la teoría *queer*, aportando un punto de vista diferente. “Aproximan” y “aportando” es un intento de transcribir la idea de Calvin Thomas de una forma lo más neutral e “inofensiva” posible; dependiendo de quién glose la relación entre críticos y críticas heterosexuales y teoría *queer*, bien podría sustituir la segunda acción por “enriqueciendo” (quizás por parte de ellos mismos), o

cambiar ambos verbos por otros más amenazantes como “acechan” y “apropiando”/ “prostituyendo”.

Por ejemplo, para Annette Schlichter (2004: 545) el heterosexual *queer* constituye un caso no infrecuente de una postura crítica que adopta la posición del grupo marginalizado u oprimido: cita a los marxistas burgueses que toman el punto de vista de las clases obreras, el de los críticos hombres heterosexuales que se identifican con el feminismo o el de los teóricos y teóricas blancos relacionados con los estudios americanos sobre la blancura¹¹⁹. David Kamp (1993: 97) va más allá y compara al “straight homo”, como él lo llama (y hacia el que se muestra muy crítico), con el *White Negro*¹²⁰. Elizabeth Grosz (1995: 249), por su parte, consideraba que lo *queer* podría llegar a proporcionar un “political rationale and coverage for many of the most blatant and extreme forms of heterosexual and patriarchal power games”, y menciona, específicamente, a los “heterosexual sadists, pederasts, pornographers and pimps” (1995: 250), si bien, como recoge Jagose (1996: 114), desde su nacimiento lo *queer* ha mantenido “its affiliation with anti-homophobic politics”, y así, tres décadas más tarde, la predicción de Grosz continúa sin cumplirse.

La gran diferencia entre los casos anteriores de sujeto dominante que llega a identificarse con el dominado y el que nos atañe –el de los heterosexuales *queer*– es que, como vimos con anterioridad, la propia naturaleza de la teoría

¹¹⁹*Whiteness studies*, en inglés, para referirse a los estudios sobre la construcción cultural, histórica y sociológica de la raza blanca. Con la denominación “estudios sobre la blancura” aparecen, por ejemplo, en la traducción al español del artículo “Alfabetización Racial en una Clase de Segundo Grado: Teoría Crítica de la Raza, Estudios de la Blancura, e Investigación de la Alfabetización”, de Rebecca Rogers y Melissa Mosley.

¹²⁰ “White Negro”, a su vez, nos remite al artículo de Normal Mailer “The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster”, que caracterizaba al *White Negro* como una figura propia de la de la juventud blanca de las décadas de 1920 a 1950, la cual, desencantada con la conformista cultura blanca, abrazaba la idiosincrasia negra –por ejemplo, el gusto por la música *swing* o *jazz*, así como por la indumentaria o forma de hablar de los afroamericanos. Se trata, pues de otro curioso caso de una minoría descontenta perteneciente a la mayoría dominante que en cierta forma se automargina al adoptar la forma de vivir de una minoría marginada real. Cabe pensar que el movimiento más lógico sería el contrario: asumir los privilegios de la mayoría predominante cuando así es posible, al estilo del personaje de Coleman Silk, el afroamericano que se hace pasar por blanco que protagoniza *The Human Stain* de Philip Roth (2000).

queer deja un espacio en el cual puede surgir esta figura; tal y como afirma Annamarie Jagose,

As the point of convergence for a potentially infinite number of non-normative subject positions, queer is markedly unlike those traditional political movements which ground themselves in a fixed and necessarily exclusionist identity (Jagose 1996: 101).

Por su parte, Calvin Thomas (2000: 2) reconoce que cualquier preocupación sufrida por los heterosexuales sobre la posibilidad de ser acusados de intento de apropiación de los hallazgos *queer* resulta insignificante si se compara con los problemas reales a los que se enfrentan los homosexuales en una sociedad que, desgraciadamente, no ha dejado de ser homofóbica. Minimizada así pues la auténtica relevancia del debate sobre la apropiación, Thomas pasa a discutir las connotaciones de este sustantivo.

Por lo general, se entiende que la palabra “apropiación” tiene una fuerte connotación negativa (y así, en castellano aparece frecuentemente acompañada por el adjetivo “indebida”). Por ejemplo, explica Thomas (2000: 2) cómo James J. Sosnoski utiliza palabras tan negativas como “usurpación”, “confiscación” o “embargo” para referirse al acercamiento de la crítica heterosexual hacia lo *queer*, o cómo Tracy B. Strong, por su parte, considera la apropiación como una forma de reducir el desasosiego que lo *queer* produce en los heterosexuales, domesticándolo y haciéndolo suyo, sustrayéndole la carga de incomodidad y provocación que supone. Por el contrario, Thomas (2000: 3) rehúsa otorgar a la palabra “apropiación” ninguno de estos dos sentidos perniciosos; antes bien, niega que la “apropiación”, tal y cómo se entiende en su libro, sea un hecho agresivo y violento, ni pacificador y eliminador de la subversión intrínseca al concepto de lo *queer*. De todas formas, partiendo de una cita de Gloria Anzaldúa que diferencia ambos términos¹²¹, Calvin Thomas (2000: 3) opta por el uso de la palabra “proliferación” frente a “apropiación”, coincidiendo con Anzaldúa en

¹²¹ “The difference between appropriation and proliferation is that the first steals and harms; the second helps heal breaches of knowledge” (Anzaldúa 1990: xxi).

que la segunda puede contener unas connotaciones negativas de las que carece la primera.

La heterosexualidad confesa de Thomas lo convierte sospechoso de un intento tendencioso y sibilino de justificación de lo que, en el fondo, no puede no ser sino una apropiación agresiva y excluyente de lo *queer* por parte de la heterosexualidad. Sin embargo, Julia Serano (desde la perspectiva que le confiere su condición de activista trans*), coincide con Thomas en plantearse si este tipo de apropiación de lo *queer* es susceptible de adquirir un cariz más positivo.

En su artículo “Considering Trans and Queer Appropriation¹²²” (2013), se pregunta Serano por qué se presupone de antemano que siempre es negativo que un grupo mayoritario o dominante se apropie de rasgos característicos de grupos marginales o minoritarios (identidad, ideas, creaciones culturales...), y establece que esto sucede por tres razones principales: por lo que esta acción supone de borrado o silenciación (*erasure*) de la voz de los grupos marginales y del contexto en el que los rasgos apropiados surgen; de explotación (*exploitation*) de los posibles beneficios que han adquirido los grupos minoritarios sin devolverles nada a cambio a estos, y de denigración (*denigration*) del valor de lo adquirido en su cultura originaria, bien sea a través de la minimización de su importancia o de la parodia ridiculizante o hasta del insulto.

Frente a esta apropiación negativa o EED (por las siglas en inglés de las tres palabras que la caracterizan), Serano (2013) propugna otra apropiación no EED¹²³, y proporciona numerosos ejemplos, todos ellos caracterizados por basarse

¹²² Este artículo puede ser consultado en el blog personal de Julia Serano, *Trans Advocate*, donde fue publicado el 11 de octubre de 2013 (www.transadvocate.com/considering-trans-and-queer-appropriation_n_10271.htm). Esta es la versión que yo he consultado, y que aparece sin paginar, de modo que en este apartado no podré facilitar el número de página de las citas mencionadas. Sin embargo, también puede consultarse el libro de Serano *Outspoken: A Decade of Transgender Activism and Trans Feminism*, en el que el ensayo “Considering Trans and Queer Appropriation” aparece de forma íntegra en el tercer capítulo homónimo, aunque desgraciadamente yo no he podido tener acceso a esta obra.

¹²³ Como muestra de que la apropiación no tiene por qué ser siempre negativa, Serano menciona cómo el crisol (*melting pot*) que es la sociedad estadounidense actual frecuentemente ha adoptado –“se ha apropiado de”– expresiones culturales o gastronómicas propias de los países de origen de los antepasados de su ciudadanía: con seguridad, los irlandeses/as e italianos/as perciben la adopción de la celebración del Día de San Patricio o la veneración por la pizza más como una admiración de su cultura que como una amenaza hacia sus derechos e identidad. De esta manera,

en el respeto y el apoyo hacia las personas trans*, en los cuales personas cisgénero se apropian de un modo no invasivo de los hallazgos *queer*. Por ejemplo, Serano (2013) menciona los casos de los teóricos y teóricas cisgénero que se adentran en los estudios *queer*, el de personas cisgénero que se travisten como muestra de apoyo al colectivo trans*, el de los heterosexuales que tienen como pareja a personas trans*, y el de cisgéneros que se sienten atraídos por la cultura *queer*. Incluso menciona la participación de heterosexuales en los desfiles del Día del Orgullo Gay o su atracción por programas de televisión de temática homosexual.

Serano (2013) reconoce que no todas las personas trans* aceptarán esta idea, ni pensarán que los cisgénero que ella menciona se apropian de una manera adecuada de su teoría, estilismos, etc, simplemente porque para ellos no existe una forma “correcta” de hacerlo, sino que la apropiación equivale a una invasión, por defecto. Tanto más es así, señala Serano (2013), cuanto el estigma asociado al grupo marginal se suaviza, y pone como ejemplo la mala consideración que tenían las personas trans* en las décadas finales del siglo XX, con lo cual los heterosexuales evitaban a toda costa ser identificados con ellxs. En este caso, lxs trans* apreciaban a los heterosexuales que no se esforzaban por marcar la diferencia y a los que no le importaba ser confundidos por trans*, percibiendo la apropiación como solidaria y comprensiva. Por el contrario, hoy en día se ha suavizado el rechazo hacia las personas *queer*, y mostrar apoyo y tolerancia hacia ellos se percibe como un síntoma de progresismo, modernidad y bonhomía (y por supuesto lo es, además, de una muestra evidente de corrección política), aunque muchxs trans* rehúsan la apropiación heterosexual, tachándola de invasiva.

Serano (2013) afirma que, una vez reducido el estigma inherente a la pertenencia a un grupo marginalizado, la permeabilidad con el grupo dominante se produce de un modo casi involuntario: aquí tenemos otra posible explicación para el fenómeno de la homonorma, puesto que el “contagio” es de carácter bidireccional. Serano (2013) llama “separatistas” a aquellas personas *queer* que

con estos rasgos aceptados, pero a la vez distintivos, la apropiación se convierte en un fenómeno positivo: la integración.

critican a lxs que aceptan tal permeabilidad, sea a los homosexuales o *queer* que imitan a la heteronormatividad –lxs “asimilacionistas”, como ellxs lxs llaman, que aspiran a ser asimilados por la cultura *mainstream*–, o a los heterosexuales que flirtean de una manera u otra con lo *queer*, puesto que estos “separatistas” defienden “some kind of idealistic notion of queer culture that they have experienced, enjoyed, and/or felt empowered by in the past” (Serano 2013). Lxs “separatistas”, plantea Serano, se oponen a lxs “integracionistas” (o “asimilacionistas”, como lxs llaman lxs “separatistas” de un modo despectivo), entre lxs que ella se cuenta, si bien rechaza el maniqueísmo de considerar una opción como correcta y otra como equivocada.

Otro argumento que Serano (2013) enarbola para defender la apropiación no EED es la de que la dicotomía dentro/ fuera que se produce en cualquier grupo no puede aplicarse a lo *queer*: las personas *queer*, en su mayoría, proceden de familias heterosexuales y son socializados en una cultura heteronormativa (con lo cual no son totalmente ajenxs a la heterosexualidad), y es a través de la experimentación, la exploración y el descubrimiento que entran a formar parte del amplísimo grupo *queer*, al que se aproximaron en un primer momento como “forasterxs” que se apropian de una cultura con la que se sienten identificadxs. ¿Por qué constreñir entonces, se cuestiona Serano, la exploración *queer* de los heterosexuales? Algunos de los heteros que se embarcan en tales experimentaciones quizás encuentren una identidad *queer* que los satisfaga, pero aunque no fuera el caso, sus escauceos con lo *queer* también suponen un síntoma saludable de la decadencia de la heteronormatividad y de sus posibles reinenciones.

Y continúa Serano (2013) preguntándose: ¿por qué ciertas prácticas solo son auténticas si las llevan a cabo ciertas personas, mientras que constituyen apropiación si las realizan otras? Tales acusaciones de apropiación, sostiene Serano, crean

A binary wherein certain people (i.e., the marginalized/minority group) are considered to be authentic when they engage in a particular activity, whereas others (i.e., the dominant/ majority

group) cannot authentically engage in that same act (Serano 2013).

Por ejemplo, nos parece *natural* la atracción sexual de una mujer hacia un hombre, mientras que consideramos espúrea la que un varón puede sentir hacia otro. Serano (2013) condena tajantemente tales distinciones entre auténtico e inauténtico en lo que respecta a prácticas sexuales, puesto que considera que se le intenta proporcionar un origen biológico a algo que no lo es, sino que, por el contrario, procede de la arbitrariedad de las convenciones humanas.

Por todo ello, Serano (2013) considera que la apropiación no EED debe ser entendida como una forma de apreciación cultural y como una medida hacia una integración –que no asimilación– de lo *queer* en la cultura *mainstream*; se trataría de una “proliferación” de lo *queer*, como lo denominaba Calvin Thomas (2000: 3) o Gloria Anzaldúa (1990: xxi). Además, recordemos, que esta apropiación también se produce a la inversa, gracias a una saludable y necesaria permeabilidad entre lo heterosexual y lo *queer*.

Siguiendo una metáfora biologicista, la relación entre heterosexualidad y *queerness* es con frecuencia percibida como de naturaleza parasitaria de la primera hacia la segunda, si bien teóricos y teóricas de distintas orientaciones sexuales proclaman que puede y debe ser simbiótica, puesto que de esta manera, tal y como define la RAE¹²⁴, “los simbiosistas sacan provecho de la vida en común”.

Finalmente, repasemos ahora en qué consisten las prácticas y conductas *queer* que la heterosexualidad adopta en su intento por reinventarse y por romper con los estrictos límites a los que la ha sometido durante siglos la heteronormatividad.

¹²⁴ Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Entrada para “simbiosis”.

4.5. *Genderfucking: perturbando el género binario*

En su *Manifiesto Contrasexual* (2011), Paul B. Preciado cuestiona la supuesta “normalidad biológica” de la heterosexualidad, que en su opinión no es sino “una tecnología social y no un origen natural fundador”, y por ello “es posible invertir y derivar (modificar el curso, mutar, someter a deriva) sus prácticas de producción de la identidad sexual” (Preciado 2011: 22). No debemos confundir, la inversión de género (o *gender reversal*, en inglés) con una práctica parecida, pero sutilmente diferente: es lo que en inglés se conoce como *genderfucking* o *gender bender*¹²⁵ –literalmente, el “jodegénero” o “dobla género”, aunque en esta tesis utilizaré la forma más elegante “deconstrucción del género¹²⁶”, por no haber encontrado una traducción más adecuada al castellano (quizás únicamente “derivar”, como cita Preciado 2011: 22), o adoptaré directamente el pintoresco anglicismo. Otra opción para denominar a la deconstrucción de género es *gender play*, que da una imagen lúdica –y acaso escasamente seria– acerca de este tipo de prácticas; por ejemplo, esta expresión es la que elige Cathy Schwichtenberg (1993).

Existen sutiles diferencias entre la inversión y la deconstrucción de género, siendo ambas formas de rebelarse contra los modelos de género establecidos. Según Deryn Guest (2012: 9), “the terminology of gender reversal reinforces the two-sex, two-gender binary of male/female and masculine/feminine. It simply shifts the ground from one to the other”. Se trata, por tanto, de una mera inversión de géneros, en la cual se repiten los vicios y debilidades del otro género, de modo que, al final, no se hace sino perpetuarse la heteronormatividad¹²⁷ de una forma casi caricaturesca. Por otro lado, como la

¹²⁵ *Gender-bender* aparece en Rosi Braidotti (1991: 122-123), quien pone como ejemplos de esta tendencia a los cantantes Boy George y Annie Lennox.

¹²⁶ La expresión “deconstrucción del género” la he tomado del artículo “Teoría *queer* y excesos de masculinidad. La performatividad y su aplicación deconstructora”, de Antonio Rubio (2010).

¹²⁷ Existen, como observamos, mecanismos sutiles que, aparentemente, suponen un punto de ruptura con los roles de género más tradicionales o con la “heterosexualidad obligatoria” de la que habló Adrienne Rich, pero que no hacen sino perpetuarlos y naturalizarlos. Por ejemplo, se ha criticado que los roles *butch* y *femme* que se han identificado en parejas homosexuales

propia Guest (2012: 9) afirma, el *genderfucking* es más complejo y profundo, y contribuye a la destrucción auténtica de los estereotipos relacionados con los géneros:

Genderfuck, however, is the language and business of queer theory. Consistent with its arm of political activism, the confrontational, uncompromising stance of queer theory is one of resistance to such binaries; subverting, undoing, deconstructing the normalcy of sex/gender regimes, cracking them open, focusing on the fissures that expose their constructedness. If the word itself puts one on edge, then it accomplishes its purpose (Guest 2012: 9).

En primer lugar, para comprender en qué consiste la inversión de género –y poder después compararla con la deconstrucción de género o *genderfucking*–, podemos partir del conocido como “Bem Sex-Role Inventory”, que busca medir la feminidad y la masculinidad (*sic*), así como los roles de género, a través de un cuestionario que se puede realizar online¹²⁸. En él aparecen 60 rasgos de la personalidad, 20 de los cuales se pueden identificar como masculinos, 20 como femeninos, y otros 20 como carentes de marca de género (es decir, resulta difícil asociarlos de una forma clara a como correspondientes a uno o a otro género). Se nos proporcionan cinco posibles respuestas: en desacuerdo, de acuerdo, y tres grados distintos de neutralidad, y a través de las contestaciones dadas se calcula el grado de feminidad, masculinidad o androginia de la persona. Las características de la personalidad son muy estereotipadas, y no resulta difícil adivinar cuáles hay que marcar con “de acuerdo” para obtener una puntuación alta en la escala de feminidad (gusto por los niños, comprensión, teatralidad, flexibilidad, empatía, sensibilidad, temperamento variable, etc), o de

(especialmente lésbicas) reproducen igualmente los mismos estereotipos de género asociados con la masculinidad y la feminidad (Hollibaugh 2000: 63 y 123; Newton 2000: 161 y 172).

¹²⁸ El Bem Sex-Role Inventory fue creado por la psicóloga Sandra Bem, y fue publicado por primera vez en 1974. Actualmente, está disponible para su realización en <https://openpsychometrics.org/tests/OSRI/>, donde también podemos leer una pequeña historia acerca del desarrollo de este test.

masculinidad (agresividad, independencia, afición por el deporte, carácter emprendedor, competitividad, capacidad de liderazgo, etc).

Realizando el test, de una forma ligera y casi lúdica, con el mero objetivo de intentar alcanzar la mayor puntuación posible en feminidad, marqué como “de acuerdo” los rasgos de personalidad que, a mi entender, habrían sido preasignados como femeninos, y como “en desacuerdo” los claramente determinados como masculinos. En efecto, el sistema me otorgó la siguiente respuesta: “You scored 17.5 out of 100 masculine points, 95.833 out of 100 feminine points, and 71.93 out of 100 androgynous (neutral) points”. De esta manera, podemos hacernos una idea de cuán estereotipado resulta el test, y cuán arraigados están estos clichés en el ideario colectivo (y de paso, cómo, seguramente, la androginia se acerca más al ideal de feminidad que al de masculinidad).

Una inversión de género tendría lugar cuando la personalidad de un hombre presenta estas características “tradicionalmente” femeninas enumeradas arriba, y viceversa. Supone la existencia de individuos que, no contentxs con las conductas que les presupone el género que les ha sido asignado en consonancia con su sexo biológico, necesitan imitar al otro género para sentirse realizadxs, para intentar pertenecer a él, y reforzando así en el fondo las nociones tradicionales de hombre y de mujer.

Una deconstrucción de género, sin embargo, es algo más radical y efectivo que una inversión de género. Consiste, con frecuencia, en una parodia o exageración de los roles de género; en el uso, por ejemplo, de la androginia deliberada o del travestismo (Judith Butler, en la entrevista que le realizó Juan Vicente Aliaga en 2008, habla de “drag kings” y “drag queens”), de modo que los roles tradicionales asignados a cada género son puestos en tela de juicio. Una persona *gender bender* no tiene por qué desear la pertenencia a otro género, pero sí que anhela romper con los estereotipos que le son asignados dentro de la heteronormatividad occidental y que debería seguir si desea ser aceptadx dentro de la sociedad.

Las transgresiones de género son más comunes de lo que nos pudiera parecer: como Riki Wilchins, sostiene, de hecho son bastante frecuentes en la

primera infancia, pero pierden su carácter cómico y aceptable conforme el niño va creciendo, para convertirse en algo ridículo o incluso preocupante: “should the experimentation of childhood inadvertently re-emerge, we find it awkward, embarrassing, and even threatening” (Wilchins 2002: 12). Trasgredir el género asignado únicamente puede volver a verse como algo aceptable si supone un modo de cerrar el círculo vital: es un comportamiento que puede tolerarse al principio de la vida, cuando aún no se ha desarrollado la conciencia sobre los propios actos y el sentido de la vergüenza, o si ambos se pierden al final de la existencia por causa de enfermedades degenerativas tales como el Alzheimer. En esos casos particulares, vestirse o actuar como una mujer siendo un hombre, o viceversa, pueden ser justificados a los ojos de la sociedad que, conmisericordia, los acepta: “es como un niño”.

Con respecto a la deconstrucción de género, Celia Kitzinger y Sue Wilkinson afirman que

This key queer strategy, the gender-fuck, is about parody, pastiche, and exaggeration. It replaces resistance to dominant cultural meanings of sex with carnivalesque reversals and transgressions of traditional gender roles and sexualities, which revel in their own artificiality (Kitzinger y Wilkinson 1997: 412).

La importancia de la parodia, del pastiche y de la exageración vinculan la estrategia del “rompimiento de género” con la teoría del postmodernismo. Recordemos que una de las más importantes teóricas de esta corriente, Linda Hutcheon, se ha dedicado al estudio de la parodia, tanto en su libro *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, de 1985, como en sus artículos “Parody and History” (incluido en su libro *The Politics of Postmodernism*, de 1988) o “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History” (incluido en *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, editado por P. O'Donnell en 1989). Hutcheon sostiene que las obras de arte postmodernas son, al mismo tiempo,

All overtly historical and unavoidably political, precisely because they are formally parodic. I will argue throughout this study that postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) at once use and abuse, install and then destabilize convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past (Hutcheon 1988: 23).

La estrategia del *genderfucking*, por tener la voluntad de mostrar las incoherencias de la naturaleza artificial, inestable¹²⁹ y no biológica del concepto de género a través de la parodia y de otros métodos, resulta fácilmente enlazable con la forma en el que las novelas, edificios o esculturas postmodernos, por ejemplo, se relacionan con las obras de arte del pasado. El *genderfucking*, pues, resulta una estrategia postmoderna, por tanto que subvierte las convenciones de género, pero que también las homenaja de un modo irónico y rompedor, revelando las paradojas y la naturaleza provisional de tal concepto.

Recordemos que incluso es también conocida como *gender play*, enfatizando su carácter transgresor, lúdico y paródico (en otras palabras: postmoderno), y por ello Cathy Schwichtenberg lo definía como

The mix and match of styles that flirt with the signifiers of sexual difference, cut loose from their moorings. Such inconstancy underscores the fragility of gender itself as pure artifice. Thus, gender play takes place in a postmodern pastiche of multiple styles: masculinity and femininity fractured and refracted in erotic tension (Schwichtenberg 1993: 134).

¹²⁹ Con respecto a la naturaleza inestable del concepto de género, y de la esencia variable del transgénero, Sheila Jeffreys (2014: 76) menciona la existencia de lxs “de-transitioner”: se trata de las personas que una vez se sintieron trans*, pero que ya no se sienten identificadas con ello, aunque Michelle Goldberg (2014) asegura que tan solo entre un uno y un cinco por ciento de lxs trans* se convierten en “detransitioners”. Como veremos más tarde, en *In One Person* (2012) John Irving menciona otros ejemplos de seres cuyo género es fluctuante: Ariel (personaje de *The Tempest*, de William Shakespeare), los ángeles, y Billy Abbot, el protagonista de esta novela. (“I believe that Ariel’s gender is mutable [...] The sex of angels is also mutable”, Irving 2012: 56; “So Billy’s gender is ... mutable”, Irving 2012: 59).

Considerando que los géneros son constructos culturales, entre los que claramente ha existido –y aún existe– una relación de desigualdad, podemos generalizar la teoría postmoderna que nos resume Martin Irvine (2010) al campo de los estudios de género cuando analizamos la deconstrucción de género:

The view that cultural hierarchies (high/ low; official/ local; dominant culture/ subcultures) are unstable and constructed and that history is not a source of authority underlies the creation of many forms of pastiche (combinations from unrelated sources), collage, parody, and nostalgic stylization where earlier, historically situated styles are abstracted and imitated as stylization.

El proceso de *gender play*, *genderfucking* o deconstrucción de género, con todo lo que entraña de parodia y pastiche acerca de los clichés de género, puede ser llevado a cabo por cualquier persona, independientemente de su inclinación sexual y su género. El heterosexual *queer*, que inconscientemente hace uso de técnicas postmodernas tales como la ironía, el pastiche, el *collage*, o la parodia para romper con los estereotipos que se le han asignado por el simple hecho de sentir atracción hacia personas del sexo opuesto, es en sí una criatura postmoderna, en un mundo en el cual siguen existiendo los géneros, sí, pero en el cual las fronteras entre ellos se difuminan y se cruzan constantemente de un modo a veces casi lúdico, y otras de forma dolorosa.

Paul B. Preciado (2011) pone el énfasis en la deconstrucción de los géneros propios de la heteronormatividad occidental mediante lo que denomina prácticas “contrasexuales” –y que nosotros podemos identificar como estrategias *genderfucking*, y que son las mismas que las prácticas propias del heterosexual *queer* que enumeraba Tristan Taormino. Cita tres de ellas en particular (utilización del dildo, sadomasoquismo y erotización del ano), denominándolas “momentos de mutación poshumana del sexo” (Preciado 2011: 22).

Yo sostengo que la deconstrucción de los dos géneros tradicionales para arribar a una tercera vía compuesta por una miríada de sexualidades periféricas no está únicamente conectada a las conductas sexuales, puesto que el género

transciende y supera lo meramente sexual. En este particular, estoy de acuerdo con Antonio Rubio, quien, realizando una crítica a Preciado, asevera que

La repetición constante y excesiva en lo tocante a las representaciones y a las estéticas propias de un género que coincide con el que se nos ha asignado también puede ser algo paródico, trasgresor y, cómo no, deconstructivo. Dicho con otras palabras: la trasgresión del género y por tanto, según Butler, la ruptura con las subordinaciones que de este se derivan puede producirse mediante la incoherencia y la alteración de un género, pero igualmente podría producirse a través de la coherencia extrema y de la exageración (Rubio 2010: 5).

En el mismo sentido, Annamarie Jagose señala que

It is not simply that heterosexuality seems irreducible to the sex acts that it nevertheless privileges, but also that heterosexuality is naturalized through **a range of practices and institutions that don't seem to be about sexuality at all**" (Jagose 2002: 4-5, la negrita es mía).

Berlant y Warner (1998: 548) coinciden con Jagose en este aspecto, y ellos citan contextos tales como "life narrative and generational identity" como posibles perpetuadores de la heteronormatividad, reconociendo que, por otro lado, no todas las formas de sexo entre hombre y mujer tienen por qué contribuir a la estabilidad y continuidad de este constructo. Si aceptamos que la heterosexualidad no es reducible a una serie de actos sexuales "apropiados", sino que se basa en un conjunto de prácticas e instituciones que la naturalizan y la sustentan, consecuentemente debemos entender que no todas las estrategias de deconstrucción de género o *genderfucking* tienen por qué ser de naturaleza sexual, al estilo de las que enumeraba Tristan Taormino (2003).

Por ejemplo, cuando Leena-Maija Rossi (2011: 18) habla de las prácticas heterosexuales no normativas que según ella constituyen representaciones no afortunadas del ideal heterosexual, menciona explícitamente los casos de las relaciones amorosas y sexuales entre varones jóvenes y mujeres adultas entre los

que existe una gran diferencia de edad, y se lamenta de que suelen ser plasmadas en el cine o la televisión de una forma jocosa. Coincido con Rossi en que este tipo de relaciones presentan un desafío a la heteronorma, y como tal pueden ser consideradas prácticas de deconstrucción de género, propias de un heterosexual *queer*. Rossi (2011: 19) también menciona explícitamente la asexualidad como forma de resistencia ante la heteronormatividad, e incluso llega a asegurar que las prácticas no normativas pueden existir en el núcleo de la familia tradicional: “This does not mean, however, that every heterosexual family would even approach the norm” (Rossi 2011: 17).

Sin perder de vista la problematización de la heterosexualidad como punto de partida –y rebatiendo así uno de los argumentos contra la heterosexualidad *queer* de Kitzinger y Wilkinson–, espero demostrar a través del análisis de la obra de John Irving que sí se puede ser heterosexual y *queer* a la vez, que la heterosexualidad puede y debe ser rehabilitada, y mostrar qué tipo de prácticas le son inherentes a la persona que puede englobarse bajo dos cualidades tan aparentemente antagónicas. En mi opinión, la heterosexualidad *queer* constituye una crítica a la heteronormatividad, a la que pone en tela de juicio a través de la parodia: el *genderfuck* heterosexual no se trata de un mero pastiche que adopta prácticas *queer* por moda o capricho, sino que supone un cuestionamiento de ese sistema opresivo que es la heteronormatividad, permitiendo que la heterosexualidad pueda llegar a convertirse en una opción voluntaria e igualitaria para hombres y mujeres.

Retomemos, para finalizar este apartado y pasar a la parte más práctica de esta tesis, el nombre de aquel artículo de Ann Powers que constituye una definición efectista, pero efectiva en mi opinión, de la actitud vital de un *straight queer*: “Queer in the streets, heterosexual in the sheets”. Homenajeando a Powers, Calvin Thomas (2006: 4-6) experimenta con la doble acepción de la palabra “sheet” en inglés (*sábana*, pero también *folio*), para establecer un juego de palabras en “Crossing the Streets, Queering the Sheets, or: Do You Want to Save the Changes to Queer Heterosexuality?” (prefacio al libro *Straight Writ Queer: Non Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*, editado por Richard Fantina). Para Thomas (2006: 4), “literary expression itself queers heterosexuality, that

writing itself, always beside itself, is what can never define but only disturb identity”, ya que, evocando a Victor Shklovsky (1965) y a Harold Bloom (1994), la “desfamiliarización” o el “encuentro con el extrañamiento” de los que estos críticos hablaron, respectivamente, implica que la creación literaria haga que tanto el mundo ficcional creado como el mundo real reflejado –o distorsionado– sea “queerer than ever” (Warner 1993: xxvii, citado por Thomas 2006: 4).

En mi opinión, si hay un escritor actual que maneja con maestría el arte de mostrar mediante un espejo cóncavo la realidad esperpéntica de los últimos setenta años de la historia estadounidense para obtener un reflejo a la vez deformado y realista –y definitivamente *queer*–, ése es John Irving.

A continuación, pasaré a realizar una concreción práctica de los conceptos clave identificados a lo largo del presente capítulo y del anterior, a través de un análisis textual de ciertos personajes que aparecen en las novelas de Irving y que pueden calificarse como sospechosxs sexuales, defendiendo que todxs ellos constituyen ejemplos de distintos tipos de sexualidades periféricas.

**PARTE III. LAS SEXUALIDADES
PERIFÉRICAS EN LA OBRA DE JOHN
IRVING**

CAPÍTULO 5. INTRODUCCIÓN A LAS SEXUALIDADES PERIFÉRICAS EN LA OBRA DE JOHN IRVING

5.1. Sobre las sexualidades periféricas en el mundo según Irving

Según hemos podido comprobar en los capítulos anteriores –dedicados al estudio del concepto de tercer género/ tercer sexo, a una introducción acerca de la teoría *queer* y a un análisis sobre la figura del *straight queer*, respectivamente–, la creencia en el dimorfismo sexual supuso la creación de un sistema hegemónico (una “tecnología social”, en palabras de Paul B. Preciado 2011: 22), que durante siglos ha controlado las instituciones, el pensamiento, la literatura, y hasta la intimidad de los cuerpos de la cultura occidental: hablo, qué duda cabe a estas alturas, de la heteronormatividad o heteronorma.

Hemos podido observar cómo la existencia de un “tercer género” desafía a la idea del dimorfismo sexual; el tres es aquí una metáfora de las múltiples posibilidades que desafían al binomio femenino/ masculino, a las que numerosos teóricos y teóricas que se han acercado a esta cuestión han intentado categorizar y jerarquizar. Además, he analizado el surgimiento de la teoría *queer*, nacida con el doble objetivo de teorizar acerca de y de visibilizar a aquellas personas que se rebelan contra la heteronorma a través de su identidad de género –o de su falta de ella. Por último, he proporcionado argumentos a favor y en contra de la existencia de un tipo de heterosexualidad que, a través de la adopción de

prácticas o de ideas propias del colectivo *queer*, se aleja del modelo tradicional de heterosexualidad, y he defendido que, en mi opinión, tal posibilidad es factible.

Todas estas nociones encuentran su reflejo en la obra de John Irving, en la cual aparecen multitud de personajes que desafían de una u otra manera a la heteronormatividad. Como adelanté con anterioridad, sostengo que John Irving busca en sus novelas la superación de la heteronormatividad a través de la creación de un tercer género ideal, que trasciende las limitaciones de los dos géneros tradicionales y propugna una desbinarización del sexo, sin tener por ello que otorgarle un nombre a este nuevo género: sus personajes podrían exclamar, como hacía Madame de Maupin en la novela homónima de Gautier (1960: 352): “pertenezco a un tercer sexo aparte y sin nombre”. Este idealizado tercer género, que coincide con las múltiples posibilidades de identidades sexuales no convencionales que aparecen a lo largo de la extensa obra de Irving, puede englobarse bajo el concepto de sexualidades periféricas.

Pese a este cierto grado de idealización que Irving otorga a las sexualidades periféricas, en mi opinión resulta errónea la consideración de que el autor las desproblematice en sus novelas. Tomemos como ejemplo a Rahul Rai – inquietante personaje que aparece en la novela *A Son of the Circus* (1994) y al que dedicaré un apartado del siguiente capítulo. En su caso, el cambio de sexo y de género no trae aparejada la dicha ni la estabilidad emocional; antes bien, le provoca una frustración sexual aún mayor que Rahul descarga asesinando a prostitutas. De hecho, resulta significativo que Rahul Rai sea uno de lxs dos únicxs asesinxs en serie que podemos hallar en toda la obra de John Irving.

Las novelas de Irving se caracterizan por constituir una defensa acérrima de la libertad sexual y de los derechos de las minorías sexuales. Probablemente, la que de todas ellas muestra un posicionamiento político más claro, resultando en un rotundo alegato en favor del colectivo *queer*, sea *In One Person* (2012). Al mismo tiempo, en la obra también se manifiesta una cierta exasperación –que en mi opinión, comparten el autor y el protagonista de la novela, Bill Abbot– ante la obsesión por aprehender y por etiquetar las identidades de género; tal y como lamenta Bill (Irving 2012: 376), “some people apparently had nothing better to do than update the frigging gender language”.

Como ya mencioné más arriba, la unicidad de la experiencia *queer* individual ha originado el surgimiento de una multitud de términos relacionados con el género y con las distintas opciones sexuales. Estos vocablos, con frecuencia opuestos, complementarios, o parcialmente traslapados, pueden encontrar mayor fortuna y popularizarse durante una época, o, por el contrario, quedar desfasados y olvidados tras un período inicial de apogeo lingüístico. Bill, varón bisexual, tiene ciertos problemas en mantenerse al día con la terminología a pesar de su contacto con la escena *queer* estadounidense. Por ejemplo, explica la sustitución que se llevó a finales de los años ochenta del pasado siglo de la palabra “transsexual” por “transgénero”:

Soon everyone would be using the *transgender* word; my friends told me I should use it, too –not to mention those terribly correct young people giving me the hairy eyeball because I continued to say “transsexual” when I was supposed to say “transgender” (Irving 2012: 376).

Bill también tiene serias dificultades para familiarizarse con las siglas LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transexuales): “it took me days of reciting those initials before I could say them in the correct order” (Irving 2012: 389), aunque ya más adelante le resultará más sencillo añadirles una Q, por “questioning”, para hacerlas más inclusivas y seguir la última moda en terminología de género¹³⁰. De esta manera, Irving realiza en *In One Person* una crítica velada a los teóricos y teóricas (de sexualidad *queer* o no) que constantemente acuñan términos políticamente correctos, según los anteriores se van “contaminando” o colmando de connotaciones despectivas o heteronormativas, olvidando con frecuencia que en lugar de perseverar en el empeño de categorizar y de designar con una terminología imposiblemente neutral y aséptica a estos colectivos, resultaría más útil unirse a la lucha activa por sus derechos, puesto que con frecuencia han sido y son víctimas de

¹³⁰ Según vimos anteriormente, estas siglas han incluido una I desde que Irving publicó la novela: LGBTIQ (*lesbian, gay, bisexual, transsexual, intersex, questioning*). Me atrevo a aventurar que Billy Abbot no se sentiría muy complacido con la adición de una nueva letra cuando quizás ya era capaz de recitar de memoria la versión anterior de las siglas.

discriminaciones, vejaciones o violencia, habiendo sufrido además con gran virulencia el azote del SIDA durante los años 80 y 90.

También resulta relevante señalar que, a diferencia de los teóricos y teóricas del postgenerismo mencionados con anterioridad, John Irving no aboga por la destrucción de la noción misma de género. No propugna una inversión de géneros, en la que los hombres actúen como tradicionalmente lo han hecho las mujeres y viceversa, como una suerte de heterosexualidad emuladora que reproduce los vicios y defectos del sexo contrario. Por el contrario, John Irving opta por la superación de las etiquetas, así como de las distinciones entre los géneros, advirtiendo, no obstante, de los peligros inherentes a la inversión de género. Irving prefiere otras estrategias más radicales, tales como la deconstrucción de género o *genderfucking*, que tienen como objeto “invertir y derivar (modificar el curso, mutar, someter a la deriva) sus prácticas [de la heteronormatividad] de producción de la identidad sexual”, según preconizara Paul B. Preciado (2011: 22).

En *A Prayer for Owen Meany* (1989) se halla un ejemplo paródico y despiadado que nos advierte contra los peligros de la inversión de los estereotipos de género. Tal inversión se produce, de un modo totalmente autoconsciente y deliberado, dentro de la pareja formada por Amanda y Arthur Dowling, de los que el narrador, Johnny Wheelright (Irving 1989b: 239), afirma que crean “mayhem with sexual stereotypes, or reversing sexual roles as ardously and self-consciously as possible”. ¿De qué maneras invierten los estereotipos de género los Dowling?

Por su parte, Arthur Dowling suele colocarse un delantal cuando se dirige a hacer la compra, y se dedica a labores tradicionalmente femeninas dentro del hogar (el espacio femenino por antonomasia): por ejemplo, halla placer en decorar su propia casa y cuida con esmero del jardín familiar (Irving 1989b: 239). Sin embargo, resulta mucho más ferozmente crítico el retrato de Amanda Dowling –“a pioneer in challenging sexual stereotypes” (Irving 1989b: 239)–, a la que Irving asocia con expresiones tales como “see red”, “fury”, “mayhem”, “vengeance” (Irving 1989b: 239-241). Amanda viste ropa masculina, se niega a depilarse, y reproduce las conductas “masculinas” más negativas: es ambiciosa y

tiende a dejar a su esposo en un segundo plano; fuma, expulsando el humo a la cara de los hombres (“this being at the heart of her opinions regarding how men behaved towards women”, Irving 1989b: 239), y gusta de expresar en público sus tendenciosas opiniones políticas de una manera avasalladora. Irving critica duramente la actitud de Amanda: el camino a seguir para romper estereotipos y para luchar por los derechos de las mujeres o de las personas *queer* o *trans** no pasa por adquirir los vicios y privilegios del sexo tradicionalmente dominante –el masculino–, o las imperfecciones asociadas al femenino, siempre considerado como el sexo débil.

El matrimonio Dowling, “independently wealthy” (Irving 1989b: 240), no necesita tener un auténtico trabajo remunerado con el que ocupar sus días, y por ello adolece de una cegadora estrechez de miras que les hace obsesionarse con la inversión de géneros porque en realidad no tienen otras preocupaciones ni problemas en su vida: “it was their only theme, and a small theme, and they overplayed it” (Irving 1989b: 240). Todo en la pareja es tan impostado, tan falto de espontaneidad y naturalidad en su único objetivo vital, que Johnny Wheelright hace sobre ellos una humorística presunción (que quizás sea acertada, ante la falta de descendencia del matrimonio), señalando de una manera hiperbólica que “sexual roles might be so reversed as to make childbearing difficult” (Irving 1989b: 240). El humor es, como veremos más tarde, una de las claves de la “deconstrucción de género” a través de la relación paródica con los estereotipos, y sin embargo, es lo que les falta a los Dowling, que se dedican a tratar de invertirlos de una manera totalmente cargada de “humorlessness and fury” (Irving 1989b: 240); tan consciente y deliberada que resulta ridícula e infructuosa.

Además, Irving, amante de los grandes clásicos de la literatura, critica a través de la voz narradora de Johnny Wheelright la sesgada opinión que Amanda tiene sobre ellos. Según la señora Dowling, las obras maestras literarias del siglo XIX son las causantes de la creación y expansión de los arquetipos de género que someten a ambos sexos, y por ello deberían ser prohibidos, ya que “they were an education in condescension to women –all by themselves, they *created* sexual stereotypes!” (Irving 1989b: 240). Se mencionan como ejemplos de estos libros

que debieran ser vetados los títulos de tres novelas especialmente “peligrosas”: *Huckleberry Finn* (1884), *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), y *Wuthering Heights* (1847), quizás porque para los Dowling, “books that had boys being boys, and girls being girls, were among the worst offenders¹³¹” (Irving 1989b: 239).

Arthur y Amanda Dowling llevan su obsesión por invertir los respectivos roles de género al teatro: aunque ambos son pésimos actores, no obstante les agrada tomar parte en las representaciones locales de los Gravesend Players (qué duda cabe: Arthur en roles femeninos de poca importancia, y Amanda en papeles masculinos protagonistas). En una novela posterior (*In One Person*, 2012), John Irving regresa al mundo de las obras de teatro amateur para mostrar la deconstrucción de género –el *genderfucking*– que el abuelo del protagonista lleva a cabo, primero en escena y progresivamente en cada una de las facetas de su vida. Resulta tentador contraponer la figura cómica y enternecedora del abuelo Harry, talentoso actor (¿podríamos llegar a decir *talentosa actriz?*), con la inversión de género forzada y desafortunada del matrimonio Dowling.

La afición de Harry Marshall por representar roles femeninos en el teatro no es comprendida por la mayoría de los habitantes del pueblo de First Sisters, a pesar de sus grandes aptitudes en tales menesteres. Consciente de ello, su nieto Billy suele observar a la audiencia de las obras en las que Harry participa. En la oscuridad del teatro, el muchacho puede percibir el desprecio, la rabia, o hasta el asco reflejado en algunos de los rostros de los asistentes que contemplan al anciano disfrazado de mujer.

Sin embargo, años más tarde nadie de la pequeña comunidad de First Sisters parece escandalizarse cuando Harry Marshall aparece ataviado con uno de los vestidos de su difunta esposa durante el funeral por sus dos hijas,

¹³¹ Nos recuerda esta obsesión por eliminar los estereotipos sexistas de los clásicos de la literatura anglosajona la corriente actual que bendice la purga de los cuentos de hadas tradicionales de prejuicios sexistas: así, podemos encontrar *La Cenicienta que no quería comer perdices* de Nunila López y Myriam Cameros (2009), o ejemplos más antiguos como *Prince Cinder* de Babette Cole (1987), o *El bello durmiente* de Antonio Rodríguez Almodóvar (1992). Una interesante réplica a este tipo de cuentos son los *Politically Correct Bedtime Stories: Modern Tales for Our Life and Times* (1994) o los *Politically Correct Holiday Stories* (1995), ambos de James Finn Garner, que a través de la parodia y la exageración muestran los riesgos de caer en la búsqueda de la corrección política a cualquier coste.

fallecidas en un accidente de tráfico. ¿La razón? Minutos antes, Harry ha dado muestras de haber perdido la cabeza, al hablar sobre las difuntas como si aún estuvieran vivas. Solo a los inocentes –a los niños muy pequeños o a los ancianos víctimas de la demencia senil, por ejemplo–, se les puede consentir una conducta tan escandalosa; para el resto de seres humanos, “gender experimentation of puberty must be abandoned by early adulthood, when all young men and women are expected to be... men and women” (Wilchins 2002: 12).

Por ello, que un adulto en su sano juicio juegue con su conducta a deconstruir el género que se le impuso cuando nació se considera poco decoroso y apropiado; he ahí el porqué de la enconada reacción de los paisanos y paisanas de Harry al verlo actuar disfrazado de mujer en su madurez, y de su tolerancia hacia las tendencias travestistas del anciano una vez que queda patente que este es víctima de la demencia senil.

Asimismo, podemos relacionar la conducta *queer* del abuelo Harry con la teoría de Jack Halberstam de que lo *queer* es un arte del fracaso a la hora de reproducir de una manera exitosa el ideal de heterosexualidad heteronormativa. Halberstam afirma que el fracaso “preserves some of the wondrous anarchy of childhood and disturbs the supposedly clean boundaries between adults and children, winners and losers” (Halberstam 2011: 3). En efecto, la conducta de Harry Marshall recupera parcialmente la anarquía infantil (en la cual las fronteras entre los géneros son muy tenues), amenazando las barreras entre la niñez y la edad adulta, lo cual perturba a la sociedad respetablemente heteronormativa de *First Sisters*.

Por cuanto que el “rompimiento de género” aparece en las novelas de John Irving, mediante la estilización paródica de los comportamientos estereotipados del género resultante en distintas estrategias de *genderfuck*, una vez más observamos como su obra está más imbricada con el postmodernismo de lo que el propio autor reconoce. Además, existen muchos más ejemplos de personajes de Irving que deconstruyen el género de formas muy diversas. Podemos enumerar, por ejemplo, a Marion Cole, quien en *A Widow for One Year* (1998) abandona a su hija pequeña para encontrarse a sí misma, y es una de las

“malas madres¹³²” típicas de Irving; al virgen maduro Johnny Wheelright, de *A Prayer for Owen Meany* (1998); a T.S. Garp (*The World According to Garp*, 1987) o Jack Burns (*Until I Find You*, 2005), y la peculiar forma que ambos tienen de entender la masculinidad heterosexual; a Billy Abbot, con su género “fluctuante”¹³³ y a tantos otros que presentan comportamientos (no necesariamente de carácter sexual) que se escapan de la tradición, la norma y las expectativas referidas a su género.

Por lo tanto, la tesis que me propongo demostrar es la de que el propósito último que John Irving pretende alcanzar en su obra es establecer, parafraseando a Randy Conner y Hatfield Sparks (1997: 67), “the totality that lies beyond duality”, a través de un cuestionamiento o ruptura con los géneros tradicionales, para llegar a un tercer género idealizado, amplio, desestabilizante, y de difícil adquisición, pero que puede lograrse a través de los múltiples caminos que él muestra en sus novelas. El rompimiento o deconstrucción de género es el método; el objetivo final, el tercer género que engloba una multitud de diferentes sexualidades periféricas cuya existencia y derechos son defendidos por Irving en sus novelas.

Sin caer en rígidas categorizaciones –trans*, andrógino, homosexual, etc–, me interesa analizar cómo estos y otros personajes de Irving consiguen superar los roles y estereotipos de género para desarrollar sexualidades periféricas que el novelista identifica con sus *sexual suspects* o “sospechosxs sexuales” (por utilizar una expresión “marca de la casa”, desde que apareciera como título de la autobiografía de Jenny Fields en *The World According to Garp*, como veremos con más detenimiento a continuación), y que suelen corresponderse con los personajes que dibuja con mayor afecto y admiración.

Sigamos la invitación que Miss Frost realiza a Billy Abbot en *In One Person* –y que años después él repetirá, palabra por palabra, al joven Kittredge

¹³² Otros ejemplos relevantes son Veronica Rose en *A Son of the Circus* (1994), Katie Callahan en *Last Night in Twisted River* (2009) o Mrs. Kittredge en *In One Person* (2012).

¹³³ Como veremos más tarde, la fluctuancia del género de Billy Abbot se dibuja a través del establecimiento de una continua analogía con los ángeles y con el personaje de Ariel, de *The Tempest* (ca. 1611) de William Shakespeare: “I believe that Ariel's gender is mutable [...] The sex of angels is also mutable” (Irving 2012: 56); “So Billy's gender is... *mutable*” (Irving 2012: 59).

(Irving 2012: 425): “Please don't put a label on me –don't make a category before you get to know me”, e intentemos conocer a algunos de los personajes poseedores de una sexualidad disidente que John Irving nos presenta, sin caer en áridas e inflexibles taxonomías, con el objetivo de conseguir la desbinarización del género en su obra.

Las novelas de John Irving –“those pleas for tolerance of sexual difference”, calificativo empleado para describir las de Billy en *In One Person* (Irving 2012: 314) y fácilmente aplicable a las del propio autor–, no hacen sino reflejar la tendencia, cada vez más generalizada y normalizada, hacia la aceptación de otras identidades sexuales distintas de las dos tradicionalmente hegemónicas (hombre y mujer). Aún más: como afirmó el escritor Edmund White al realizar una reseña de la entonces recién publicada *In One Person* (2012), “John Irving in this magnificent novel –his best and most passionate since *The World According to Garp*– has sacralized what lies between polarizing genders and orientations”, y mi propósito es demostrar que, de hecho, es algo que Irving ha hecho sistemáticamente a lo largo de su obra.

Las sexualidades periféricas que Irving recoge se plasman en la aparición de personajes asexuados o andróginos, trans* o bisexuales, u otros cuya heterosexualidad escapa de los caminos ya trillados de la heteronorma para inventar otros nuevos, más liberadores. La atracción sexual, en este último caso, sigue siendo hacia el sexo contrario, pero las conductas y comportamientos difieren de los convencionalmente asociados a cada género: es lo que podríamos considerar una heterosexualidad *queer*. En mi opinión, existe una sonora expresión que Irving acuña y que resulta perfecta para englobar a todxs estxs disidentes sexuales que pueblan sus novelas: se trata de lxs sospechosxs sexuales.

5.2. "Sexual suspects"

En la novela *The World According to Garp* (1978), la poco convencional madre del protagonista, Jenny Fields, afirma en su autobiografía que "I wanted a job and I wanted to live alone. That made me a sexual suspect. Then I wanted a baby, but I didn't want to have to share my body or my life to have one. That made me a sexual suspect, too" (Irving 1999a: 26).

La expresión *sexual suspects* aparece por primera vez, así pues, en *Garp*, dándole título a la autobiografía de Jenny Fields. Más tarde, volvemos encontrarla en *A Son of the Circus* (1994), en la cual Irving la aplica para describir a los dos sobrinos de Promila Rai (uno de los cuales es el futuro psicópata trans* Rahul Rai), refiriéndose a ellos como "her sexually suspect nephews" (Irving 1995: 119). Resulta paradigmático que Irving utilice esta fórmula en solo dos de sus novelas, con el objeto de aplicarlas a sendos personajes que no podrían resultar más distintos entre sí. Mientras que Jenny Fields, es, en palabras del propio Irving, "one of my two most saintly characters¹³⁴" (siendo el otro el también asexuado doctor Larch de *The Cider House Rules*, de 1985), Rahul Rai es, junto con el psicópata que siembra el terror entre las prostitutas de Ámsterdam en *A Widow for One Year* (1998), el único asesino en serie que aparece en todo el conjunto de la obra de John Irving.

A mi entender, el hecho de utilizar la misma expresión para describir a Jenny Fields y a Rahul Rai resulta una forma en la que Irving, quizás de un modo inconsciente pero me atrevo a aventurar que más bien deliberado¹³⁵, relaciona dos formas muy distintas de pertenecer a la disidencia sexual, y que ejemplifican

¹³⁴ Véase la entrevista realizada a Irving por Harvey Ginsberg (2000).

¹³⁵ Me niego a pensar que al utilizar la expresión "sexually suspect nephews", Irving hubiera olvidado que estaba remitiendo al lector al título de la biografía de Jenny Fields en *Garp*. No obstante, en la entrevista que Colin W. Sargent realizó al autor, al preguntarle "How close were you to titling this fantastic new novel *A Sexual Suspect*?" (refiriéndose a *In One Person*, 2012), Irving, negando que jamás lo hubiera pensado, afirmó que "the "sexual suspect" line, from *The World According to Garp*, is from a more radical novel -I mean politically", obviando el hecho de que también la había empleado en *A Son of the Circus*.

respectivamente la idealización y la problematización que el autor asocia al mismo tiempo a este concepto.

Lxs sospechosxs sexuales que pueblan la obra de Irving son, por ejemplo, bisexuales como Billy Abbot en *In One Person* (2012), vírgenes cuarentones como Johnny Wheelright en *A Prayer for One Meany* (1989) o Martin Mills en *A Son of the Circus* (1994), o célibes voluntarios como el doctor Larch en *The Cider House Rules* (1985). Todxs ellxs son miradxs de reojo por parte del sistema imperante de la heteronormatividad occidental, dentro del cual no encajan, puesto que encarnan representaciones poco afortunadas de la heterosexualidad. De esta forma, enlazamos con la terminología de Rossi, para quien

In cultural representations of sexuality, and in their interpretation, asexuality or 'sexlessness' also serves as a signifier of doing gender 'unhappily'. In the context of normative heterosexuality, asexual bodies perform corporeality towards which it does not seem 'natural' to feel desire. The paradigmatically asexual bodies are the body of a masculine heterosexual woman and the body of a 'too soft' heterosexual man, which are interestingly connected to the figure of a butch lesbian and the stereotype of a feminine gay man. All these are characters that the dominant culture and its dominant fictions still barely recognise as either subjects or objects of sexual desire. These visual performatives do not produce the imperative combinations of female femininity and male masculinity, nor do they offer support for reproductive futurism. From the normative point of view, these kinds of bodies are not, to quote Austin once more, 'suitable people', who would have the 'capacity' ([1962] 1999, 23) to perform normative gender or sexuality. Yet these kinds of bodies can be pleurably inhabitable for people not striving towards normativity. (Rossi 2011: 19).

Al encarnar a estas representaciones no afortunadas de la heteronormatividad, lxs sospechosxs sexuales que pueblan las novelas de Irving despiertan con frecuencia la curiosidad o aún la suspicacia de otros personajes, quienes realizan esfuerzos denodados para proporcionar una explicación plausible a lo que perciben como una peculiar condición sexual que no les

permite ubicar estxs personajes dentro de la “suitable people” del familiar mapa de la heteronormatividad: lxs sospechosxs sexuales resultan “incartografiables” socialmente.

Por ejemplo, Johnny Wheelright (un ‘too soft’ heterosexual man de los que habla Rossi) es definido como un “nonpracticing homosexual” por parte de un padre de familia (Irving 1989b: 423). Por su parte, en *A Son of the Circus* (Irving 1995: 669), Martin Mills afirma que “I’m not a homosexual, nor am I a heterosexual. I am simply not a sexual entity –not anymore”. Cuando el doctor Daruwalla se lo discute, preguntándole que, en el caso de que experimentara algún tipo de atracción sexual, si esta estaría dirigida hacia personas de su mismo sexo, Martin responde que “That’s not a relevant question [...] It isn’t that I’m without sexual feelings, but I have resisted sexual attraction” (Irving 1995: 669). Daruwalla intenta comprender la identidad de género de Martin, hacerla encajar dentro de los esquemas sociales, pero Martin rehúsa tales estereotipos y se autoafirma como un ser único en cuanto a su sexualidad, haciéndonos recordar el postgenerismo de George Dvorsky o la vindicación de pertenencia a un género aparte que realizaba el personaje de Madame de Maupin. Asimismo, en *Avenue of Mysteries* (2015), el misionero Edward Bonshaw se plantea su identidad sexual, a raíz de su atracción irresistible por el trans* Flor, e intenta proporcionarse a sí mismo una respuesta aceptable al respecto:

No doubt Edward Bonshaw had questioned whether or not he was gay, or if he was in love with this particular person who *just happened* to have breasts and penis. No doubt Señor Eduardo had asked himself: Aren’t a lot of gay men *not* attracted to transvestites? Yet Edward Bonshaw knew that some gay men *were* attracted to trannies. But did that make him, Señor Eduardo must have wondered, a sexual minority within a sexual minority? (Irving 2015: 270).

Uno de los aspectos que hacen que lxs sospechosxs sexuales resulten difíciles de cartografiar dentro del familiar mapa de la sexualidad heteronormativa y que despierten el recelo por parte de otros personajes es el de su aspecto físico, que suele resultar andrógino. Así pues, la androginia aparece de

modo recurrente en la obra de Irving, no solo a través de este tipo de personajes, sino mediante expresiones recurrentes tales como la de *chicks with dicks*. El personaje de Dieter es el primero en utilizar esta locución en *A Son of the Circus* (Irving 1995: 307) para referirse a lxs *zenanas*¹³⁶, o “little boys with breasts”, como también lxs llama (Irving 1995: 308). Diez años más tarde, el personaje de Emma Oastler volvería a hablar de “chicks with dicks” en *Until I Find You* (Irving 2006: 442). En esta novela aparecen otros dos claros emblemas andróginos, en este caso en forma de tatuajes en el cuerpo del personaje de Torsten Linderg. Se trata de una mujer desnuda con genitales masculinos y de una especie de réplica de una “rosa de Jericó” (el tatuaje de una rosa con una vagina escondida entre sus pliegues), pero en este caso con un pene oculto entre los pétalos de esta flor, símbolo tradicional de feminidad.

Sin llegar al grado máximo de fusión entre lo masculino y lo femenino que representan lxs transgénero (lxs *chicks with dicks*) o las imágenes que cubren el cuerpo de Lindberg, la androginia es un rasgo frecuente en los personajes de John Irving. Por ejemplo, si nos referimos a Jenny Fields, quien hizo de la expresión *sexual suspect* una marca de la casa dentro de la obra de Irving, ya en la primera página de *Garp* su apariencia es descrita como un tanto andrógina, únicamente traicionada por sus grandes pechos. Jenny se nos presenta como

An athletic-looking young woman [...] she had dark, glossy hair and what her mother called a mannish way of walking (she swung her arms), and her rum and hips were so slender and hard that, from behind, she resembled a young boy (Irving 1999a: 13).

Es decir, el cuerpo de Jenny constituye en sí uno de los ejemplos más paradigmáticos del cuerpo asexuado: el de una mujer heterosexual masculina (según Rossi 2011: 199). Muchxs de lxs sospechosxs sexuales que aparecen en la obra de Irving comparten con Jenny Fields este rasgo definitorio: poseen un tipo

¹³⁶ Remito a la nota 180 para más información acerca de este tipo de identidad sexual característica de la India.

de físico quasi andrógino¹³⁷ que se asemeja al aspecto característico del sexo opuesto.

Por ejemplo, la única protagonista femenina de Irving, Ruth Cole (*A Widow for One Year*, 1998), es descrita del siguiente modo:

Ruth looked more like Ted. It wasn't just the dark hair –it was her square face, the wide-apart eyes, her small mouth, her big jaw. Ruth was certainly attractive, but she was more good-looking than she was beautiful; she was good-looking in an almost masculine way (Irving 1999b: 217).

Es decir, el cuerpo de Ruth presenta semejanzas evidentes con el de Jenny Fields, poseyendo una serie de rasgos físicos casi masculinos. Desmintiendo el tópico que suele asimilar tal tipo de cuerpo con la homosexualidad femenina, podemos calificar a Jenny Fields como asexuada, mientras que Ruth Cole es claramente heterosexual.

Podemos relacionar a ambas mujeres con la figura del *tomboy* o marimacho, que Jack Halberstam describe como una de las posibles concreciones de la masculinidad femenina que explora en su libro *Female Masculinity* (1998), dedicado a demostrar cómo la masculinidad no es una cualidad exclusiva de los varones. Halberstam (1998: 6) describe cómo el “marimachismo” o *tomboyism* “tends to be associated with a “natural” desire for the greater freedom and mobilities enjoyed by boys” y es relativamente tolerado durante la infancia, mientras que es castigado “when it threatens to extend beyond childhood and into adolescence” (Halberstam 1998: 6). El hecho de extender este “marimachismo” hasta la edad adulta, como sucede en el caso de Jenny Fields y Ruth Cole, convierte a ambas en sospechosas sexuales a ojos de la sociedad.

Irving utiliza *good-looking* para describir a Ruth Cole y *handsome* para referirse a Jenny Fields (“a plain but handsome woman”, Irving 1999a: 128), haciendo un uso inusual de estos adjetivos para reconocer que ambas resultan

¹³⁷ La definición de andrógino que proporciona la Real Academia de la Lengua Española es la siguiente: “Dicho de una persona: De rasgos externos que no se corresponden definidamente con los propios de su sexo”.

atractivas, pese a que el tipo de belleza de ambas mujeres sea casi masculino. Más común resulta la descripción de muchos de sus personajes masculinos como andróginos o afeminados en su apariencia física, y además son frecuentemente calificados como *pretty*, de un modo contrapuesto y complementario a la apariencia de Jenny Fields o Ruth Cole.

Por ejemplo, justo en el mismo párrafo en el que Jenny es descrita como “handsome woman”, su hijo T.S. Garp es caracterizado como “a pretty boy” (1999a: 128). Otros casos en los que Irving hace uso de la expresión “pretty boy” son los siguientes: Wally Worthington (1986c: 177); Rahul Rai (Irving 1995: 324, en una sección titulada “A Beautiful Stranger”, que hace referencia al propio Rahul; también en *A Son of the Circus* Arif Koma es descrito como “your pretty roommate –that beautiful boy”, p. 492, y John D. como “a beautiful young man”, p. 335); Eddie O’Hare (Irving 1999b: 157); Patrick Wallingford (2001: 94); Jack Burns (Irving: 2007: 408); Billy Abbot, su padre Franny Dean y su abuelo Harry (Irving 2012: 115, 238 y 244, respectivamente).

Resulta interesante señalar el empleo que Irving hace de *good-looking*, *handsome*, *pretty* o *beautiful*, que a diferencia de la gran mayoría de los adjetivos ingleses –que son neutros y pueden emplearse indistintamente para acompañar a sustantivos masculinos o femeninos–, suelen utilizarse casi exclusivamente para describir a hombres (en el caso de *good-looking* o *handsome*) y a mujeres (en el de *pretty* o *beautiful*).

El postmodernismo considera el cuerpo como un texto que puede ser interpretado: por ejemplo, Elizabeth A. Scarlett (1994: 2) lo llama “body as textual marker”. Lxs sospechosxs sexuales de Irving poseen cuerpos que resultan confusos para el espectador al aglutinar rasgos masculinos y femeninos: las mujeres tienen mandíbulas cuadradas, anchas espaldas y estrechas caderas, mientras que los varones presentan unos rasgos faciales delicados y un cuerpo pequeño que contribuyen a hacerles parecer un tanto afeminados. El resto de personajes suele leer sus cuerpos de un modo erróneo, percibiendo esta androginia como algo equívoco, frecuentemente confundiéndola con la homosexualidad por los estereotipos que suelen asociársele a tal tipo de imagen corporal. Veamos, por ejemplo, la descripción que Irving realiza del actor Jack

Burns, protagonista de *Until I Find You* (2005) y uno de sus personajes que puede ser definido más claramente como *straight queer*: “Jack kept his hair long, almost shoulder-length, which made his occasional cross-dressing more natural –if only in the privacy of a boudoir. As a guy, he still favored a little stubble; he stayed lean and mean, because that was his job” (Irving 1996: 464).

Un *pretty boy* o *pretty man*, como Jack Burns, posee un tipo de belleza particular, con un rostro hermoso y de facciones suaves, sin ajustarse al canon de hombre guapo de rasgos duros y considerables músculos y por ellos los medios suelen representarlos con una cierta carga de sospecha sobre una posible homosexualidad o afeminamiento (véase el artículo “Pretty Boy” en *TV Tropes*).

En otras palabras, con frecuencia lxs sospechosxs sexuales que pueblan la obra de Irving son objeto de suspicacia no solo por sus comportamientos que desafían las normas no escritas que caracterizan a los géneros (es decir, que son de naturaleza *gender bender*) o por sus poco convencionales conductas sexuales (que pueden calificarse con frecuencia como *queer*), sino también por su mismo aspecto físico, que con frecuencia es interpretado de forma errónea por parte de otros personajes.

Lxs sospechosxs sexuales de Irving son objeto de recelo incluso por parte de otras personas que también pertenecen a la esfera de las sexualidades periféricas. Por ejemplo, en *In One Person* (2012), Donna, amante trans* del bisexual Billy, no confía en él, temiendo que lx abandone bien sea por un hombre o por una mujer, mientras que las parejas gays de Billy opinan que la atracción de Billy por las mujeres es fingida (algo que él mismo llega a creer durante su tormentosa juventud):

My gay friends and lovers *all* believed that anyone calling himself a bisexual man was really just a gay guy with one foot in the closet (I suppose [...] there was a part of me that believed this, too [...] I must have thought that bisexual men were not trusted” (Irving 2012: 118).

Elegir *sexual suspects* como parte del título de esta tesis no solo constituye un homenaje a Jenny Fields, en mi opinión, uno de los personajes femeninos más

potentes de la ficción norteamericana de los últimos cuarenta años, y que es sin duda uno de mis favoritos dentro de la obra de John Irving. En mi opinión, también resulta una forma efectiva y visual de referirme a todxs aquellxs personajes que desafían a la heteronormatividad, al cisgénero, a las barreras entre lo *queer* y lo heterosexual y que pueden rastrearse en todas y cada una de sus novelas de Irving.

Sin embargo, se hace necesario distinguir dentro de estxs sospechosxs sexuales a los que son *queer* desde un punto de vista más estricto, y que pertenecen a colectivos que en algún momento de la historia han sido considerados como equivalentes del tercer género o sexo, y a los heterosexuales que llevan a cabo prácticas que, siguiendo la terminología de Rossi, podemos calificar como “poco afortunadas” y que por ello se acercan a lo *queer*, pudiendo incluso calificarlos con el controvertido oxímoron “heterosexual *queer*”. Todxs estxs personajes poseen una sexualidad periférica, y dedicaré los siguientes dos capítulos a realizar un análisis detallado de algunxs de los personajes más representativos de ambas tendencias.

En mi opinión, los personajes de Irving a los que podemos calificar como *straight queers* tienen en común el hecho de que a través de una serie de prácticas performativas de carácter temporal desafían a la heteronormatividad sin renunciar por ello a ser heterosexuales, y dedicaré el capítulo séptimo al estudio de algunos de los más representativos de ellos.

No obstante, siguiendo la distinción que Leena-Maija Rossi establecía entre prácticas afortunadas y poco afortunadas de la representación de la heterosexualidad, creo que también es posible establecer un paralelismo entre prácticas afortunadas y aquellas que no lo son en la representación de la homosexualidad, o incluso de las (anti)identidades *queer*. Esta idea resulta más difícil de defender si la aplicamos a lo *queer* que a la heteronormatividad, por la naturaleza flexible y antiidentitaria que el modelo rizomático *queer* entraña. Es fácil establecer qué supondría una práctica heterosexual afortunada, porque todos sabemos lo que la heteronormatividad espera de sus sujetos: relación de pareja monógama, conductas reproductivas, etc. Pero, dada la multiplicidad *queer*, ¿qué supondría un ideal *queer* cuya reproducción pueda considerarse como

una práctica afortunada, sin caer en el intento de imitación de la heteronormatividad que supone la homonorma?

Me parece una pregunta interesante y de difícil respuesta en la vida real, dada la multiplicidad y labilidad de las sexualidades periféricas. Sin embargo, en el mundo según Irving sí hallamos un modelo ideal *queer* encarnado por personajes trans* como Roberta Muldoon (*The World According to Garp*, 1978), Miss Frost o Gee (*In One Person*, 2012) o Flor (*Avenue of Mysteries*, 2015), como contraposición a otros personajes más complejxs y alejadxs de tal utopía, como son Rahul Rai (*A Son of the Circus*, 1994), quien nunca llegará a alcanzarlo, o Billy Abbot (*In One Person*, 2012), que llegará a la redención final gracias a la ayuda de Miss Frost y de Gee.

Así pues, junto a una serie de sospechosxs sexuales que Irving retrata con admiración y afecto, el autor nos ofrece otrxs que, a través de una serie de prácticas (de carácter sexual, o no) que podemos calificar como poco afortunadas en cuanto a la representación de su ideal *queer*, desestabilizan los paradigmas que su sexualidad les había asignado, de un modo similar a aquel en el que los heterosexuales *queer* divergen del ideal establecido por la sociedad patriarcal (la heteronormatividad).

Con propósitos que tienen que ver meramente con una mayor comodidad para el lector o la lectora de la presente tesis, he decidido dividir el estudio de los ejemplos de personajes de sexualidades periféricas en la obra de John Irving en dos capítulos diferenciados. Comenzaré mi estudio con el de aquellxs sospechosxs sexuales que son indiscutiblemente *queer* (en este caso, trans* o bisexuales), a lxs cuales dedicaré el capítulo sexto, para después continuar con el análisis de la heterosexualidad *queer* tal y como aparece en varias novelas de John Irving a lo largo del séptimo capítulo de esta tesis. Debo puntualizar que ese capítulo también disertaré sobre el personaje de Jenny Fields (*The World According to Garp*, 1978), quien no es estrictamente heterosexual, sino más bien asexuada –pero que en cualquier caso es *queer*–, puesto que resulta pertinente realizar un estudio de esta figura ligado al de su hijo Garp, protagonista de la novela, quien sí constituye un ejemplo claro de *straight queer*.

No debemos olvidar que, en realidad, todxs ellxs suponen ejemplos de disidencia sexuales o de sexualidades periféricas, pero que por efectos organizativos de este estudio he preferido organizar mi análisis en estos dos grandes bloques a los que a continuación doy paso.

CAPÍTULO 6. IDENTIDADES QUEER EN *A SON OF THE CIRCUS* (1994) Y EN *IN ONE PERSON* (2012)

A continuación, analizaré las sexualidades periféricas no heterosexuales que aparecen en las novelas de John Irving, a través de dos ejemplos principales que se identifican con lo trans* y con la bisexualidad. El primero es encarnado por Rahul Rai, el psicópata trans* que aparece en las páginas de *A Son of the Circus* (1994) –si bien también proporcionaré una breve mirada a otros personajes trans* de carácter más positivo que también podemos hallar en la obra de Irving–, mientras que el segundo es el ofrecido por el escritor bisexual Billy Abbot, protagonista de *In One Person* (2012). El contraste entre estos personajes nos llevarán a establecer qué supone para Irving el ideal *queer*, a contemplar de qué manera se puede llegar a alcanzar a través de la tolerancia y la comprensión, y de qué forma la identidad trans* puede entrañar, por el contrario, un conflicto interno de difícil superación si se acompaña de otros factores tales como los abusos sexuales durante la infancia.

6.1. Hacia un ideal queer

Existen a lo largo de la obra de John Irving una serie de personajes de naturaleza trans* que encarnan el ideal *queer* del autor y que suelen ser dibujados con gran respeto y afecto: por ejemplo, es innegable la simpatía que Irving siente

por Roberta Muldoon o por la pareja de Duncan Garp (*The World According to Garp*, 1978), por Miss Frost y Gee (*In One Person*, 2012), o por Flor (*Avenue of Mysteries*, 2015), todxs ellxs personajes trans*.

Roberta, Miss Frost y Flor constituyen un prototipo de personaje recurrente en la obra de Irving, lleno de connotaciones positivas, quizás porque en los tres casos ejercen una influencia benévola sobre T. S. Garp, Billy Abbot y Juan Diego Guerrero, protagonistas de las novelas en las que lxs tres aparecen. Tal vez esto sucede porque Roberta, Miss Frost y Flor son personajes andróginos, que aglutinan lo mejor de ambos sexos, resultando “almost a surrogate mother/father” (Miller 1982: 121) para Garp, Billy y Juan Diego, que entre otras cosas les enseñan a ser “more tolerant and compassionate towards women” (Reilly 1991: 67) y hacia las minorías sexuales.

No obstante, debemos tener en cuenta la opinión de Bouchra Belgaid (siguiendo a Evan Carton en su artículo “The Politics of Selfhood: Bob Slocum, T. S. Garp and Auto-American-Biography”). Ambos autores disientían del análisis del personaje de Roberta Muldoon como ideal andrógino, tal y como aparecía en Miller (1982) y Harter y Thompson (1986). Afirma Belgaid que

Roberta herself is neither freed from sexual confusion nor able, as a result of her complex experience, to adjust herself to her new female identity [...] She oscillates between tears and curses, between a passive female victim of men’s chauvinist world and had muscled man. And it is this oscillation, this double status as a victim and as a larger-than-life hero (she is a six-foot-four Philadelphia Eagle) that makes Roberta the most controversial and alienated figure in Garp’s world. Nowhere in the novel is it said that androgyny remains an effective mode to achieve individual wholeness, which contrasts with Harter and Thompson’s argument. For Roberta, indeed, the fusion of masculine and feminine neither asserts her self-identity nor helps her to adjust to a chaotic and coercive world (Belgraid 2011: 143).

Concido con Belgaid y Carton en señalar que Roberta Muldoon (y, por analogía, personajes posteriores afines como Miss Frost o Flor) no aparecen como totalmente idealizadxs, sino que también se enfrentan a problemas como que su

“physical reclassification is not wholly successful: her male body is always giving her trouble and she never completely realizes the transformation” (Miller¹³⁸ 1982: 121-122). Por su parte, Flor protagoniza uno de los momentos más conmovedores de *Avenue of Mysteries* (2015) cuando el protagonista, Juan Diego, rememora los esfuerzos del trans* que lo adoptó junto con su pareja Edward Bonshaw por seguir pareciendo una mujer pese a estar gravemente enfermx de SIDA: “I had to shave her when she was dying, because she couldn’t take the estrogens and her beard grew back, and I could tell she was sad about how much she looked like a man” (Irving 2015: 355).

Sin embargo, “while her body gives her trouble, Roberta’s spirit remains firm and strong, and here her metamorphosis is a triumph of true liberation” (Miller 1982: 122), y lo mismo puede decirse de Flor y de Miss Frost, quienes poseen una fortaleza de espíritu que sirve como refugio y apoyo para los protagonistas de las novelas en las que aparecen.

Además, no solo Roberta Muldoon y sus sosias Flor y Miss Frost desafían la teoría de Belgaid y Carton a través de su fortaleza y empatía (lo cual no les libra de sufrir las dificultades sociales y físicas que les acarrea su naturaleza trans*). La afirmación de que “nowhere in the novel is it said that androgyny remains an effective mode to achieve individual wholeness” (Belgaid 2011: 143) resulta fácilmente desmontable. En efecto, en ningún momento de la novela se dice literalmente que la androginia contribuye a la autorrealización y compleción personal, pero espero demostrar en el capítulo séptimo de esta tesis (apartado 7.1.2) que este hecho sí que se demuestra de una forma quizás hasta más tangible y evidente que con el ejemplo de Roberta Muldoon a través del personaje asexuado de Jenny Fields.

Pese al afecto que Irving demuestra en su caracterización de los tres personajes, también lxs dota de otra coincidencia: todxs sufren una muerte trágica (y prematura en el caso de Roberta y de Flor), lo cual contribuye a su idealización posterior por parte de Jenny y Duncan Garp (los hijos de Garp, ya

¹³⁸ Miller habla de Roberta Muldoon, pero es fácil aplicar su análisis a Miss Frost y Flor, que aparecen en obras publicadas con posterioridad al monográfico dedicado a Irving por Gabriel Miller. Una vez más se demuestra la recursividad del autor, lo cual hace que el estudio de Miller resulte todavía vigente y trasladable a la obra más tardía de Irving.

huérfanos de su padre), de Billy Abbot y de Juan Diego Guerrero. En el caso de Miss Frost y de Flor, sus muertes están relacionadas por su condición trans*. Flor fallece víctima del VIH, una enfermedad que en los años ochenta y noventa se asoció con la homosexualidad y con las sexualidades periféricas en general. El fallecimiento de Miss Frost se produce cuando estx cuenta con setenta y tres años de edad y es asesinado a golpes por cuatro hombres más jóvenes, y Billy siempre lo asociará a su naturaleza trans*: “It might have been enough provocation to them that she was, in their minds, not a *real* woman –it might have been only that. (Or they were frigging homophobes –it might have been *only that*, too” (Irving 2012: 379).

Es decir, de estxs tres personajes a lxs que Irving admira y ama tanto, solo proporciona una muerte no relacionada directamente con su identidad trans* a Roberta Muldoon, que después de salir a correr sufre un ataque al corazón que acaba con su vida. Antes de considerar los casos de Miss Frost y de Flor como un castigo por su naturaleza trans*, sostengo que, por el contrario, sirven para ejemplificar los abusos y peligros a los que se enfrentan las personas trans* en el mundo según Irving.

A diferencia de los personajes heterosexuales, para quienes la heteronorma ofrece una clara guía de conducta que deberían seguir si desean ser aceptados socialmente (aunque ellos la rechazan con frecuencia), para Roberta, Miss Frost y Flor resulta difícil encontrar un modelo al que su naturaleza trans* deba imitar: tal y como señala Edward C. Reilly (1991: 67) acerca de Roberta Muldoon, “in her attempts to reclassify herself, she is often confused about whether she should act like a man or a woman, a confusion underscoring the difficulties plaguing both men’s and women’s lives in the plot”. Como veremos más tarde, a Billy Abbot también le es complicado encontrar un referente acerca de cómo debería actuar y vestir para ser identificado como bisexual.

Por su parte, el anónimo cónyuge trans* de Duncan Garp y la joven Gee en *In One Person* representan otra tipología de personajes poseedores de una sexualidad periférica, encarnando el futuro esperanzador que Irving vislumbra para estas. La futura pareja de Duncan Garp es un joven trans* a quien Roberta acoge en su piso y que se enamora de Duncan a través de las fotos que su

protectorx le muestra. Cuando Roberta fallece, ambxs se conocen, y el joven trans* resulta ser “another gift to Duncan’s life from Roberta Muldoon!” (Irving 1999a: 566), formando con el vástago de Garp “a marriage made in Heaven” (Irving 1999a: 566). Con respecto a Gee, supone la reconciliación de Billy Abbot con su propia identidad bisexual y con su propia narrativa vital, tal y como defenderé en el apartado 6.2., en el cual profundizaré en la construcción de la identidad de género del personaje de Billy.

Miller (1982: 122) sostiene que el matrimonio de Duncan y su pareja trans* en *Garp* es “the most hopeful and life-affirming gesture in the novel, ya que muestra la esperanza de Irving en que “at least in the next generation, in life after Garp (and after Roberta) there is hope for real change, for true and lasting progress toward the goals of sexual transcendence and mutual understanding”.

Desafortunadamente, el optimismo de Irving con respecto a la mejora de los derechos y reconocimientos de los trans* que transluce el final de *Garp* no se vio correspondido por la realidad de las siguientes décadas. En *In One Person* (2012), Irving vuelve a hablar de temas que ya eran capitales en *Garp*: la tolerancia sexual, la violencia hacia los colectivos oprimidos y la lucha por sus derechos, puesto que, si bien reconoce que se han producido grandes avances desde la publicación de *Garp* a finales de los setenta hasta nuestros días, por desgracia todavía queda mucho por mejorar, por conseguir y por erradicar en estos aspectos. De todas formas, *In One Person* coincide con *Garp* en finalizar con una nota esperanzadora, encarnada en este caso en el personaje de Gee, “a transgender kid, on her brave way to becoming a woman” (Irving 2012: 423), bellx, brillante, valiente y con un alto grado de aceptación y popularidad en el instituto en el que estudia, donde despierta pasiones entre los chicos, tanto heterosexuales como homosexuales.

Estas dos tipologías de personajes (la del mentor/ figura materno-paterna que ejemplifican Roberta Muldoon, Miss Frost y Flor, y la del joven trans* que supone una esperanza para los trans*, como la pareja de Duncan Garp y la joven Gee) suponen, en mi opinión, el modelo utópico de sexualidades periféricas (o de tercer género ideal) que se repite en las obras de Irving pese a presentar también

defectos y fallos, y frente al que se contraponen otrxs disidentes sexuales que suponen representaciones no afortunadas de este paradigma.

Me interesa ahora el análisis de este tipo de personajes que difieren del ideal *queer* que Irving establece, y propongo el estudio de dos figuras –a mi entender, de gran complejidad e interés– las de Rahul Rai (*A Son of the Circus*, 1994), y Billy Abbot (*In One Person*, 2012), que muestran cómo Irving no niega la problemática que conlleva la forma en la que ambxs viven sus sexualidades periféricas, convirtiendo a Rahul en un psicópata trans* y a Billy en un bisexual que es intransigente hacia la intolerancia sexual. Las tensiones internas que la compleja identidad sexual de ambos personajes les provoca reciben desigual trato por parte de Irving, quien proporciona una redención a Billy, mientras que condena a Rahul a la ignominia y a una muerte deshonrosa.

Irving parece querer demostrar que la disidencia sexual es una noción compleja y no exenta de conflictos internos, tanto si la asimilamos con algunas de las identidades que tradicionalmente se le han asociado (bisexualidad, trans*, androginia, etc), como con otras nociones más contemporáneas y discutibles como la del heterosexual *queer*. Analicemos ahora en profundidad los personajes de Rahul Rai y de Billy Abbot, como ejemplos relevantes para representar la problematización que Irving realiza de las sexualidades periféricas que se escapan de su ideal *queer* en cualquiera de sus dos facetas principales.

6.2. A Complete Woman, But One Who Hates Women: Identidad trans* en A Son of the Circus (1994)

Jack Halberstam (que para entonces no había adoptado aún el vocablo trans*) se refirió a la biografía transgénero como “a sometimes violent, often imprecise project, one which seeks to brutally erase the carefully managed details

of the life of a passing person and which recasts the act of passing as deception, dishonesty, and fraud (Halberstam 2000: 13-14).

Como comprobaremos en este apartado, esta descripción se ajusta perfectamente a la trayectoria vital de Rahul Rai/ Mrs. Dogar. En efecto, se convierte en un proyecto violento de furia asesina contra el sexo al que aspiraba (el femenino), así como de renuncia a su pasado y a la persona que fue, hasta el punto de que ni siquiera su marido conoce su antigua identidad masculina. Una vida adulta llena de mentiras y frustraciones, conjugada con una infancia en la cual fue víctima de abusos sexuales, convertirán a Rahul Rai en un psicópata trans* que aterroriza a los personajes de *A Son of the Circus* (1994).

6.2.1. Rahul Rai: Un psicópata trans* en *A Son of the Circus*

El niño Rahul Rai que aparece en las partes de *A Son of the Circus* (1994) que nos retrotraen al verano de 1949 ya despierta las suspicacias del doctor Daruwalla (el personaje principal de la novela) por su escalofriante belleza. Cuatro décadas más tarde, en el momento en el que se sitúa la acción principal de la novela, Rahul se ha convertido en Mrs. Dogar, una bella mujer madura que se disfraza para asesinar prostitutas, y que también acaba con la vida de un anciano miembro del Duckworth Club, al que pertenece su marido.

Como Josie P. Campbell (1998: 151) señala, los personajes de *A Son of the Circus* son “underdeveloped and have little psychological resonance”, como sin duda sucede en el caso de Rahul Rai/ Mrs. Dogar. Por ello, resulta difícil establecer las causas exactas que explican la trayectoria de Rahul hasta llegar a desarrollar una psicopatía. Campbell señala que

Mrs. Dogar’s motivation for murder remains unknown. She may be motivated by Aunt Promila’s sexual fondling or being taken into the women’s room when Rahul was a child; or by the failure to seduce John D.; or by being rejected by the art school he wanted to attend; or by a hatred of women –and men; or by any

combination of these. As Patel explains, there is never a simple motivation that explains murder; we get that only in the movies (Campbell 1998: 154).

Coincido con esta autora en señalar que los motivos, con toda probabilidad, son múltiples y complementarios, aunque como intentaré demostrar, me inclino a considerar como de mayor importancia dos de estos factores: por un lado, el hecho de haber sido víctima de abusos sexuales por parte de su tía en su infancia, y por otro, el odio que le provocan los dos géneros tradicionales (y más especialmente, el femenino), al sentirse rechazado por ambos. En los dos siguientes apartados me dedicaré al análisis de cómo influyen ambos aspectos en el desarrollo de la personalidad psicópata de Rahul: en el 6.1.1. estudiaré el alcance que tienen los abusos a los que lx somete su tía Promila (y a ella hace referencia el título de este apartado, “Una Miss Havisham de Bombay –Dos Veces”, y en el 6.1.2. consideraré en qué manera la condición de disidente sexual y la exclusión que ello conlleva fuera del sistema binario de los sexos (“No Está Siendo Uno de Nosotros”) contribuyen a convertir a Rahul Rai en un temible asesinx trans*.

6.2.2. “Una Miss Havisham de Bombay –Dos Veces”

Las relaciones sexuales –consentidas o no– entre chicos adolescentes y mujeres maduras es una de las temáticas más repetidas en las novelas de John Irving, quizás porque, tal y como el escritor reveló hace unos años, él mismo fue víctima de abusos de este tipo durante su infancia. En la obra de Irving, esta clase de vínculos tienen vitales consecuencias para el posterior desarrollo de los muchachos implicados en ellas, que van desde la idealización y fijación platónica por las mujeres maduras en el caso del adolescente Eddie O’Hare, quien se ve inmerso en una relación sexual consentida con una mujer mayor que él en *A*

*Widow for One Year*¹³⁹ (1998), hasta el desarrollo de un trauma de difícil superación como el de Jack Burns, protagonista de su novela *Until I Find You*¹⁴⁰ (2005), quien es violado en su niñez por una oronda portuguesa cincuentona.

No cabe duda, no obstante, que el personaje de Irving en el que los efectos de los abusos sexuales en la infancia adquieren un cariz más devastador que en ningún otro es el de Rahul Rai, el “transexual serial killer” indio (Irving 1995: 751) que aparece en *A Son of the Circus* (1994), aunque debo admitir que resultaría simplista achacar la conducta psicopática de Rahul a los abusos a los que lx somete su tía y tutora Promila Rai cuando todavía es un niño.

Sin embargo, puesto que la opinión más extendida en el mundo académico es la de que ciertos factores ambientales, en funesta conjunción con otros de naturaleza genética y bioquímica, contribuyen al desarrollo de sociopatías y –ante la obvia imposibilidad de realizar un estudio hormonal o del ADN de un personaje literario– en este apartado analizaré los aspectos externos que pueden conducirnos a una mejor comprensión de por qué el joven Rahul Rai que aparece en algunos capítulos de la novela llega a su madurez transformado en un psicópata trans* que asesina prostitutas en los suburbios de Bombay.

El pequeño Rahul Rai y su hermano mayor Subodh son criados por su tía Promila, puesto que los padres de ambos muchachos son tan pobres que no pueden hacerse cargo de su educación. Desde muy jóvenes, a los ojos ajenos los dos hermanos resultan “sexually suspect” (Irving 1995: 119). Ya vimos cómo la expresión *sexual suspects* había aparecido con anterioridad en *Garp* (1978), en este caso cargada de connotaciones positivas al designar a un personaje como el de Jenny Fields, que unifica lo masculino y lo femenino de una forma equilibrada en una suerte de androginia que encarna un posible modelo de tercer género ideal, pese a levantar a su alrededor ciertas suspicacias por este motivo. Por el contrario, en esta ocasión la idea de ser “sexually suspect” cobra un sentido negativo: tanto Rahul como Sudodh enarbolan una belleza amenazante y una sexualidad ambigua y agresiva que se intuye peligrosa.

¹³⁹ Véase el capítulo 7.3.

¹⁴⁰ Léase el capítulo 7.2.

Subodh, varios años mayor que su hermano, llegará a convertirse en una estrella emergente del cine indio antes de que su prometedor destino se vea truncado al fallecer en un accidente de automóvil junto con su último amante, un actor británico. Cuando Sudodh muere, Rahul es todavía muy joven, y quedará totalmente a la merced de su peculiar tía, quien es percibida por la familia del doctor Daruwalla (protagonista de la novela) como “not only a spinster but an evil, spurned woman [...] a bitter, resentful witch. She’d be an awful mother” (Irving 1995: 163), y como “a man-hater” (Irving 1995: 164).

Se atisba que el odio de Promila hacia el género masculino surge, posiblemente, por haber sido abandonada ante el altar dos veces por el mismo hombre: es una suerte de “Miss Havisham of Bombay –times two”, según la define el padre del doctor Daruwalla (Irving 1995: 118). En efecto, existen ciertas coincidencias entre el personaje de la tía Promila y el de Miss Havisham en *Great Expectations*, de Charles Dickens (1861). Por ejemplo, la relación que se establece entre la tía y el menor de sus sobrinos puede considerarse como “another cautionary picture of how an ill-willed adopted parent can deform a child”, tal y como Marianne Novy (2007: 111) describe la de Miss Havisham y Estella en la obra de Dickens.

Al igual que la inolvidable Miss Havisham de Dickens, Promila Rai se consuela de su despecho amoroso a través de su dedicación a la educación de un niño, con consecuencias aún más terribles para su protegido que las que sufre la pequeña Estella en la obra del novelista inglés. Mientras que Miss Havisham busca vengarse de todo el género masculino a través de su joven y bella pupila, educándola en la ausencia total de sentimientos con el propósito de que cuando llegue a la edad adulta rompa el corazón del mayor número posible de hombres, la formación de Rahul por parte de su tía Promila contribuye a la creación de un psicópata trans* que asesina mujeres (“a sexually altered killer”, Irving 1995: 353). Por ello, al igual que le reprocha Estella a Miss Havisham, Rahul podría espetar a su tía que “I am what you have made me. Take all the praise, take all the blame; take all the success, take all the failure; in short, take me” (Dickens 1861: 279).

Si bien la totalidad de la culpa y del fracaso de la persona que Rahul llega a ser no es achacable a Promila, no cabe duda de que a ella le es debida gran parte de estos. La mujer profesa por el menor de sus sobrinos un afecto enfermizo, el cual la lleva a obsesionarse con la sexualidad de este cuando todavía es solo un niño, quizás asumiendo que su posición de autoridad le permitirá ejercer un control y una posesión sobre Rahul que no pudo ejercer frente al hombre que la desdeñó en dos ocasiones, o tal vez fantaseando con que el muchacho podrá satisfacer sus necesidades sexuales con prontitud –solo podemos especular acerca de la naturaleza de la relación de Promila con su sobrino mayor, Subodh, al que solo conoceremos en la novela, muy brevemente, ya convertido en un adulto homosexual. Observemos a continuación algunas muestras significativas que ejemplifican la naturaleza perversa de la educación del joven a manos de Promila Rai, para después pasar a analizar en qué medida esta contribuirá al desarrollo de los rasgos psicopáticos de la personalidad del Rahul adulto.

Por ejemplo, cuando Rahul tiene unos cuatro o cinco años y ya tiene edad para utilizar el lavabo por sí solo, Promila lo lleva al baño de señoras y lo hace orinar sentado en su regazo, justo después de hacerlo ella, para después asir su pequeño pene hasta que consigue provocarle una diminuta erección. Más adelante, antes de que el pequeño cumpla los diez años, Promila lo hace examinar por un ginecólogo, preocupada por su falta de vello corporal, y vuelve a hacerlo revisar cuando Rahul tiene doce o trece años, inquieta por la supuesta impotencia del muchacho. Tía y sobrino cuentan al médico que Rahul fue incapaz de consumar el acto sexual con una prostituta (aunque en realidad, tal meretriz no existió, sino que fue la propia Promila quien intentó infructuosamente mantener relaciones sexuales con el joven).

Existen multitud de estudios que han evaluado el daño psicológico que presentan los adultos que fueron sometidos a abusos sexuales durante su infancia, preadolescencia o adolescencia. Por citar tan solo unos pocos, mencionaré los análisis de C. Henry Kempe *et al.* (1962), Elaine Carmen, Patricia R. Rieker y Trudy Mills (con dos ensayos publicados conjuntamente por las tres

estudiosas en 1984¹⁴¹), el de Mic Hunter (1991), u otros posteriores como los de Richard B. Gardner (2001) Sushma Pandey (2007) o el de Sibnath Deb y Aparna Mukherjee (2009).

El artículo de Henry Kempe fue pionero en hablar del síndrome del niño maltratado y en llamar la atención de la comunidad médica y científica hacia este tipo de abusos. Mientras que los primeros estudios realizados tenían como objeto primordial –aunque no exclusivo– a las mujeres víctimas de abusos sexuales en su niñez, libros como el de Mic Hunter contribuyeron a la ampliación de tales análisis hasta los hombres que también los habían sufrido, cuestionando el mito de que hubiera un menor porcentaje de hombres víctimas de tales abusos, y de que estos sufrieran menos sus efectos como adultos que en el caso de las mujeres agredidas sexualmente en su infancia. Por su parte, los libros de Pandey y de Deb y Mukherjee trasladan el estudio al caso concreto de la India, donde el abuso sexual infantil trasciende con frecuencia el ámbito de lo privado y “secreto” y está ligado a la prostitución y a la explotación sexual.

Las consecuencias psicológicas que recogen estos y otros muchos estudios¹⁴² en la materia son catastróficas: existe un mayor riesgo de que un adulto que ha sido víctima de abusos sexuales durante su infancia desarrolle adicciones a sustancias nocivas para su organismo o enfermedades mentales tales como depresiones crónicas, trastornos de pánico, esquizofrenia o bulimia, o que incluso muestre tendencias suicidas: Carmen (1984: 200) habla de la existencia de “evidence of the profoundly self-destructive behaviors that emerge after

¹⁴¹ En adelante, para referirme al artículo “Victims of violence and psychiatric illness” lo haré diciendo Carmen *et al.*, mientras que citaré “Hospitalization experiences of victims of abuse” como Mills *et al.*, siguiendo el mismo orden en los apellidos de las tres teóricas con el que fueron publicados ambos artículos en 1984.

¹⁴² Algunos de los estudios clínicos que han establecido vínculos entre el abuso sexual en la infancia y los desórdenes mentales y adicciones son el de P. E. Mullen *et al.*, titulado “Childhood sexual abuse and mental health in adult life” (*The British Journal of Psychiatry*, diciembre 1993, 163 (6), pp. 721–732), el de A. Bifulco *et al.*, “Early sexual abuse and clinical depression in adult life” (*The British Journal of Psychiatry*, 1991, 159 (1), pp. 115–122), el de David M. Fergusson *et al.*, “Childhood sexual abuse and psychiatric disorder in young adulthood: II. Psychiatric outcomes of childhood sexual abuse” (en *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*, 35 (10), pp. 1365–1374); el de Kenneth S. Kendler, “Childhood sexual abuse and adult psychiatric and substance use disorders in women. An epidemiological and Cotwin control analysis”, en *Arch Gen Psychiatry*, 2000; 57 (10), pp. 953–959, por citar solo alguno de los más significativos.

victimization". Por otro lado, según sostienen Deb y Murkherjee (2009: 120), basándose en los estudios psiquiátricos de otros autores (cf. Groth *et al.* 1982, y Alexander-Reid *et al.* 1994), no existe relación alguna entre homosexualidad y los abusos sexuales sufridos en la infancia por parte de un adulto del mismo sexo.

Estudios más recientes como el de Y. Gao *et al.* (2010) o el de Giuseppe Craparo *et al.* (2013) dan un paso más y se centran en el análisis de una posible vinculación entre los abusos padecidos en la niñez y la psicopatía. Craparo (2013: 1), siguiendo los hallazgos de Hare (1991, 1993), define la psicopatía como "a complex personality disorder, characterising individuals with emotional deficits who lack a regard for social norms, empathy, and remorse". No existe total consenso entre los expertos acerca de las causas de la psicopatía, pero, como mencioné arriba, hoy en día se suele aceptar que los aspectos genéticos y bioquímicos que conforman a un individuo no bastan para explicar el origen de una sociopatía que este pudiera desarrollar, sino que también contribuyen al mismo algunos factores ambientales (y uno de ellos puede ser, precisamente, los abusos sexuales en la infancia).

El pionero en establecer una relación entre factores afectivos e interpersonales con psicopatía fue Hervey Cleckley (1976), si bien fue Robert Hare el que profundizó en su estudio, llegando a desarrollar el Listado de Psicopatía (Hare Psychopathy Checklist o Psychopathy Checklist – Revised, PLC-R en forma abreviada), que todavía hoy se emplea, a través de sus veinte ítems, como escala de calificación de psicopatía entre la población criminal. Porter también señaló cómo

The capacity for empathetic responding [...] is 'turned off' with repeated disillusionment of the child through physical or sexual abuse or other mistreatment [...] the child's emotion being dissociated from or unconnected with cognition and behaviour over time' (Porter 1996: 183).

Por su parte, Yu Gao (2010) llega a la conclusión de que la falta de vinculación afectiva con los padres durante los primeros tres años de vida – especialmente, con la madre, o una falta de protección paterna hacia el niño–,

unida con el maltrato físico¹⁴³, pueden desencadenar el desarrollo de rasgos psicopáticos en adultos.

Craparo *et al.* (2013) sí establecen una relación más clara entre abusos sexuales en la niñez y psicopatía. Parten en su análisis no solo del PLC-R, sino también del TEC (Traumatic Experience Checklist), desarrollado por Nijenhuis, Van der Hart, y Kruger, que menciona específicamente como experiencia traumática los abusos sexuales. Craparo llegó a la conclusión de que de sus 22 sujetos de estudio (presos condenados a prisión por delitos de sangre), 17 de ellos habían sufrido una experiencia traumática en sus primeros años de vida. Cuatro de ellos fueron víctimas de abusos sexuales, y quince, de abandono emocional; doce, de varias experiencias traumáticas (las citadas, y/o maltratos físicos y abusos emocionales). Reconoce Craparo, no obstante, que en otros estudios como el de Nijenhuis o el llevado a cabo por Thierry H. Pham (2012), el porcentaje de sociópatas que pasaron por una experiencia traumática en su primera infancia no resulta tan destacado como en el suyo. Como podemos observar, si bien Hervey Cleckley, el PLC-R de Robert Hare o Yu Gao no mencionan específicamente los abusos sexuales en la infancia, otros teóricos y teóricas como Porter o Craparo sí que trazan una correlación entre ellos y la sociopatía. Siguiendo a estos últimos autores me atreveré a atribuir, si bien de una manera parcial, el desarrollo de un desorden psicopático a las vivencias infantiles que experimenta Rahul Rai.

De hecho, las características emocionales y experiencias vitales (no necesariamente sexuales) que los expertos en psicopatía anteriormente citados enumeran coinciden en gran medida con las de la primera infancia de Rahul Rai, y pueden explicar su falta de empatía y los rasgos psicopáticos que presenta una vez llegado a la edad adulta. Lo único que sabemos de los progenitores de Subodh y Rahul es que su padre, desesperado ante su miseria, entrega en adopción a sus dos hijos a su hermana rica, Promila, antes de que el menor cumpla los cuatro años, mientras que la madre de ambos muchachos no es ni siquiera mencionada en la novela. Los vínculos afectivos que pudieran existir

¹⁴³ Gao emplea la palabra *abuse*, que en inglés puede designar tanto a los abusos sexuales como al maltrato físico; entiendo que ella utiliza esta última acepción, más amplia, por no hacer referencia alguna a los aspectos sexuales del maltrato en su estudio.

entre Rahul y sus padres se cortan en su más tierna infancia: su padre es incapaz de defenderlo; su madre, figuradamente, no existe, y el rol materno es ocupado por la trastornada Promila.

Richard Gardner habla de “traición sexual” para referirse a los abusos sexuales sufridos en la infancia, puesto que esta expresión “encompasses a greater range of human experience than the more common expressions ‘sexual abuse’, ‘incest’, and ‘sexual trauma’” (Gardner 2001: 13), y asegura que esta traición es más grave cuanto más cercana es la relación de la víctima con el perpetrador. En el caso de Rahul Rai, la falta de vínculos afectivos en su primera infancia, que ya de por sí se consideraría un agravante o desencadenante para el desarrollo de tendencias psicopáticas en la edad adulta, se ve enconada por la traición sexual de su único pariente vivo.

Los abusos sexuales por parte de Promila hacia su sobrino tienen otra consecuencia importantísima para comprender la personalidad adulta de Rahul, aparte de ser uno de los catalizadores de cualesquiera rasgos psicopáticos genéticos (si admitimos que tal cosa existe) con los que este pudiera estar biológicamente dotado. La historia de Rahul presenta

Elements common to many sexually abused men’s stories: dissociation, isolation, flashbacks, sexual dysfunction, secrecy, shame, emotional and behavioral constriction, fierce rage, fear of being unmanly, and horror of being turned into a homosexual (Gardner 2001: 13).

Susan Bordo (2000: 57) incide en la vergüenza que experimenta el niño abusado, que le lleva no solo al silencio acerca de los abusos, sino también a entrar en un conflicto con su propia masculinidad: “boys are ashamed to tell others when they are injured; the simple act of telling is an admission that they are not bearing their pain silently, stoically, ‘like a man’”.

Hablar del abuso implica, para el niño, una feminización intolerable que sumar al trauma de la violación, por lo que es frecuente que las víctimas de este

tipo de agresiones guarden silencio¹⁴⁴. Sin embargo, el mutismo de Rahul acerca de los abusos sufridos no implica su deseo de acercarse a un ideal masculino de fortaleza y estoicismo; por el contrario, encierra un anhelo de huir de su masculinidad para abrazar una feminidad ideal que lo libere de la humillación de la impotencia.

Además, la significación de la impotencia de Rahul durante los abusos de su tía Promila –que no lo son menos por su falta de consumación–, rebasa la que podría tener para un muchacho criado en el mundo occidental, puesto que la impotencia es en la India el *sine qua non* de la condición de *hijra*, ese tercer sexo –cuya existencia es tan aceptada como su presencia marginalizada– que se da en este país asiático. A partir de esta conexión con un colectivo que le resulta tan atrayente como repugnante, Rahul desarrollará una fijación hacia lxs *hijras* que, en mi opinión, se convertirá en el otro gran factor ambiental (junto con los abusos sexuales tempranos) que lo llevará a convertirse en un psicópata.

6.2.3. “No está siendo uno de los nuestros¹⁴⁵”

En *A Son of the Circus* (2005), Irving afirma que “whatever one thought or said about hijras they were a third gender –they were simply (or not so simply) another sex” (Irving 2006: 91). En efecto, a lxs hijras con frecuencia se les ha considerado como un tercer sexo diferenciado del masculino y del femenino.

Lxs *hijras*, tal y como son descritos en “Hijras: An Alternative Sex and Gender Role in India”, de Serena Nanda (1996: 373–417) y por el propio John

¹⁴⁴ Bordo (2000: 57) también explica cómo los niños víctimas de abusos suelen volcarse en su cuerpo, “in an attempt to establish a private domain in which a sense of control and self-esteem can be reestablished” a través de deportes tales como el culturismo: John Irving, que como mencioné también sufrió abusos sexuales en su infancia, hizo lo propio mediante la lucha libre, al igual que hará el protagonista de su novela *Until I Find You* (2007).

¹⁴⁵ “He’s not being one of us” (Irving 1995: 311) dice unx *hijra* prostitutx acerca de Rahul. La traducción es mía, y he optado por mantener el gerundio de la traducción al inglés por cuanto implica un proceso transitorio que refleja la realidad trans*, ajustándose perfectamente a la volatilidad de Rahul Rai.

Irving (1995: 89–91), no son exactamente una casta dentro de la sociedad india, pero sí que constituyen un grupo social muy definido, con roles establecidos tales como el de la *guru* o maestra y el de la *chela* o discípula, con comunidades propias lideradas por un consejo de ancianas con poder de decisión sobre lxs miembros del grupo, y con unas determinadas funciones sociales: principalmente, la bendición y animación en las ceremonias de boda o de celebración de un nacimiento de un hijo varón, y, cada vez más frecuentemente, la de la prostitución –teóricamente incompatible con el papel de *hijra*, pero imprescindible por falta de otros ingresos procedentes de sus ocupaciones tradicionales.

Típicamente, lxs futurxs *hijras* provienen de una serie finita de situaciones personales antes de pasar a formar parte de este tercer género. Dos de ellxs, las más minoritarias, tiene un origen biológico, y son lo que se ha considerado tradicionalmente *hijras* de nacimiento¹⁴⁶. En la mayoría de los casos, no obstante, un futurx *hijra* es primero un *zenana*¹⁴⁷: un hombre con sus genitales intactos que en la India se describe como impotente por carecer de deseo sexual hacia las mujeres, y porque al mantener relaciones sexuales con otros hombres adopta un rol pasivo:

While ambiguous male genitalia serve as the most important culturally defined sign of the *hijra*, in practical terms any indication of a loss of masculinity, whether impotence, effeminate behaviour or a desire for sexual relations with men in the receptor role, may be taken as a sign that one should join the *hijras* (Nanda 1996: 381).

En cualquiera de estos casos, en la India se considera que lxs *hijras* son personas incompletas, ni hombres ni mujeres, porque carecen de la capacidad

¹⁴⁶ Por un lado, lxs *hijras* purxs son lxs hermafroditas, aquellxs que tienen los órganos sexuales atrofiados y que no son considerados ni hombres ni mujeres desde un punto de vista estrictamente fisiológico. Otro tipo de “*hijras* de nacimiento” son las mujeres que no menstrúan, cuya imposibilidad de concebir hijos les priva de la consideración social como auténticas féminas.

¹⁴⁷ Literalmente, *zenana*, que proviene del persa, significa “femenino” o “propio de las mujeres” en hindi.

reproductiva de entrambos sexos (que es la que lxs determinaría en último grado). Es por ello que el rasgo que se considera auténticamente definitorio de un *zenana* no es el del establecimiento de una relación homosexual con otro hombre, sino el de presentar impotencia sexual para con las mujeres. Serena Nanda (1993: 543) señala cómo en inglés la palabra *hijra* suele traducirse cómo “eunuco” o “hermafrodita” y señala que “impotence is the force behind both the words eunuch and hermaphrodite as they are used in India, and impotence is central to the definition of the hijra as not man.

De hecho, Nanda (1993: 543) recoge cómo en el siglo XIX, un *zenana* que deseara ser emasculado para convertirse en *hijra* tenía que dormir cuatro noches con una prostituta para demostrar fehacientemente su impotencia. Para convertirse en *hijras*, lxs *zenanas* deben someterse a una operación de castración, al que no consideran como una pérdida, sino como un rito de pasaje que, por el contrario, les reportará el renacimiento como un nuevo ser, un *hijra*. En palabras de Nanda (1996: 383), “this operation transforms an impotent man, a “useless creature”, into a powerful person, a hijra, who now becomes a vehicle of the power of the Mother Goddess to bless and to curse”.

Desprovistx de poder sexual (im-potente), el *zenana* que se convierte en *hijra* renace revestido de un poder casi místico que es, a un tiempo, el de la diosa madre y el del ascetismo¹⁴⁸; en otras palabras, el emasculadx es ahora “potente” en un sentido mucho más amplio que el meramente sexual.

Puesto que los aspectos principales del proceso de transformación en *hijra* son consabidos en la India, no ha de extrañarnos que Rahul Rai sea consciente desde muy joven de las implicaciones sociales que conlleva su imposibilidad de mantener relaciones sexuales con su tía, y que las relacione con los conflictos que tiene con su propia masculinidad. El hecho de que Promila haga examinar a Rahul por un médico a tan temprana edad también contribuye a que el muchacho desarrolle una percepción de sí mismo como alguien diferente y anormal, junto con una cierta identificación con lxs *hijras* –acentuada,

¹⁴⁸ Según Nanda (1996: 375), lo ascético está en contraposición con lo erótico, dentro de las dicotomías que conforman el pensamiento hinduista, junto con las de masculino/ femenino, caliente/ frío.

indudablemente, por el deficiente diagnóstico del mediocre ginecólogo que lo revisa, quien asegura categóricamente que el muchacho padece “eunucodismo” sin plantearse si podía tratarse, simplemente, de un desarrollo puberal tardío. Aún en el caso de que Rahul en realidad padeciera este trastorno¹⁴⁹, coincido con el doctor Daruwalla en que “this diagnosis would have come at an impressionable age” (Irving 1995: 568), especialmente cuando escuchara el nombre con el que se le conocía a su supuesta “dolencia”.

Resulta asimismo interesante tener en cuenta las implicaciones que tienen sobre Promila Rai los abusos sexuales a los que somete a su sobrino Rahul. Katherine Nicholson Ings recuerda cómo la tía Promila animará a Rahul a someterse a la intervención, presumiendo ante sus conocidos de la belleza de su “sobrina” después de su realización. Según Nicholson Ings, Promila está defendiendo en realidad que la impotencia de su sobrino durante las frustradas relaciones sexuales entre ambos fueron culpa del pequeño, y no de su propia feminidad, teoría esta que sale reforzada al demostrarse la condición trans* de Rahul años más tarde:

Her approval of Rahul’s transformation suggests more than simply a supportive mother/ aunt. Her delight in parading his womanliness articulates her confidence in her own femininity, her own desirability [...]. Indeed, she enjoys Rahul’s sex change because it proves that the sexual difficulty was with him not her. Promila becomes, then, a symbolic castrating mother, a twist on the Oedipal family romance (Nicholson Ings, en Davis y Womack 2004: 170).

Al contrario de lo que cree Promila, su impronta sí que determina la decisión de su sobrino de cambiarse de sexo, como el propio Rahul reconoce:

As Rahul recalls, years later, the visits to the doctor to diagnose his impotence were keys in his decision to become a woman: if he

¹⁴⁹ El “hipogonadismo hipogonadotrópico”, conocido anteriormente como “eunucodismo”, consiste en que “los testículos en los hombres y los ovarios en las mujeres producen pocas o ninguna hormona sexual”, según el artículo homónimo de Brent Wisse que se puede consultar en la *web* de *Medline Plus*.

couldn't perform as a man, he needed to change sexualities. Promila thus plants the seed that Rahul should not be in a male body, as a way of covering up her anxiety that she may not be desirable (Nicholson Ings, en Davis y Womack 2004: 170).

Una masculinidad incómoda, junto con una supuesta impotencia y un diagnóstico médico que prácticamente lo clasifica como eunuco, orientan al joven Rahul hacia un cambio de sexo. Nicholson Ings (en Davis y Womack 2004: 171) lo califica como "a form of "homesickness"; diagnosed as impotent –or sick– [...], he sought out a new bodily home, only to find it a place of dis-ease [...] His first home, his male body, was represented to him as a false shelter".

Así pues, el rechazo a su "hogar" primigenio, su cuerpo masculino, lleva a Rahul a buscar la transformación para conseguir un físico femenino como idealizado puerto seguro que le traerá la paz que ansía. Aparentemente, un futuro como *hijra*, el modelo autóctono de tercer sexo de la India, podría resultar el más fácil de adoptar para intentar pacificar sus conflictos internos. No obstante, la situación de Rahul es bastante más compleja. Por un lado, como recoge Nanda (1996: 409), los *hijras* suelen provenir de las castas más bajas de la sociedad india:

Most hijras appear to be drawn from the lower, though not unclean, castes. I never met a hijra who claimed to come from a Brahman family, and the taint of disreputableness that attaches to them suggests that this is not an attractive option for upper-caste persons. When a person joins the hijras, however, all former caste identities are disregarded.

Rahul, a pesar de proceder de un núcleo familiar muy pobre –o quizás precisamente por ello–, no está dispuesto a convertirse en *hijra*, con todo lo que ello conlleva: la renuncia a los privilegios de casta y de situación económica que adquirió al ser adoptado por su tía Promila, para pasar a tener que convivir con un grupo de *hijras*, y convertirse así en objeto de desprecio y recelo por parte del resto de la sociedad.

Por otro lado, Rahul, a diferencia de la mayoría de los muchachos impotentes que decidieron convertirse en *hijras* en los años 70, está en contacto con el mundo occidental y cuenta con la posibilidad económica de viajar al extranjero para someterse a una operación de cambio de sexo¹⁵⁰. Además, mientras que “most *hijras* were exactly what they wanted to be –they had no use for a fully fashioned vagina” (Irving 1995: 579), el anhelo de Rahul no es el de convertirse en *hijra*, sino el de llegar a ser una mujer “completa”, creyendo que de esta manera por fin se sentirá realizado y en paz.

Según Susan Bordo, tal aspiración es común entre personas cuyo sexo biológico y su género deseado no coinciden: “Many transgendered individuals too have viewed getting rid of or acquiring a penis as the fulcrum of their search for a body that will fit their gender identity” (Bordo 2000: 37). Los genitales son considerados como la quintaesencia del sexo, y se suele articular la relación entre identidad de género y cuerpo “in terms of genital fit or mismatch” (Bordo 2000: 37). Según esta idea tan generalizada, en el caso de nacer con los genitales “incorrectos”, se presupone que la transformación de estos conllevará un cambio de género que traerá la paz interior al individuo que sufría tal “anomalía”, aunque nada es tan sencillo como parece, según Rahul comprobará:

That, moreover, some transsexuals seek hormonal and surgical intervention in order, by their own accounts, to realize their full humanity as male or as female implies the magnitude with which we all experience sex and gender as indispensable to our conceptions of ourselves as persons. This is not to say that human identity is reducible to sex/ gender; it is to say that insofar as every aspect of that identity makes some reference implicitly

¹⁵⁰ Las operaciones de cambio de sexo fueron legalizadas en 1967 en el Reino Unido y en 1972 en los Estados Unidos, según recogen Gupta y Murarka (2009). En la India, sin embargo, existe un vacío legal al respecto: el cambio de sexo “tradicional” era la emasculación llevada a cabo entre lxs *hijras*, mientras que la opción de someterse a una intervención quirúrgica occidentalizada era un privilegio para las élites que, como Rahul Rai, podían permitirse viajar al extranjero. Sin embargo, a partir del mediático y rompedor cambio de sexo del empresario Ajay Mafatlal, en 2003, este tipo de operaciones se han generalizado (Mishra, 2015), hasta tal punto que se ha revertido la tendencia y ahora son lxs trans* occidentales lxs que acuden a la India para cambiar de sexo, por ser mucho más económico que en sus países de origen (Banerji, 2016).

or otherwise to one or both, sex and/ or gender is essential to the private and public experience of human being. Indeed, no one's experience makes this clearer than the transsexual's (Wendy Lynne Lee 2010: 18).

El joven Rahul opta por realizar su cambio de sexo siguiendo un modelo foráneo –a través de una operación quirúrgica a la que se somete en Londres– frente al autóctono, el de la emasculación para convertirse en *hijra*, a lxs que en el fondo desprecia (“in the company of hijras or zenanas, Rahul had felt both different and superior”, Irving 1995: 354). De esta manera, Rahul se convierte en “A Complete Woman, but One Who Hates Women”, como Irving (1995: 351) titula el primer capítulo de la decimocuarta parte del libro, haciendo referencia a Rahul.

Rahul pasa una etapa intermedia como *zenana* en la que, cada vez más feminizado por causa de las hormonas que ingiere y preparándose para su inminente operación de cambio de sexo, ya da señas de su crueldad y de su paradójica fascinación y desprecio simultáneos por los ambientes más sórdidos de Bombay. Durante este tiempo, vive una doble vida en la que sigue asumiendo el rol de un joven de la alta sociedad protegido por su tía Promila, camuflándose por las noches tras la máscara de Pretty, falsa prostituta que sirve como cebo para atraer a hombres hacia los burdeles de travestis de Bombay en los cuales les prestarán sus servicios sexuales otros *zenanas* o *hijras*, que por cierto odian profundamente a Rahul por el trato vejatorio que este les profesa, así como por ser menos agraciados físicamente que él.

Progresivamente, en los bajos fondos de la ciudad comienzan a circular terribles historias sobre Pretty, como la de que le agrada frecuentar burdeles femeninos solo por el gusto de golpear con ensañamiento a las meretrices. En esta época, Rahul se estrena como asesino al acabar con la vida de Dieter y Beth, dos jóvenes occidentales a los que conoce mediante un negocio de drogas en Goa.

Resulta significativo que el primer hombre al que Rahul mata sea tan solo el penúltimo, mientras que Beth inaugura la que llegará a ser una larga lista de mujeres o trans* asesinadx. Sobre los despojos de la chica, Rahul crea la que se convertirá en su seña de identidad como psicópata: el elaborado dibujo de la

cabeza de un elefante sobre el estómago de cada cadáver. Después de matar a Dieter y a Beth, Rahul parte con destino Londres para someterse allí a la ansiada intervención quirúrgica que lo transformará en mujer. A su vuelta definitiva del Reino Unido, Rahul contrae matrimonio con el anciano Mr. Dogar, quien ignora tanto la antigua identidad como el género original de su esposa –de hecho, nadie asocia a Mrs. Dogar con Rahul, el repulsivo sobrino de Promila Rai, que por cierto ya ha fallecido para ese momento.

Sin embargo, los demonios y luchas internas de Rahul no son aniquilados, ni tan siquiera aplacados, por el cambio de sexo al que se somete, puesto que “within Rahul a veritable war was being waged over the true identity of his sexual self, which, to his astonishment, was not appreciably clarified by the successful completion of his long-awaited sex change” (Irving 1995: 354). Por el contrario, parece que el cambio de sexo, junto con el hecho de haber cometido un homicidio por primera vez, desencadena definitivamente sus instintos asesinos, que le llevarán a matar a un número –indeterminado, pero en cualquier caso muy elevado– de prostitutas en la capital británica, y sobre todo en Bombay.

El otro hombre al que Rahul Rai asesina (ya bajo la identidad de Mrs. Dogar) es el anciano Mr. Lal, un miembro del Club Duckworth, al que también pertenece su esposo y el doctor Daruwalla. Mrs. Dogar deja junto al cadáver un billete de dos rupias con la advertencia “MORE MEMBERS DIE IF DHAR REMAINS A MEMBER” (Irving 2006: 97; en mayúsculas en el original). La amenaza lleva a la policía de Bombay a relacionar el asesinato de Mr. Lal con el estreno de la película *Inspector Dhar and the Cage-Girl Killer*, en la que un hijra psicópata que mata a prostitutas de los bajos fondos de la ciudad, dibujando sobre sus cadáveres un elefante similar al que constituye la firma de Rahul Rai como asesino. Resulta complicado discernir si la furia de Rahul contra el actor que encarna al inspector Dhar –el ahijado del doctor Daruwalla, John D.– es, en efecto, motivada por el hecho de que la película se asemeje demasiado a su mortífera trayectoria, o por el rechazo que sufrió en su juventud por parte de John D., hacia el cual siempre sintió una fuerte atracción.

Irving reconoce la unicidad de cada sexualidad periférica, y como esta en Rahul Rai está unida inextricablemente a su crueldad: “There’s more than one

way to be a third gender; but Rahul's uniqueness was inseparable from his viciousness, which extended even towards his fellow transvestites" (Irving 1995: 354). De hecho, podemos afirmar que Rahul siente animadversión hacia todos los géneros: Irving menciona que "Rahul also loathed his fellow transsexuals" (Irving 1995: 356) o que "Rahul had loathed being a man. In the company of homosexuals, he'd never felt he was one of them, either [...] He detested the all-too-womanly gestures of most hijras and zenanas" (Irving 1995: 354).

Sin embargo, si bien su sentimiento de unicidad y soledad le conducen a sentir un odio hacia el ser humano en general, este es especialmente acerbo hacia el género con el que soñaba pertenecer y el cual, al no colmar sus expectativas, le hace desarrollar una rabia aún mayor, quizás porque antes de convertirse en mujer imagina que

A new sexual identity could provide a lasting peace of mind [...] that being a woman would make him envy other women less, or not at all; he'd even thought that his desire to hurt and humiliate women would somehow evanesce. He was unprepared for how he would continue to hate them and desire to do them harm [...] His sex change had not enabled him to view other women as companionable human beings. And because Rahul still hated women, he knew he'd failed to become a woman at all (Irving 1995: 354–355).

Especialmente, a Rahul le irritan las prostitutas, "because of how lightly they regarded their sexual favors, and how they took for granted their sexual parts, which Rahul had been forced to acquire through perseverance and pain" (Irving 1995: 355), y por este motivo dirige principalmente hacia ellas sus instintos asesinos. Rahul "knew that he wasn't 'like' anyone" (Irving 1995: 356), y de un modo tristemente irónico, esta circunstancia será precisamente el desencadenante de su prematuro deceso.

Cuando Rahul es finalmente capturado por el inspector Patel, la policía india se enfrenta con el problema de cómo obrar con un hombre que ahora es mujer porque se sometió en el extranjero a una operación que todavía en ese momento es ilegal en su país. La solución ideal para alguien único –"solitary

confinement” (Irving 1995: 759)– es descartada por su elevado coste, y así pues, Rahul sigue el desdichado destino de otras personas trans* en la India. Cabe pensar que, dados ciertos avances legales en el reconocimiento de algunos derechos para lxs *hijras*¹⁵¹ en la India, y gracias a alegatos en favor de ellxs por parte de personalidades tales como el escritor y abogado Talmar Rahesh¹⁵² o el juez K.S. Radhakrishnan¹⁵³, pudieran existir ya centros penitenciarios específicos para *hijras*. Sin embargo tales prisiones exclusivas aún no existen, por lo que, al igual que a otras personas trans*, a lxs *hijras* se les suele trasladar a cárceles masculinas¹⁵⁴. Por su parte, Laxmi Murthy recoge cómo

In prisons and jails, inmates are usually put into sex–segregated facilities based on their anatomy, not in their gender identity – which puts some transgender women in male facilities, greatly increasing their risk of experiencing rape and violence at the hand of guards and other inmates [...] Whether *hijras* should be put into men’s or women’s jails, continues to be a contentious issue (Murthy 2010: 27).

Al ser anatómicamente una mujer, se descarta encarcelar a Rahul/ Mrs. Dogar en un presidio masculino, para así protegerla de posibles agresiones sexuales por parte de los demás presos. No obstante, el encarcelamiento en una prisión femenina tampoco es satisfactorio, ya que el historial homicida y la fortaleza física del antiguo Rahul conllevan un gran peligro para las demás presas. El inspector Patel intuye que, finalmente, la pena de muerte, elegida por ser el único recurso factible para salir de este atolladero legal, pueda ser la condena aplicada a Mrs. Dogar. Finalmente, es trasladadx a una cárcel para

¹⁵¹ Desde 1994, lxs *hijras* son reconocidxs oficialmente como un tercer sexo, con derecho a señalar una E (de eunuco) en la casilla relativa al género en sus pasaportes, aunque paradójicamente deben identificarse como hombres o mujeres a la hora de votar. Igual les sucede en caso de tener que ser ingresadx en prisión, con resultados más trágicos a menudo.

¹⁵² Acerca del encarcelamiento de lxs *hijras*, Rahesh (1999: 57) señala que “In respect of *hijras* too a valid case can be made out that they ought not to be housed together with other male jail inmates as they be insulted, humiliated and even sexually assaulted”.

¹⁵³ Cf. Pandey 2014.

¹⁵⁴ Según menciona Jaspal Singh en su artículo acerca de *Seven Steps Around the Fire*, una obra de teatro de Mahesh Dattani (2013) que explora la complejidad y paradojas de un caso semejante.

mujeres, y asesinadx a golpes por los guardias como castigo por haber arrancado de un bocado la nariz a otra prisionera.

El dilema que se presenta a las autoridades indias a la hora de encarcelar a Mrs. Dogar nos recuerda al “bathroom problem” planteado por Jack Halberstam en su libro *Female Masculinity* (1998). Según recoge Halberstam, las personas trans* suelen tener problemas a la hora de usar los baños públicos, donde con frecuencia se enfrentan con desagradables experiencias que lxs obligan a justificarse y hasta a demostrar que están utilizando el aseo “correcto” ante otros usuarios que protestan por lo que suponen que constituye una intrusión por parte del alguien del género opuesto en un espacio de carácter exclusivamente masculino o femenino. La frecuencia de las incómodas explicaciones que las personas trans* deben proporcionar a la hora de utilizar un baño u otro dependerá de su éxito a la hora de que sus cuerpos sean leídos como femeninos o masculinos por parte de personas desconocidas (un proceso este que en inglés se conoce con el nombre de *passing*). Este “problema del baño”, sostiene Halberstam (1998: 22), “illustrates in remarkably clear ways the flourishing existence of gender binarism despite rumors of its demise”.

Pese a haber transcurrido más de dos décadas de la publicación de *A Son of the Circus* (1994) y de *Female Masculinity* (1998), se puede afirmar que tanto el “problema del baño” como el de la prisión siguen vigentes, siendo todavía hoy espacios públicos definidos por el binarismo de género que dificultan la inclusión de personas trans* dentro de las zonas públicas delimitadas para lo femenino y lo masculino. Jack Halberstam (2017: 49) añade otros espacios (reales o metafóricos) que tradicionalmente mantienen una estricta división por géneros, tales como los programas de asistencia social o los centros de acogida de menores, de tratamiento para la drogadicción, para los sintecho o de formación de empleo. Incluso, Halberstam se cuestiona acerca de lo que, por analogía, podemos llamar el “problema de la prisión”, y nos invita a ir más allá, planteándonos si el dilema posee una naturaleza más profunda que el que supone la división binaria por géneros de los espacios públicos (si bien no entraré en esa discusión en estas páginas):

As trans* activists say about prison, it is not about finding space in the prison that is appropriate for trans bodies; we should instead be using the occasion of the crisis initiated by the trans* body to question the practice of caging humans in the first place. In other words, there is no right cage. (Halberstam 2017: 82).

Para concluir, me gustaría destacar que, coincidiendo con lo que señala Josie P. Campbell, la alienación es uno de los grandes ejes temáticos de *A Son of the Circus*, puesto que afecta a sus personajes principales, como el doctor Daruwalla, o los gemelos Martin Mills y John D, y especialmente a Rahul Rai, quien es

The most obvious representation of the alienated self. As Rahul, in Goa, he appears with breasts and penis, and as Mrs. Dogar, at the Duckworth, she arrives with breasts and hard muscles. The transsexual killer reveals the multiple anxieties of the alienated self (Campbell 1998: 156).

Como observamos, hasta el final de su vida, el conflicto entre lo masculino y lo femenino marcan el trágico destino de Rahul/ Mrs. Dogar. Podemos afirmar, por tanto, que las tensiones, soledad y frustraciones que su sexualidad periférica provocan en Rahul, unidas a y/o desencadenadas por los abusos sexuales a los que lo sometió su tía en su pubertad, desembocan en una sociopatía que encauza hacia aquellas a las que más envidia y desprecia, las prostitutas. Irving, que a través del conjunto de su obra intenta construir un tercer género ideal y equilibrado, consigue no obstante con el personaje de Rahul Rai acaso su creación más perturbadora, muestra de las terribles consecuencias que una lucha interna mal resuelta entre lo femenino y lo masculino pueden originar.

A continuación, observaremos cómo en una de sus últimas novelas Irving concede el protagonismo de la misma a otro personaje claramente *queer* (un hombre bisexual, en este caso). Este personaje, pese a experimentar una trayectoria vital tan variopinta que no tiene mucho que envidiar a la de Rahul Rai, está retratado por Irving de una forma mucho más positiva, si bien no exenta

de una problematización que el protagonista terminará resolviendo de un modo adecuado cuando, ya siendo un escritor veterano, se convierte en profesor y conoce a unx adolescente trans* que le conduce al equilibrio que siempre buscó. Además, la peculiaridad de esta novela, *In One Person* (2012), es que el recorrido vital de su protagonista, Billy Abbot, es narrado por Irving con una fuerte dependencia con una serie de paralelismos que el autor traza con ciertos personajes y situaciones tomados de las obras de William Shakespeare.

6.3. Intertextos shakesperianos en *In One Person* (2012)

A la hora de titular su decimotercera novela¹⁵⁵, John Irving eligió un verso de la obra de teatro *Richard II* (c. 1595-1596¹⁵⁶), de William Shakespeare, realizando el primer guiño al Bardo de los múltiples que pueblan sus páginas; los más frecuentes están tomados, principalmente, de *Romeo and Juliet* (c. 1594-1596), *Macbeth* (c. 1606-1607), *The Merchant of Venice* (c. 1596-1597), y, sobre todo, *The Tempest* (c. 1611). Mi objetivo es trazar un paralelismo entre algunas de estas referencias intertextuales y el estudio de las sexualidades periféricas que se realiza en la novela, así como analizar de qué manera algunos de los personajes de *In One Person* (2012) son magnificados por las conexiones *shakesperianas* que Irving establece, contribuyendo a su vez a subvertir algunos de los estereotipos tradicionalmente asociados con los personajes de Shakespeare.

¹⁵⁵ Para nombrar su decimoquinta novela, que se publicará en 2020, Irving vuelve a recurrir a Shakespeare: *Darkness as a Bride* procede de las siguientes líneas tomadas de *Measure for Measure* (ca. 1603-1604): “If I must die/ I will encounter darkness as a bride/ And hug it in mine arms”.

¹⁵⁶ Las fechas que proporciono en este apartado se corresponden con las de composición de cada obra de Shakespeare citada, según aparece recogido en el artículo “Chronology of Shakespeare’s Plays” de la versión online de la *Encyclopaedia Britannica*.

6.3.1. Una breve reflexión acerca de la intertextualidad

Desde que autores tales como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes y Julia Kristeva definieron el concepto de intertextualidad y lo dotaron de un marco teórico consistente y un vocabulario específico, mucho se ha escrito y discutido acerca de esta noción desde diversas perspectivas académicas, especialmente durante las tres últimas décadas. Tal y como Baraz y Van den Berg (2013: 1-2) señalan, dos corrientes de pensamiento han emergido al respecto. Una de ellas está orientada hacia el estudio de la naturaleza de la interacción que se produce entre los dos textos en cuestión (empleando terminología de Gérard Genette, 1997, entre el texto original o “hipotexto”, y el “hipertexto” o texto que de alguna manera se basa o está relacionado con el anterior), y sigue la distinción que realizó Hind entre alusión e intertexto, “pitting the detection and interpretation of clearly defined literary reminiscences against more diffuse, more Kristevan understandings of interactions on the level of language as a semiotic system” (Baraz y Van den Berg 2013: 2). Por otro lado, la segunda corriente se centra en la observación del espacio donde sucede la interacción entre el hipotexto y el hipertexto, distinguiendo entre interacciones sistemáticas y locales.

Además, dentro de los estudios de la estética de la recepción (*reader-response theory* en inglés), otros autores como Joseph Pucci (1998) defienden que la intertextualidad es una mera potencialidad dentro del texto, y que en realidad solo sucede de una forma efectiva en la mente del lector o lectora. En *The Full-Knowing Reader: Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition* (1998), Pucci desarrolla la idea de que los esfuerzos de un escritor por trazar una relación intertextual entre su obra y la de otro autor será en vano si el lector o lectora es incapaz de reconocer el hipotexto. Coincido parcialmente con Pucci al reconocer la importancia del rol del lector o lectora para que la intertextualidad se produzca, si bien en mi opinión la intencionalidad del autor es igualmente una parte imprescindible del fenómeno intertextual: cuando el escritor busca de una forma deliberada la creación de significado a través de las conexiones con otros textos, estableciendo una especie de palimpsesto, este proceso enriquece el

hipertexto aunque el lector o lectora carezca de los conocimientos necesarios para captar las conexiones con el hipotexto o no sea capaz de identificarlo por cualquier otro motivo.

Así pues, no es necesario ser un experto en Shakespeare, o ni tan siquiera estar familiarizado con las obras que constantemente salen a colación en la novela, para poder disfrutar de *In One Person* (2012), pero no cabe duda de que la presencia de estos intertextos le otorgan una profunda proyección textual, independientemente de si son reconocidos o no por el lector o lectora de la obra.

6.3.2. “In One Person Many People, and None Contented”

En *In One Person*, John Irving juega con las alusiones a personajes y situaciones extraídos de las obras de teatro de Shakespeare para caracterizar al personaje principal de la novela, Billy Abbot. La personalidad de Billy queda así definida a través de tres referencias intertextuales principales: los versos “Thus play I **in one person** many people/ And none contented” (*Richard II*, acto 5, escena 5; la negrita es mía) que dan título a la novela, junto con las conexiones con Shylock, el judío que aparece en *The Merchant of Venice* (c. 1596-1597), y la “criatura del aire” Ariel de *The Tempest* (c. 1611), según me dispongo a demostrar.

La cita de *Richard II* (c. 1595-1596) de donde Irving toma prestado el nombre de la novela es una referencia directa a la bisexualidad de Billy, especialmente, a la pregunta de cómo puede ser “heterosexual” y “homosexual” al mismo tiempo, según una imagen convencional de la bisexualidad que Kirsten McLean (2007: 156) explica de la siguiente manera: “Bisexuality is also often constructed as a ‘hybrid’ identity, composed of a heterosexual component and a homosexual component, combined together in the one person”.

Como podemos ver, el título de la novela y el primero de los versos coinciden, casi literalmente, con las palabras de McLean, y se ajustan a la perfección a esta visión conservadora acerca de la bisexualidad. De hecho, la naturaleza bisexual es mucho más compleja, y existen “myriad meanings of

bisexuality”¹⁵⁷ (McLean 2007: 155) que hacen que intentar describir “a typical bisexual – and typical bisexual sexual attractions and experiences” (McLean 2007: 155) sea prácticamente imposible. Más adelante volveré al tema de la bisexualidad de Billy, pero antes sigamos con la explicación de las referencias intertextuales *shakespearianas* que encontramos para caracterizarlo.

El segundo verso –“and none contented”– también está relacionado con uno de los rasgos más definitorios de la personalidad de Billy: la rabia y el descontento que le acompañarán durante casi toda su vida. Cuando Billy se jacta de ser intolerante con la intolerancia, su padrastro le replica que “You have a most *justifiable* anger at intolerance – at intolerance of sexual differences, especially” (Irving 2012: 310). Billy es una víctima frecuente de la intolerancia sexual. Podemos citar como ejemplo la situación que se produce cuando un día entra a disfrutar de la sauna al acabar su entrenamiento en el gimnasio: Irving la describe como una “mass evacuation” (Irving 2012: 314). Por ello, Billy se vuelve muy intransigente contra las personas que no son tolerantes hacia las diferentes sexualidades. Resulta imposible no preguntarnos hasta qué punto esa “intolerancia ante la intolerancia” es aceptable o no, es decir, es difícil no remitirnos a la famosa paradoja de la tolerancia planteada por el filósofo Karl Popper (1945: 511). Según Popper, si somos tolerantes incluso con los intolerantes, sin defender la sociedad tolerante contra sus asaltos, los tolerantes serán aniquilados y junto con ellos la tolerancia; así pues, la tolerancia absoluta acabará con la tolerancia.

Precisamente, la ira que siente contra las personas que lo odian o malinterpretan por causa de su condición sexual es lo que conecta a Billy Abbot con el personaje de Shylock, el judío de *The Merchant of Venice* (c. 1596-1597). Discutiendo la obra de Shakespeare, Billy asegura que siempre estará “on Shylock’s side” (Irving 2012: 310), y no en el de Portia, que representa la misericordia y el perdón, puesto que “Shylock has a point: The hatred of him has taught him to hate. Rightly so!” (Irving 2012: 310). Billy admite que su furia puede haber sido originada por su propia madre, por su “hatred of homosexuals

¹⁵⁷ Por ejemplo, McLean, siguiendo a Klein (1993) distingue entre diferentes formas de ser bisexual: histórica, situacional, temporal, episódica, concurrente o experimental.

– her rejection of me” (Irving 2012: 310). Sin embargo, cuando en su madurez Billy conoce por fin a su padre, este reconoce rápidamente la cólera de Billy, y cree que la ha heredado de sus intolerantes parientes femeninas por parte de madre. Cualquiera que sea la causa del enfado vital de Billy, al final consigue liberarse casi totalmente de él –y situarse así más del lado de Portia que en el de Shylock–, cuando finalmente aprende a aceptar su pasado y a perdonar a los que lo ofendieron gracias al ejemplo de su valiente estudiante trans*, Gee.

6.3.3. “The airy Spirit”

No obstante, el intertexto *shakesperiano* que presenta una mayor relevancia para caracterizar al protagonista de *In One Person* (2012) es el del etéreo Ariel, fiel sirviente de Próspero en *The Tempest* (c. 1611), puesto que sirve como metáfora que ayuda al lector o lectora a comprender la sexualidad de Billy Abbot. El paralelismo se establece cuando Billy es aún un adolescente que toma parte en una representación escolar de *The Tempest*, en la cual asume un papel, el de Ariel, que lo acompañará durante toda su vida. Sin embargo, antes de explicar la conexión entre Billy y Ariel, se hace necesario clarificar la naturaleza del género de este último, puesto que en *The Tempest* es un aspecto que resulta un tanto confuso.

Desde la primera vez que *The Tempest* fue representada, allá por 1611, el papel de Ariel ha sido representado indistintamente por hombres y por mujeres. En el siglo XVII era interpretado por muchachos jóvenes, los mismos que daban vida a los personajes femeninos en el teatro isabelino y jacobino, lo cual sin duda contribuyó a la confusión existente sobre el género de Ariel. A partir de la recuperación de los espectáculos teatrales que se llevó a cabo en Inglaterra durante la época de la Restauración (finales del siglo XVII), y hasta finales del siglo XIX, se generalizó el hecho de que fuera una joven actriz la que encarnara a Ariel. Quizás debido fuera debido a que las canciones correspondientes a este personaje son más apropiadas para ser entonadas por una voz femenina que por

una masculina. En los siglos XX y XXI, sin embargo, podemos encontrar ejemplos frecuentes de actores o de actrices que han interpretado este rol.¹⁵⁸

Por otro lado, Shakespeare se refiere a Ariel en las anotaciones iniciales de la obra como un “airy Spirit” (espíritu aéreo o del aire), es decir, un ser incorpóreo y espiritual cuya naturaleza inmaterial le hace carecer de los rasgos distintivos de un género en concreto. ¿Cómo puede determinarse el género de un espíritu si carece de cuerpo? Si como Susan Bordo (2000: 37) advierte, es generalmente asumido que “having a gender identity is tied to having a certain genital morphology”, la carencia de genitales de un ente incorpóreo implica que su asignación a un género o a otro supondrá una incógnita para el lector o lectora avezado que se plantee la cuestión.

Para ejemplificar su afirmación, Bordo (2000: 23) menciona el experimento puesto en práctica por las psicólogas Suzanne Kessler y Wendy McKenna, que ambas recogieron en su libro *Gender: An Ethnomethodological Approach*: NY: Wiley Interscience (1978). Kessler y McKenna mostraron dos fotografías a un grupo de sujetos de estudio para investigar en qué medida están los genitales y la identidad de género relacionados en nuestras mentes. La primera imagen mostraba a un ser humano con características físicas típicamente femeninas – pechos desarrollados, cabello largo, caderas anchas, etc–, pero dotado de pene, mientras que la persona de la segunda fotografía poseía todos los atributos físicos característicos de un cuerpo masculino, junto con una vagina.

Cuando se les pidió a los sujetos de estudio que identificaran a qué género pertenecían ambas personas, los resultados fueron abrumadores: 96% de los encuestados señalaron que la primera imagen era la de un hombre, mientras que el 67% de él entendieron que la segunda correspondía a una mujer. Es decir, la mayoría de los sujetos ignoraron los demás rasgos físicos y se dejaron orientar por los genitales de la persona para determinar su género, creyendo que lo que hace que una mujer lo sea es su vagina y, aún más, que lo que convierte a un hombre a un varón es su pene. No consideraron que en la vida cotidiana, en la que los genitales suelen permanecer ocultos por la ropa, el resto de características

¹⁵⁸ Para una mayor profundización en la historia de las representaciones de *The Tempest*, véase Griffiths (2007: 11), o Williams (2014).

físicas les hubieran hecho clasificar a los objetos de estudio como pertenecientes al sexo contrario al que les otorgaron.

Por lo tanto, si extrapolamos los reveladores resultados¹⁵⁹ del estudio de Kessler y McKenna al tema que nos concierne –la identidad genérica de Ariel–, podemos concluir que la mayoría de los lectores y lectoras rechazarían tanto la presunta masculinidad como la posible feminidad del “airy Spirit”. Considerando que, según Kessler y McKenna demostraron, solemos establecer una analogía inconsciente casi incuestionada entre genitales y género, la asignación de género de un ser que carece de cuerpo y por tanto de genitales nos puede parecer una tarea difícil.

Los lectores y lectoras de *The Tempest* pueden tomar su propia decisión al respecto teniendo en cuenta de un modo más o menos deliberado y consciente las razones a favor y en contra de su hipotética masculinidad o feminidad que enumeraré más tarde. En cuanto a los espectadores y espectadoras de la obra de teatro o de su adaptación cinematográfica, no suelen tener tantas dificultades al respecto, puesto que el director de la obra o película con frecuencia les proporciona una solución para un dilema que de esta forma jamás tendrán que plantearse. Cuando el director de *The Tempest* opta por representar a su Ariel como masculino, femenino, andrógino o incluso como mutable (variando de lo femenino a lo masculino en diferentes momentos de la obra), y para ello elige un actor o actriz que lo encarnará, indudablemente es consciente de que con esta decisión influirá en la visión del género de Ariel que tendrán sus futuros

¹⁵⁹ En *In One Person* podemos encontrar un incidente que está en consonancia con los resultados del estudio de Kessler y McKenna. Sucede cuando Billy Abbott es un adolescente de diecisiete años que descubre que su amor platónico, la bibliotecaria del colegio, Miss Frost, nació bajo el nombre de Albert Frost. Al enterarse, el muchacho olvida de repente toda la atracción sexual que Miss Frost ha ejercido sobre él como mujer durante meses, y le espeta “You’re a *man*, aren’t you?” (Irving 2012: 197). “Goodness me, what makes a man?” (Irving 2012: 197), replica Miss Frost, invitando al joven a reflexionar que un hombre es más que su pene, o una mujer más que su vagina. Admitiendo que quizás Miss Frost no sea un hombre, a pesar de sus genitales masculinos, Billy intenta categorizarla de inmediato: “You’re a *transsexual!*” (Irving 2012: 198). Miss Frost responde a Billy con una frase lapidaria que él no comprenderá hasta transcurridos muchos años, cuando por fin la entiende y hasta llega a emplearla para cerrar la narración en primera persona de su vida que es *In One Person*: “My dear boy, please don’t put a *label* on me -don’t make me a *category* before you get to know me!” (Irving 2012: 198).

espectadores y espectadoras, especialmente si estos no están familiarizados con el estudio académico de la obra.

No obstante, debo admitir que existen ciertas evidencias que pueden hacer que un lector o lectora considere que Ariel pertenece al género masculino a pesar de su naturaleza incorpórea y su carencia de genitales. Quizás la más determinante es que las dos únicas veces en que Shakespeare recurre a la deixis de persona para hacer referencia a Ariel, el Bardo hace uso de pronombres masculinos¹⁶⁰. Las traducciones al español de la obra también optan por el género masculino para caracterizar a Ariel (véanse, por ejemplo, la traducción de Marcelo Cohen y Graciela Speranza para Norma Ediciones, que data de 2001, o la publicada en 2018 por la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica).

Además, incluso cuando hoy en día Ariel –quizás por influencia de la popular *The Little Mermaid* de Walt Disney (1990)– es empleado con más frecuencia como nombre femenino que masculino en los países de habla inglesa, en tiempos de Shakespeare era un nombre hebreo que significaba “león de Dios”, usado exclusivamente para los varones, y cuyas formas femeninas eran Arielle o Ariela. Sin embargo, se ha afirmado¹⁶¹ que Shakespeare probablemente eligió el nombre “Ariel” por sus resonancias fonéticas (en inglés suena similar a “air” y “aerial”, “aire” y “aéreo”, respectivamente), más que por su significado o porque sea masculino, creándole una falsa etimología que, a pesar de ser espúrea, debió de sonar familiar a la audiencia de su obra.

Pese a estos argumentos de peso a favor de una supuesta masculinidad de Ariel, otros críticos y críticas, tales como Deanne Williams (2014), han defendido la existencia de aspectos claramente femeninos en este personaje, quien es descrito por Shakespeare como “delicate” (delicado) y “dainty” (refinado). Por ejemplo, su relación con Próspero resulta demasiado íntima para

¹⁶⁰ Sucede en las indicaciones que podemos encontrar en el acto III, escena III, verso 52: “Thunder and lightning. Enter ARIEL, like a harpy; claps **his** wings upon the table; and, with a quaint device, the banquet vanishes”, y en el acto I, escena II, entre cuando entre los versos ii.192 y 193 Ariel le replica a Próspero: “to thy strong bidding/ task Ariel and all **his** quality” (la negrita es mía en ambos casos).

¹⁶¹ Robert R. Reed, Jr. (1960: 61) menciona a Samuel Taylor Coleridge o Sir Edmund Strachey como algunos de los defensores de esta idea.

un amo y un sirviente¹⁶², y constituye un ejemplo típico del mecanismo social de dominación masculina/ subyugación femenina. Además, en la mayor parte de sus apariciones sobre la escena, Ariel lo hace bajo apariencia femenina –una ninfa acuática, una arpía, o las diosas Ceres, Juno o Iris–, lo cual sería otra justificación para la frecuente elección de actrices para darle vida.

Sin embargo, existe un tercer grupo de críticos y críticas que se niegan a etiquetar la identidad de género de Ariel tanto como masculina como femenina, y como intentaré demostrar más adelante, John Irving parece compartir esta opinión. Por ejemplo, Natali Boğosyan (2012: 98-99) define a Ariel como “andrógino”, y afirma que su género es “híbrido” or “ambiguo”. Por su parte, Ann Thompson se inclina más por creer que “Ariel is clearly a male spirit”, pero admite que “he is also required to impersonate a nymph of the sea and a half female harpy, indicating a degree of ambiguity about his gender” (Thompson 1999: 403). Para Miranda Garno Nesler (2012), “it is androgyny that leads to Otherness to Ariel”, y asegura que esta “otredad” es la que sirve a Próspero como la excusa perfecta para justificar su sometimiento de Ariel, mientras que el que ejerce sobre Calibán está basada en su falta de pensamiento racional y las diferencias lingüísticas y étnicas que lo separan de Miranda y de su padre. Por consiguiente, podemos concluir que la subyugación que Próspero despliega sobre Calibán es de carácter colonial, al basarse en la diversidad racial del habitante de la isla a la que somete, mientras que el dominio que posee sobre Ariel tiene una base de género, similar a la dominación tradicionalmente ejercida por el patriarcado hacia la mujer o hacia las sexualidades periféricas.

El género de Ariel se convierte en un asunto de importancia en *In One Person* (2012) desde el momento en el que Billy Abbot es convenientemente elegido para representar al “airy Spirit” en una representación escolar de *The Tempest* que se narra en un capítulo llamado “Masquerade”. Resulta interesante señalar que el título del capítulo funciona como prolepsis del destino de muchos de los jóvenes actores y actrices que participan en la representación, puesto que

¹²⁷ “Ariel: Do you love me, master? No?/ Prospero: Dearly, my delicate Ariel” (Ariel: ¿Me quieres, amo? ¿No?/ Próspero: Con mucho cariño, mi delicado Ariel (*The Tempest*, acto 4, escena 1; la traducción es mía).

conforme el argumento de la novela se va desarrollando, descubriremos cómo estos personajes llevan puesta una máscara metafórica que poco a poco irá cayendo para revelar su yo auténtico. De esta forma, el título del capítulo está relacionado con el nombre de la novela: recordemos que, etimológicamente, “persona” procede del latín *persōna*, observado en el etrusco *phersu*, sobre una posible raíz en el griego *prósōpon*, vocablos utilizados para designar a las máscaras empleadas en el teatro clásico o hasta a los personajes teatrales del mismo¹⁶³.

El director de la representación de *The Tempest* es el padrastro de Billy, Richard Abbot, quien decide no tomar la decisión más fácil con respecto a Ariel, y opta por no representarlo ni como femenino ni como masculino. Por el contrario, haciendo uso inconsciente de la noción de género como performatividad (y adelantándose así a Judith Butler y a la teoría *queer* en varias décadas), Richard explica a sus jóvenes actores que el género de Ariel es “mutable” o “polymorphous – more a matter of habiliment than anything organic” (Irving 2012: 56); en otras palabras, que su género es fluido, algo tan inestable que dependerá más de la apariencia que adopte en el momento o de las acciones que lleve a cabo que de su anatomía no sexuada. Por lo tanto, gracias al énfasis en la fluctuación de género que realiza Richard (dando mayor importancia al proceso que al resultado final), podríamos calificar a Ariel como trans*, según la terminología propuesta por Jack Halberstam (2017) y explicada con anterioridad.

Sin embargo, como buen estudioso de la obra de Shakespeare, Richard Abbot está familiarizado con el empleo que hace el Bardo de los pronombres masculinos para referirse a Ariel, y ofrece a su elenco dos posibles explicaciones al respecto, de las cuales ninguna me parece sólida ni creíble. Richard piensa que, posiblemente, este uso pronominal se deba a algo tan sencillo como que, puesto que en la época de Shakespeare solo había actores, y no actrices, resultaba más fácil añadir otro personaje masculino que uno femenino. No obstante, considerando que, como ya he mencionado anteriormente, Ariel pasa la mayor parte de la obra bajo una apariencia femenina, tal justificación resulta fácilmente desmontable.

¹⁶³ Según la entrada para “Persona” en la web de *Etimología.com*.

La segunda teoría de Richard acerca de la deixis masculine que Shakespeare elige para referirse a Ariel se basa en la idea de que existe en *The Tempest* un continuo de evolución espiritual que va desde Calibán – “brute force and guile” (Irving 2012: 56) –, hasta el etéreo Ariel, con un punto intermedio entre ambos en el cual se encontraría Prospero – “human control and insight” (Irving 2012: 56). Según Richard, este continuo perdería su credibilidad si Ariel fuera de naturaleza femenina. Pese a que me resulta interesante la idea del continuo espiritual, entiendo que la inclusión de personajes femeninos en él – Miranda, la ausente bruja Sycorax o incluso una hipotética Ariel femenina– no tendría por qué devaluar su validez. Por el contrario, opino que podrían ilustrar otros puntos de la escala, que de esta manera se vería reforzada y enriquecida.

A pesar de su interés por justificar el uso de pronombres masculinos para designar a Ariel, Richard Abbot es un firme defensor de la esencia mutable de su género, y así se lo hace saber a sus actores y actrices. Después de sostener este punto de vista ante su joven elenco, elige a su propio hijastro para encarnar al “airy Spirit”, quizás consciente de la naturaleza *queer* de Billy, pese a que este aún no ha revelado su bisexualidad a nadie (de hecho, ni siquiera él mismo es muy consciente sobre ella todavía). Asociando al personaje con el actor, uno de los muchachos participantes en la obra concluye que “Billy's gender is... mutable” (Irving 2012: 57), y lo apoda “Nymph” (precisamente, la ninfa es una de las formas que Ariel toma durante *The Tempest*). El chico en cuestión no es otro que Jacques Kittredge¹⁶⁴, acosador de Billy durante sus años escolares, pero hacia el que el protagonista de *In One Person* siente un amor platónico no correspondido que lo acompañará durante la mayor parte de su vida.

La incipiente confusión que el adolescente Billy experimenta acerca de su identidad sexual se ve considerablemente acrecentada por sus dudas acerca de la de Ariel. Poco después de la memorable representación de *The Tempest*, Billy

¹⁶⁴ Jacques, que encarna los peores estereotipos del acosador escolar (machista, homófobo, violento, etc), es el personaje de la novela cuya máscara resulta más engañosa, como se revelará al final de la novela. Su imagen de macho arquetípico conforme al modelo de masculinidad hegemónica más agresivo de su época esconde un homosexual que adora vestirse de mujer y al que cuya madre obliga a cometer incesto con ella al intuir que su hijo adolescente siente atracción por su mismo sexo, con la esperanza absurda de curarlo de sus tendencias supuestamente antinaturales.

asiste a una conferencia del psiquiatra escolar, el doctor Grau, quien menciona la fase polimorfa-perversa (Irving 2012: 92) cuando intenta clarificar los impulsos sexuales que puede estar experimentando durante su adolescencia el alumnado (únicamente masculino) del colegio Favorite River, donde el muchacho cursa sus estudios. Erróneamente¹⁶⁵, *herr* Grau asegura que los adolescentes se hallan inmersos en esa fase, caracterizada por una búsqueda de placer sexual con cualquier parte del cuerpo (y no solo a través de los genitales), y frecuentemente canalizada a través de impulsos incestuosos y bisexuales. La charla del doctor Grau crea una gran confusión entre el alumnado de Favorite River, pero nadie la sufre de un modo más agudo que Billy Abbot, quien inmediatamente relaciona el nombre “polimorfa-perversa” con el género de Ariel, que, como vimos con anterioridad, su padrastro había caracterizado como “polymorphous” (Irving 2012: 56), pero sin llegar a entender completamente el concepto.

McLean (2007: 53) ha demostrado cómo el proceso de salir del armario es para los bisexuales aún más tortuoso que para los homosexuales, puesto que este último supone un movimiento desde un punto de partida basado en la duda y en la creciente conciencia de su diferencia sexual hasta una etapa final en la que impera la autoaceptación una vez revelada su condición, mientras que los bisexuales también tienden a experimentar confusión antes de salir del armario, pero incluso después de hacerlo siguen sufriendo “continued uncertainty” – the continual questioning of the validity of one’s bisexual identity” (McLean 2007: 153).

Por lo tanto, aún sin la dudosa “ayuda” del doctor Grau, la confusión de Billy con respecto a sus incipientes impulsos sexuales ya es suficientemente aguda y dolorosa. El muchacho siente atracción física y romántica hacia chicos y hacia mujeres a la vez, y además el descubrimiento de la naturaleza trans* de Miss Frost no atenúa su deseo hacia ella. Billy disfruta vistiendo ropas de mujer: por ejemplo, cuando está inmerso en una serie de juegos sexuales sin penetración con su amiga Elaine, se percata de que “my hard-on began when I imagined wearing Elaine’s padded bra” (Irving 2012: 93). No obstante, el embrollo que los

¹⁶⁵ Obviamente, el doctor Grau está rotundamente equivocado, puesto que Freud situó la fase perversa-polimorfa en la primera infancia, y no en la adolescencia.

impulsos sexuales aparentemente opuestos que experimenta causan en la mente adolescente de Billy es mitigado por el ejemplo de Ariel, como una especie de modelo de sexualidad ambigua en el que mirarse, o como un amigo invisible que le marca el camino en una época de su vida en la que Billy se encuentra “in need of supportive friends and counselors who understand the process of coming out” (Rust 1996: 117).

Más adelante, cuando, ya avanzada la década de los 70, Billy Abbot es un reconocido bisexual que carece de un ejemplo estético y de conducta acerca de cómo serlo y poder así reafirmar su identidad bisexual, volverá de nuevo a acordarse de Ariel. “There is no one way to *look* bisexual, but that was the look I sought” (Irving 2012: 114), afirma Billy, quien disfruta atrayendo a hombres homosexuales, por lo cual quiere parecer gay, pero no demasiado, puesto que también está interesado en las mujeres. Por ello, no sabiendo cómo parecer bisexual y atraer de esta manera a hombres y a mujeres por igual, recurre de nuevo a su *alter ego* Ariel, intentando parecer “sexually *mutable*, to capture something of Ariel's unresolved sexuality [...] I could also be invisible when I wanted to be –like Ariel, I could be ‘an airy spirit’” (Irving 2012: 114). La androginia de Ariel – “Utopian notion of androgyny” (Irving 2012: 114-115)– se convierte en un ideal para Billy, tanto para su propia apariencia física como para la del tipo de mujer que suele atraerle.

Aún podemos trazar una similitud más entre Ariel y Billy Abbot: podemos calificar a ambxs como sospechosxs sexuales. Garo Nesler entiende que

[A]s a spirit of air, Ariel highlights the shifting nature of gender as it was perceived during the period – as such, Ariel is a figure who awakens anxiety about what counts as male/female and masculine/feminine, and what this means for the period’s legal and social systems (Garo Nesler 2012).

Ariel nació como un sospechosx sexual porque su género mutable –o incluso su falta de género– constituía una transgresión contra los límites entre los sexos existentes en la época isabelina, poniendo en riesgo la estabilidad del

sistema de géneros de un modo más acusado que el travestismo habitual de los actores masculinos que representaban papeles femeninos –quienes a su vez a menudo tenían que hacerse pasar por mujeres disfrazándose de hombres. Desde entonces, la incertidumbre sobre el género de Ariel produce incertidumbre en la audiencia, a menos que el director decida representarlx de una forma deliberadamente masculina o femenina. La ambigüedad produce ansiedad, por la inseguridad que nos causa no saber “what makes a man” o a una mujer (parafraseando a Miss Frost) si no podemos guiarnos por la presencia de una serie de rasgos físicos, especialmente por la posesión de genitales masculinos o femeninos.

Igualmente, la bisexualidad de Billy, provoca ansiedad en sus amantes, como ejemplifican las palabras de su novix trans*, Donna:

If you’re going to leave me for a woman, like a straight guy one day would, I get it. Or if you’re going to go back to guys, like a gay guy one day would –well, I get that too”, Donna said. “But the thing about you, Billy –and I don’t get this *at all*– is that I don’t know who or what you’re going to leave me for (Irving 2012: 68).

Donna refleja la reluctancia con la que los bisexuales suelen encontrarse, ya que uno de los estereotipos más extendidos acerca de la bisexualidad coincide con los temores que ellx expresa:

Stereotypes of bisexuals as untrustworthy, overtly promiscuous, sexually indiscriminate beings who will have sex with ‘anything that moves’, as needing two lovers at once (a man and a woman) to be ‘truly’ satisfied, or as unable to be monogamous (Israel y Mohr 2004: 122).

No solo se asume como cierta la promiscuidad de los bisexuales: también se suele creer que necesitan “to have simultaneous relationships with both men and women to be truly satisfied” (McLean 2007: 158), a pesar de que varios estudios como el de Kirsten McLean, titulado “Negotiating (Non) Monogamy:

Bisexuality and Intimate Relationships”, (2004) demuestran la falta de base empírica de este estereotipo.

Tal y como McLean explica (2007: 163), el miedo de ser rechazadx y de ser objeto de sospechas por parte de sus parejas (reales o potenciales) es uno de los factores que hacen que los bisexuales sean reacios antes el hecho de hacer pública su condición sexual, prefiriendo declararse homosexuales o heterosexuales y empleando así “a strategy of developing a number of different ‘personas’ to use in different contexts” (McLean 2007: 163).

Los estereotipos acerca de la promiscuidad e inconsistencia afectiva con frecuencia funcionan como una profecía de autocumplimiento para los bisexuales, condenándolos a reproducir estos modelos, en parte por la falta de modelos positivos de bisexualidad con los que identificarse. A pesar del ejemplo de asexualidad y fidelidad hacia su amado dueño que Ariel le proporciona, Billy no puede escapar de su destino y se ve envuelto en una serie de relaciones amorosas cortas y/o insatisfactorias, algunas de las cuales son trágicamente sesgadas por la epidemia de SIDA de los años ochenta y noventa. Paradójicamente, Billy, a salvo de la “plaga de los gays¹⁶⁶” por su uso sistemático de profilácticos, se convertirá en los últimos años de su vida narrados en *In One Person* en una especie de sosias de Próspero, que guía y cuida a su alumnado en sus clases de Escritura Creativa.

Al elegir a Shylock y a Ariel, junto con los dos versos de *Richard II* con los que abre la novela, para caracterizar al protagonista de *In One Person*, John Irving dota al personaje de Billy Abbot de una complejidad que se desarrolla a través de toda la obra. Shylock es el símbolo de la víctima que se convierte en verdugo cuando tiene la oportunidad, de aquellos que, tras sufrir la intolerancia en sus propias carnes, se vuelven intransigentes hacia los que los atacaron. El judío furioso e injuriado de los tiempos de Shakespeare se transmuta en un airado miembro de la comunidad LGBTI+ de finales del siglo XX. La cólera de Billy es

¹⁶⁶ En los años 80 y 90 del pasado siglo, llegó a denominarse el SIDA con nombres tan despectivos como “cáncer gay” “plaga gay, peste rosa, peste lila, el mal de los mujercitos, el virus de los negros africanos”. Incluso antes de la aceptación generalizada del acrónimo SIDA en 1982, se emplearon las siglas GRID (Gay- Related Immune Syndrome) para referirse a esta enfermedad (véase Del Toro 2015: 161).

paralela a la ira de Shylock, surgiendo como reacción contra la opresión y marginalización a las que ambos se han visto sometidos. Sin embargo, Billy es sanado de su furia por una figura con ecos de la justa Portia: la joven trans* Gee, que constituye, junto con la también trans* Miss Frost, una de las dos heroínas de la novela.

Por otro lado, el espíritu aéreo Ariel proporciona a Billy una guía y asistencia durante su época de adolescencia, en la que se debate entre el reconocimiento de su condición bisexual y el ocultamiento de la misma. Incluso, Ariel constituye un ejemplo a seguir durante la edad adulta de Billy, quien se identifica con este personaje que sufre como él los prejuicios y la ansiedad que habitualmente provoca la pertenencia a la disidencia sexual.

Mientras que la afirmación de Richard Abbott de que “gender mattered a whole lot less to Shakespeare than it seems to matter to us” (Irving 2012: 80) es probablemente cierta, no cabe duda de que las referencias a las obras del Bardo proporcionan a escritores contemporáneos como John Irving un material valiosísimo para crear una discusión acerca del género en sus obras, independientemente del conocimiento del lector o lectora acerca de la existencia de estos enriquecedores intertextos.

En este capítulo he estudiado el caso de dos personajes *queer*, Rahul Rai y Billy Abbot, que aparecen respectivamente en sendas novelas de John Irving: *A Son of the Circus* (1994) e *In One Person* (2012). Ambos ejemplifican las tensiones que la pertenencia a la disidencia sexual conlleva para ciertos personajes de Irving, frente a la idealización y el cariño con el que describe a otros personajes trans* tales como Roberta Muldoon o la pareja de Duncan Garp (*The World According to Garp*, 1978), Miss Frost (también de *In One Person*, 2012) o Flor (*Avenue of Mysteries*, 2015).

Billy Abbot ejemplifica el riesgo de caer en la intolerancia frente a los que son intransigentes ante la diversidad sexual, pero llegará a hacer las paces con su trayectoria vital y con todas las injusticias y desprecios a los que su condición sexual como bisexual lo ha condenado (gracias a la irrupción en su vida de uno de esos personajes trans* que Irving idealiza, su joven estudiante Gee). Rahul Rai, sin embargo, une una historia personal marcada por el abandono de sus

progenitores y los abusos sexuales a los que lo somete su tía Promila en la infancia con el desarrollo de una psicopatía que su odio por ambos géneros y su condición trans* parece exacerbar, condenándolo a un final tan ignominioso como trágico.

A continuación, dedicaré el siguiente capítulo al análisis de varios personajes que aparecen en la obra de Irving y que, en mi opinión, también pueden ser calificados como *queer*, con la peculiaridad de que no por ello renuncian a una condición heterosexual: son los *straight queer*.

CAPÍTULO 7. LA HETEROSEXUALIDAD QUEER EN TRES NOVELAS DE JOHN IRVING

It is not difficult to find other, ostensibly not-so-happy representations of heterosexual families, 'unhappy' performatives of gender and sexuality (Rossi 2011: 18).

Afirmaba Riki Wilchins que

Gender is primarily a system of symbols and meanings –and the rules, privileges, and punishments pertaining to their use –for power and sexuality: masculinity and femininity, strength and vulnerability, action and passivity, dominance and weakness (Wilchins 2002: 14, en cursiva en el original).

En efecto, un aspecto importante de la heteronormatividad occidental es el de que los dos sexos propios reconocidos tradicionalmente han mantenido una relación de desigualdad, siendo el masculino el sexo dominante y el femenino el débil. En realidad, como observamos en el apartado anterior, también las distintas categorías que se han establecido en cuanto al sexo o al género han resultado en una serie de conflictos y luchas entre tendencias subyugantes y subyugadas (heterosexual/ homosexual; cisgénero/ *queer*, etc).

Como ejemplificaba magníficamente –si bien de una forma exagerada– el matrimonio Dowling de *A Prayer for Owen Meany* (1989), la solución para acabar con estas luchas y tensiones no es la de invertir los roles de género, ya que lo único que se logra en este caso es que los antiguamente sometidos pasen a ser

desempeñar un papel dominante, y viceversa. El ideal del tercer género que aparece en Irving busca, mediante la desconstrucción de los géneros tradicionales, la tolerancia hacia las sexualidades periféricas que superan pasadas limitaciones, agresiones y sumisiones, pero sin desproblematizar por ello estas identidades de género. Dentro de estas sexualidades periféricas que tienden hacia un ideal de tercer género amplio y utópico en las novelas de Irving, destaca la existencia de una heterosexualidad que difiere de la imagen impuesta por la heteronorma.

Existen multitud de ejemplos en las obras de John Irving de personajes que viven su heterosexualidad de una forma transgresora, que podemos calificar como *queer*. He centrado mi estudio de la heterosexualidad *queer* en tres novelas, principalmente. En primer lugar, he tomado la obra maestra de Irving, *The World According to Garp* (1978), perfecto trasunto del “mundo según Irving”, y en la cual me dedicaré al estudio de los personajes de T.S. Garp y de su madre Jenny Fields, cuyas identidades sexuales trascienden a todas luces la heteronormatividad. A continuación, y de una forma más breve, me referiré a dos novelas que desarrollan aspectos no suficientemente tratados en *Garp*: se trata de *A Widow for One Year* (1998), uno de cuyos temas principales es el de la relación entre un adolescente y una mujer madura (defendiendo que esta puede ser considerada como una forma de heterosexualidad *queer*), y *Until I Find You* (2005), donde el protagonista, el actor Jack Burns, ejemplifica al *straight queer* de una forma mucho más evidente y menos sutil que T.S. Garp.

7.1. Heterosexualidad queer en *The World According to Garp* (1978)

7.1.1. Introducción

Tomemos a T.S. Garp, quizás el personaje masculino más definido y emblemático de la obra de Irving, como ejemplo de masculinidad *queer* que constituye un tipo de sexualidad periférica alejada del núcleo de la heteronorma. Garp, según Philip Page (1995: 115), “moves toward the integration of the masculine and the feminine into a more mature self”.

T.S. Garp tiene, en mi opinión, un claro precedente en la novela que Irving publicó justo antes de Garp: *The 158-Pound Marriage* (1974). Uno de los cuatro personajes que realizan el intercambio de parejas que supone el eje temático principal de esta novela es Severin Winter, un profesor universitario de origen vienés que también ejerce como entrenador de un equipo de lucha. Este deporte y la capital austríaca no son los únicos puntos de contacto entre ambos personajes; según sintetiza Edward C. Reilly: “Irving alludes to Severin’s quasi-androgynous roles: he does most of the cooking, cares for the children, sleeps in Edith’s gown “like a transvestite weight-lifter” among the children, and his ambition was “to be a wife” (Reilly 1992: 67).

Como veremos más tarde, el travestismo ocasional y la realización de las tareas del hogar dentro de su matrimonio heterosexual también son rasgos propios del personaje de Garp. Asimismo, este último hecho vincula a Garp y a Severin Winter con personajes posteriores como Ted Cole (*A Widow for One Year*, 1998), o Dominic Baciagalupo (*Last Night in Twisted River*, 2009), que crían a sus hijos en solitario, constituyendo una figura al mismo tiempo materna y paterna para los niños, mientras que el travestismo los conecta con Jack Burns (*Until I Find You*, 2005) y su tendencia a vestir prendas femeninas. De todos estos personajes que suponen ejemplos de una masculinidad diferente (*queer*) que rompe con los estereotipos y convenciones a los que tradicionalmente la había sometido la sociedad patriarcal, Garp me parece el más completo y representativo, aunque posteriormente también dedicaré un apartado al análisis

de la figura de Jack Burns, por cuanto ejemplifica la evolución de la masculinidad *queer* en la obra de Irving.

Para comenzar, siguiendo el enfoque de la psicología individualista preconizada por Nancy Chodorow¹⁶⁷ (1994), se hace necesario un análisis acerca de cómo se articula, de cómo se crea la masculinidad tan peculiar de este personaje. Como vimos con anterioridad, la teoría *queer* caracteriza el género como un constructo de naturaleza activa, variable y repetitiva. Según afirma Paul B. Preciado (2011: 21), la identidad sexual de una persona no es algo biológico, estable y natural; “no es la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de reinscripción de las prácticas de género en el cuerpo”, siendo el cuerpo al mismo tiempo el espacio de formación de la heterosexualidad obligatoria y de toda subversión posible, tal y como también sostiene Judith Butler (1990). La masculinidad no deja, pues, de ser un constructo cultural, ya que “los hombres no nacen sino que se hacen, que varían en las diferentes culturas y a través del tiempo (...) en toda sociedad entre los grupos que la componen” (Valdés y Olavarría 1997: 12-13).

Recordemos la definición ya clásica de género que la feminista Judith Butler da en su rompedor *Gender Trouble* (1990):

Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self (Butler 1990: 179).

Como la propia Butler aclarará más adelante (Kotz 1992: 83), tal definición no implica que cada cual pueda elegir su género a voluntad, cual si

¹⁶⁷ “Lo que es importante para una persona son los significados culturales y psicológicos específicos que el género tiene para esta persona concreta... que el género es un ingrediente importante de la manera como aman los hombres y las mujeres y que el género está ligado a la historia psicobiográfica individual de cualquier persona” (Chodorow 1994: 91).

fuera simplemente una prenda de ropa que ponerse según el capricho de cada día, y como tal poder cambiarlo constantemente. Esta errónea interpretación de las ideas de Butler las harían coincidir con el utópico ideal de las primeras feministas radicales, que consistía en un ser humano andrógino “as one who is free to choose a number of different sexual and therefore social roles, to move back and forth between masculine and feminine genders” (Mosse 1998: 187). Por el contrario, como explican Glover y Kaplan, la definición de Butler implica que el concepto de género no constituye la esencia inmutable del ser humano, sino que cambia

Historically, when one considers the range of competing definitions of what it has meant to be a man or a woman, as it is true individually, when one remembers the difficulties of growing into and sustaining an identity (Glover y Kaplan 2000: xxvi).

Por decirlo de otro modo, para poder caracterizar la identidad de género de una persona o personaje debemos tener en cuenta la variante histórica (qué implicar ser hombre o mujer en ese momento concreto, cuál es la *stylized repetition of acts* que marcará la construcción de los géneros en esa época), e individual (qué circunstancias modelan la construcción de género de la persona en concreto). En cierta forma, se trata de otra manera de formular el famoso lema de las feministas radicales norteamericanas, “lo personal es político¹⁶⁸”, conjugando lo histórico y lo personal, la historia y la intrahistoria que distinguía Miguel de Unamuno (2005). En palabras de M^a Ángeles Sallé Alonso y Estíbaliz Infante Rodríguez

El edificio de la masculinidad (y la femineidad) tradicional, además de estar soportado en unas arraigadas estructuras sociales y modelado después e interactivamente por un fuerte sustrato cultural se cimenta asimismo, como es obvio, en la construcción de la identidad individual de cada sujeto varón (o

¹⁶⁸ Dicho eslogan fue popularizado por el ensayo “The Personal is Political” (1970), de Carol Hanisch, si bien no existe certeza acerca de por quién fue acuñado.

mujer), en su psicología, en su relación intrapersonal (Sallé Alonso e Infante Rodríguez 2012: 211).

Será esta (la conjugación de los estereotipos de género imperantes con los factores psicológicos y de historia personal) la idea que tomaremos para analizar la identidad sexual del protagonista de *The World According to Garp*. La masculinidad de Garp es, como mínimo, problemática, como demuestra la siguiente cita tomada del libro, prueba de la ambivalencia de Garp hacia las mujeres: “Garp didn’t want a daughter because of *men*. Because of *bad men*, certainly; but even, he thought, because of men like *me*” (Irving 1999a: 205). Trataremos, a través de las dos líneas que propone Butler (histórica e individual), de caracterizar la identidad de género de T.S. Garp, de probar como está más cercana a lo que llamamos masculinidad *queer*, atraída y desconcertada a partes iguales por las nuevas posibilidades de los géneros, que al *manly ideal* seguro y valiente que describe George Mosse (1998) o a la masculinidad hegemónica de la que habla Raewyn Connell (1987, 2015), así como de averiguar de qué manera John Irving subvierte y transforma los comportamientos que se suponen típicamente masculinos y femeninos.

En *Garp* encontramos dos personajes a los que podemos conceder el rol de protagonistas. Jenny Fields, la profesional y entregada enfermera que decide engendrar un hijo con un enfermo en fase terminal –sin conocimiento del mismo–, y el poco convencional hijo de esta, T.S. Garp. A lo largo de la novela, que podemos considerar un *bildungsroman* en cuanto a Garp se refiere, asistimos a la evolución de ambos personajes; un desarrollo que podemos calificar tanto de intenso como de surrealista. Jenny Fields pasará de ser una enfermera abnegada e inconspicua, a tener la responsabilidad de convertirse en una feminista famosa y militante. Por su parte Garp, un muchacho solitario y apegado a su madre, terminará por entregarse a la noble misión de ser escritor, “a real writer” (Irving 1999a: 91).

El entramado de la novela es de lo más variopinto. Garp comparte su pasión por la escritura con la afición por la lucha, y más tarde con el amor por Helen, la hija de su entrenador, quien a su vez siente un desmesurado

entusiasmo por la lectura. Así pues, Garp se convertirá en escritor, mientras que Helen llegará a ser profesora de literatura en la universidad. La presencia de los padres de la pareja, el padre de Helen, Ernie Holm, y la madre de Garp, Jenny Fields, será fundamental en la novela: Jenny, por su propio rol como feminista, y Ernie, como figura paterna tanto para Garp como para Helen, unidos tanto por su amor como por su condición de hijos de familias monoparentales que parecen fundirse en una única gran familia común. Esta familia se irá incrementando a través de una serie de subtramas que van desde la mutilación, hasta los malos tratos, pasando por la infidelidad y desembocando en la pérdida de hijos, temas, por otra parte, recurrentes en la obra de Irving.

The World According to Garp (1978) es una novela profundamente enraizada en la historia, por lo cual la variante histórica de la construcción de la identidad de género va a tener una importancia capital en ella. *Garp* está ambientada entre 1942 y 1975, aproximadamente; es decir, durante los treinta y tres años de duración de la vida de su protagonista, T.S. Garp. La primera parte de la novela, que cubre la concepción, nacimiento y adolescencia de Garp, se desarrolla en dos décadas que a grandes rasgos podríamos considerar como de naturaleza socialmente conservadoras.

Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, la sociedad de los Estados Unidos se vio inmersa en una época de *boom* de natalidad y económico, así como de conservadurismo moral, que queda perfectamente descrita en la siguiente cita tomada de "When Everybody Was Pregnant", de John Updike, incluida en su obra *Museums and Women*:

Guiltlessness. Our fat Fifties cars, how we loved them, revved them: no thought of pollution. Exhaust smoke, cigarette smoke, factory smoke, all romantic. Romance of consumption at its height. Shopping for baby food in the gaudy trash of the supermarkets. Purchasing power: young, newly powerful, born to consume. To procreate greedily. A smug conviction that the world was doomed. Beyond the sparkling horizon, an absolute enemy. Above us, bombs whose flash would fill the scene like a cup to overflowing (Updike 1995: 92).

Precisamente, este es el ambiente en el que el joven Garp crecerá, una sociedad que Irvin Howe caracteriza en su artículo “Mass Society and Postmodern Fiction” (en Bradbury 1992: 160) como “relatively comfortable, half welfare and half garrison society in which the population grows passive, indifferent and atomized”.

De un modo más íntimo, dos grandes influencias marcan la educación de Garp: una de carácter muy convencional –la Academia Steering, de la que hablaremos posteriormente–, y otra, por el contrario, muy adelantada a su época: su madre, la enfermera Jenny Fields, cuya sobriedad e independencia económica son totalmente opuestas a los valores consumistas y conservadores que se impusieron en la América de los años cincuenta.

Los acontecimientos más importantes de la novela tienen lugar a partir de 1960, año en el cual Garp regresa de Viena, contrae matrimonio con Helen Holm, y asiste, perplejo, a la publicación de *A Sexual Suspect*, la autobiografía de su madre que se convertirá en un *best seller* y en una especie de Biblia feminista. La parte final de la novela refleja el ambiente del feminismo radical norteamericano (1967-1975) (De Miguel 1995: 241), que rodeará a Garp desde que su madre publique su autobiografía y pase a ser considerada como una abanderada del feminismo. Así pues, la influencia de Jenny Fields sobre la construcción de la identidad de género de Garp continúa más allá de los años de formación del joven, y llega a desembocar en un contexto en el que el feminismo radical resultará determinante para el desenlace de la novela –una vez más, lo personal es político.

Al mismo tiempo, también es un mundo en el cual “absurd violence abounds and traditional sexual roles and identities are no longer literally or psychologically viable” (Harter y Thompson 1986: 78). Este hecho, unido con la indeleble impronta materna, forjará para siempre la forma en la que Garp vive su heterosexualidad.

Si la masculinidad de Garp no es convencional, se debe igualmente, en parte, a que la feminidad de Jenny tampoco lo es. Según recoge Rosa Cobo Bedia (1995: 73), “la teoría feminista neofreudiana sostiene que el aprendizaje para sentirse varón o mujer es una experiencia muy temprana que deriva del apego

del niño por sus padres". Dentro de esta misma línea teórica, Nancy Chodorow afirma que "the fact that everyone's primary caregiver is a woman must be important to children's gender development and to the relationship between the sexes, creating, as I call them, oedipal assymetries and heterosexual knots" (Chodorow 2011: 4).

Jenny no solo es la cuidadora primaria de Garp, sino la única, por la ausencia de una figura paterna, con lo cual el desarrollo de identidad genérica del muchacho está aún más determinado por su madre de lo habitual. Podemos afirmar que ambos poseen sexualidades periféricas que se alejan del núcleo central del modelo heteronormativo, si bien de maneras muy distintas, como veremos con posterioridad.

Chodorow, en su obra *Feminism and Psychoanalytic Theory* (1991), define dos reglas básicas en torno a las cuales se articula la organización familiar tradicional, y la identificación de los niños con un género a través de su socialización en el núcleo familiar:

Thus, two major organizational rules can describe for us possibly all hitherto extant family systems. We can understand the relations between these as a two-stage process. People enter into marriage, which then legitimates the production of children (this doesn't necessarily mean that the marriage partners produce these children, though this is usually the case), whom the women then care for, and for whom men become important second, which, in turn, create them gendered, heterosexual, and ready to marry (Chodorow 1991: 68).

Jenny Fields rompe con el círculo de socialización familiar descrito por Chodorow, quizás porque "at some appointed, prearranged time they [su familia] seemed to stop the flow of affection and begin the expectations [...] Jenny had broken the chains" (Irving 1999a: 16). ¿Significa esto que Garp será incapaz de reproducir el sistema imitativo familiar del que hablaba Chodorow por falta de un modelo válido al que emular? Por el contrario; este arquetipo era omnipresente en la sociedad americana del momento: de hecho, Garp, más convencional que su madre, se casará y fundará su propia familia, tal y como

hará después su hijo Duncan (pero en este caso, con una pareja trans*, lo cual desafía al ideal de familia heteronormada). Sin embargo, el ejemplo rompedor de Jenny en cuanto a estereotipos de género y modelos de socialización pesará sobre la formación de la masculinidad de Garp de un modo determinante.

¿Qué sucede con otros personajes de John Irving cuyas familias, como la de Garp, son monoparentales, en una época en las que tales grupos familiares constituían una minoría que no se visualizaba en la sociedad? John Irving, que como vimos con anterioridad se define a sí mismo como *old-fashioned* (en Herel, 1997), defiende ciertos valores e ideas tradicionales en sus novelas, especialmente el de la familia. Como mencionamos en la introducción, el amor de la familia, cualesquiera o como quiera que sean sus miembros, es una de las barreras más poderosas que el ser humano puede oponer frente las siempre acechantes fuerzas del caos. No obstante, no hay indicios de que Irving (hijo de una madre soltera casada años después con el hombre que daría su apellido al futuro escritor, y padre de familia tradicional casado en segundas nupcias con la madre de su tercer hijo) defienda un modelo de familia como superior y más ventajoso que cualquier otro, ni más beneficioso para la socialización equilibrada o para el desarrollo de la identidad genérica saludable del niño o de la niña.

En otras novelas de Irving, son igualmente válidas y/o disfuncionales tanto las familias monoparentales (Ted y Ruth Cole en *A Widow for One Year*, de 1998, Dominic y Danny Baciagalupo en *Last Night in Twisted River*, de 2009, por ejemplo), las familias monoparentales que viven con los abuelos, como los Wheelright en *A Prayer for Owen Meany*, de 1989, o los Winthrop en *In One Person*, de 2012, o las familias convencionales (si bien “convencionales” es un adjetivo que no se puede aplicar categóricamente a ninguna de las familias que aparecen en la obra de Irving, aunque estas estén formadas por una pareja heterosexual y su prole, como en el caso de los Berry de *The Hotel New Hampshire*, de 1981, o en el de los Garp).

Además, en los casos anteriormente mencionados en los que el protagonista masculino crece en ausencia de su padre biológico, Irving crea la figura de un padrastro que representa una figura viril a la que admirar y con la que identificarse –tal y como le sucedió a él mismo con el esposo de su madre.

Sin embargo, en los casos en los que es la madre la ausente –Ruth Cole, Danny Baciagalupo–, la carencia es más acusada, puesto que Irving no proporciona una figura que la supla, o si lo hace, como en el caso de Danny, se trata de una figura maternal con una carga erótica de la que carecería en el caso de tratarse de una relación sana con una madre.

Puesto que, en consonancia con Nancy Chodorow, considero que la influencia de la madre es crucial para el desarrollo como persona, para estudiar la masculinidad *queer* de T.S. Garp comenzaremos con el análisis de la feminidad asexual y *queer* de Jenny Fields.

7.1.2. Jenny Fields: La deconstrucción del género a través de la asexualidad

La identidad sexual de T.S. Garp puede considerarse como periférica, en cuanto a sus divergencias con respecto a la masculinidad más tradicional. Al final de la novela, se deja intuir que también son disidentes sexuales su hijo Duncan (quien contraerá matrimonio con una persona trans*) y su hija Jenny Garp –como su abuela paterna, “an androgynous figure”, en palabras de Carol C. Harter y James R. Thompson (1998: 83). En mi opinión, también la madre de Garp, la enfermera Jenny Fields –“such a sexless creature”, como la definen Harter y Thompson (1986: 100)–, tiene una sexualidad periférica. Jenny, nacida en 1920, es una adelantada a su época en cuanto a su actitud vital. Se rebela contra los comportamientos asociados a su sexo (matrimonio, sumisión al hombre, pasividad), a construir una representación afortunada de la heterosexualidad (Rossi 2011) que sin embargo no la haría feliz, y de esta manera, como afirma Josie Campbell (1998: 77), Jenny “pushes gender boundaries”. Según Edward C. Reilly (1991: 65), Jenny Fields “typifies Irving's strong, independent female characters who live their own lives but never lose their femininity”. En mi opinión, más que un ejemplo de feminidad rotunda, Jenny es *queer*, una persona que a través de sus acciones poco convencionales o *gender bender* y de su

androginia consigue romper los estereotipos relacionados con el género que le fue asignado al nacer.

Tal vez el acto más radical, más *gender bender* de la vida de Jenny, sea la concepción de su hijo Garp. Jenny, de una forma lúcida y carente del romanticismo asociado tradicionalmente con el sexo femenino, *utiliza* el semen de un moribundo hacia el que siente una cierta ternura maternal (pero nada de lujuria) para quedarse encinta. De igual manera, se hubiera servido de cualquier otro *instrumento* –“device for artificial insemination” (Irving 1999a: 13)– que le hubiese llevado a la consecución de su deseo de ser madre. Difícilmente podrá parecernos hoy en día que ser madre soltera o recurrir a una inseminación artificial constituya una acción que pueda deconstruir los límites del género tradicional, puesto que tal hecho se ha normalizado y ha perdido su fuerza rompedora de antaño, pero debemos considerar que esta permanecía intacta a comienzos de los años cuarenta.

Para comprender la tajante modernidad del acto de Jenny, por el que será venerada por feministas de la siguiente generación, comenzaré citando varios fragmentos ilustrativos acerca de posturas antagónicas sobre la reproducción y la familia que coinciden cronológicamente con los años de formación de Jenny Fields, justo antes de dar el paso de convertirse en madre soltera, y con el final de Garp –de la novela y del personaje homónimo. Jenny Fields, educada en una sociedad en la que primaba la primera percepción que recojo, preconiza a través de sus actos la segunda, y sirve de vínculo entre ambas.

Por una parte, nos encontramos con una visión tan fuertemente patriarcal como la del antropólogo Bronislaw Malinowski, quien tan solo doce años antes del nacimiento de T.S. Garp enunciaba en su artículo “*Parenthood, the basis of social structure*” el “principio de legitimidad” según el cual

The most important moral and legal rule concerning the physiological side of kinship is that no child should be brought into the world without a man –and a man at that– assuming the role of a sociological father, that is, guardian and protector, the male link between the child and the rest of the community... This is by no means a European or Christian prejudice; it is the

attitude found amongst most barbarous and savage people as well... I think that this generalization amounts to a universal sociological law (Malinowski 1930: 137-138).

En *Sex and Repression in Savages Society*, Malinowski también afirmaba que “in all human societies, moral tradition and law decree that the group consisting of a woman and her offspring is not a sociologically complete unit [...] the human family must consist of the male as well as the female” (Malinowski 1927: 213). Hoy en día, cuando abundan las familias monoparentales, la afirmación de Malinowski nos semeja anticuadamente patriarcal, si bien me atrevo a aseverar que su idea de que ninguna mujer debe concebir un niño si no puede asegurarle una figura paterna era la más generalizada en su época y aún hoy sería objeto de debate intenso. Resulta, por tanto, chocante que, apenas una década después de la aparición de las ideas de Malinowski, una muchacha de clase acomodada como Jenny Fields decidiera quedarse embarazada y criar a su hijo en soledad de una forma deliberada, a sabiendas de que su opción sería duramente criticada a su alrededor, convirtiéndose así en una sospechosa sexual, como recogería en su autobiografía años más tarde.

No obstante, podemos observar la dramática brecha que se comenzó a producir en la concepción de la familia tradicional hacia el final de la breve e intensa vida de Jenny Fields y de su hijo Garp si consideramos las ideas de la feminista radical Shulamith Firestone, quien afirmaba en su clásico “The Dialectic of Sex” (1970) que la liberación de la mujer no tendría lugar hasta que dejara de necesitar al hombre para la reproducción, es decir, hasta que esta fuera *in vitro*. En palabras de Firestone,

So that just as to assure elimination of economic classes requires the revolt of the underclass (the proletariat) and, in a temporary dictatorship, their seizure of the means of *production*, so to assure the elimination of sexual classes requires the revolt of the underclass (women), and the seizure of control of *reproduction*: not only the full restoration to women of ownership of their own bodies, but also their (temporary) seizure of control of human fertility –the new population biology as well as all the social

institutions of child-bearing and child-rearing (Firestone 1970: 24).

Jenny Fields, educada en el “principio de legitimidad” de Malinowski como cualquier niño o niña de su edad, rompe con él, adelantándose de una forma práctica a lo que preconizaba Firestone. Jenny Fields se queda embarazada de su hijo en un tiempo en que la familia tradicional –padre, madre, hijos e hijas– era incuestionable no ya para moralistas y estadistas, sino incluso para científicos como Malinowski, quienes buscaban una base biológica y objetiva para probar sus afirmaciones. Para Kate Millet (1975: 83), “el patriarcado gravita sobre la institución de la familia”. Reacia como es a la familia tradicional similar a aquella en la que ella creció, Jenny idea un método para quedarse embarazada que es todo lo cerca que se podía estar en 1942 de la fecundación *in vitro* defendida por Firestone.

Si esto, unido con una independencia que desafía las normas de la sociedad de la época, no basta para convertir a Jenny en una sospechosa sexual, su castidad voluntaria acentúa, qué duda cabe, esta percepción por parte de los que la rodean. Su casi virginidad –frente a los caballerosos avances de varones como su futuro consuegro Ernie Holm–, es un hecho digno más de recelo que de admiración.

La maternidad ha sido un hecho controvertido que se ha analizado desde perspectivas muy diversas, considerándola bien como un instrumento de subyugación de la mujer por parte de los hombres, o, por el contrario, como una enorme fuente de poder para las féminas. Sirva como ejemplo la postura de una feminista de primera ola como fue la francesa Simone de Beauvoir, quien en *El Segundo Sexo* (1949) argüía que la maternidad es una sutil forma de sometimiento hacia las mujeres utilizada por el patriarcado, mientras que, más adelante, otras feministas como Adrienne Rich en su ensayo “Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia y e institución” (1976) “defendía el placer (emocional y social) de la maternidad y estaba en contra de las estructuras sociales que separaban a las mujeres de esta potencial fuente de poder y placer” (según recoge Evans 1997: 162).

Jenny Fields desea tener un hijo, pero no siente la necesidad de proporcionarle una figura paterna. Quizás temiendo perder su independencia y verse sometida a través de la maternidad, como afirmaba de Beauvoir, Jenny preconiza los métodos de fecundación propugnados por Firestone y ejerce su poder femenino para dar a luz y criar a Garp. Aunque Jenny siempre sentirá “discomfort at the word *feminism*” (Irving 1999a: 181), defenderá los derechos de las mujeres “to make conscious decisions about the course of their lives” (Irving 1999a: 181), tal como hizo ella.

Que en los tiempos en que no se cuestionaba la postura que he ejemplificado mediante las citas tomadas de Bronislaw Malinoswki, Jenny hubiera sido capaz de intuir y de emplear los métodos que después apoyaría Shulamith Firestone, la convertirá más adelante en una musa y un ejemplo a seguir para las jóvenes que veneran a las líderes del movimiento feminista norteamericano de segunda ola. En plena Segunda Guerra Mundial, Jenny Fields se adelantaría a su época en unos treinta años al negarse a ser el objeto de deseo y de dominación de un hombre, como queda claro en el episodio inaugural de la novela, en el que abre el brazo y corta parte del labio con un escalpelo a un soldado que intenta manosearla en el cine. Jenny prefiere ser una sospechosa sexual, pero libre e independiente para educar a su hijo y trabajar en lo que le gusta, que un cero a la izquierda de un posible marido, aún a riesgo de que su propio hijo se convierta también en un niño sospechoso de no se sabe bien qué.

En *Steering School*, “a boy without a father, some said, has dangerous mischief forever on his mind” (Irving 1999a: 60); para Stewart Percy, el secretario del colegio, T. S. Garp es sospechoso de pertenecer al “Otro” –según Percy, el padre desconocido de Garp podría haber sido un japonés–, con todas las implicaciones negativas que conllevaba ser diferente –no blanco, no cristiano, no estadounidense, no heterosexual– en los conservadores años cincuenta. Sin embargo, la rebeldía de Jenny, casi una herejía en esa época, se convertiría en un sentimiento generalizado años más tarde:

La revolución sexual en lo que a las mujeres concernía se consideraba profundamente inadecuada ya que la forma de

sexualidad que priorizaba era la heterosexual, y dentro de ella, una heterosexualidad que optaba por garantizar el deseo sexual de los hombres sobre las mujeres. El rechazo de esta idea se convirtió en un elemento clave en el feminismo de los primeros setenta: en parte el rechazo era hacia la heterosexualidad per se [...] pero también fue el rechazo más complejo de una forma particular de heterosexualidad en la que las mujeres “sucumbían” al deseo “natural” del macho (Evans 1997: 24).

Aunque *Garp* no es una defensa a ultranza de los métodos y principios del feminismo radical, como veremos más tarde, su denuncia de la opresión de la mujer conecta a Irving y a *Garp* con este tipo de feminismo con mayor fuerza que con otras ramas coetáneas, como el feminismo liberal representado por Betty Friedan y su obra clave, *The Feminine Mystique* (de 1963, por lo tanto, prácticamente contemporáneo de las obras claves del feminismo radical). El feminismo liberal “se caracteriza por definir la situación de las mujeres como una de desigualdad, y no de opresión o explotación” (De Miguel 1995: 15), y no es esta la visión que tenemos en *Garp*. Hay desigualdad, por ejemplo, cuando se prohíbe que las chicas estudien en *Steering School* (pero también en sentido inverso, cuando no se permite que entren hombres en el funeral de Jenny, o cuando la *Fields Foundation* solo proporciona ayuda moral y económica a las mujeres, y no a los hombres), pero en la novela hay más casos aún de explotación y opresión de la mujer (o de las personas trans*) por parte del hombre: podemos citar unos cuantos ejemplos como la violación de Ellen James y la de la niña anónima que Garp encuentra en el parque, así como la de Hope Standish, descrita por Garp en *The World According to Bensenhaver*; el asesinato de Jenny Fields; la discriminación que sufre Roberta Muldoon por haberse sometido a una intervención de cambio de sexo, o el trato despreciativo de Garp hacia Mrs. Ralph (de la que ni siquiera llega a conocer el nombre) o incluso hacia su propia madre, intentando menoscabar su impacto mediático y minimizar su talento literario, etc.

Desde muy joven, Jenny Fields tiene claro que quiere vivir sin un hombre, y por eso abandona el colegio al que la envían sus padres, porque piensa

que únicamente desean que consiga un marido rico y un barniz superficial de cultura, más que una sólida educación que le abra las puertas del mundo laboral. Jenny se niega a seguir el destino marcado para una joven de clase alta a principios de los años cuarenta, que no era otra cosa que el matrimonio. Jenny Fields se niega a seguir el ideal de lo que Hans Eichner identifica como “la pureza contemplativa” en la obra de Goethe y que en muchos aspectos seguía vigente, como un modelo que las jóvenes de la generación de Jenny debían imitar:

Eichner comments that for Goethe the “ideal of contemplative purity” is always feminine while “the ideal of significant action if masculine”. One again, therefore, it is just because women are defined as wholly passive, completely void of generative power (like “Cyphers” that they become numinous to male artists. For in the metaphysical emptiness their “purity” signifies they are, of course, *self-less*, with all the moral and psychological implications that word suggests (Eichner 1976: 616-617, citado por Gilbert y Gubar 2000: 21).

Paradójicamente, Jenny Fields, conservando su pureza sexual prácticamente intacta a pesar de ser una sospechosa sexual, se niega a someterse a ese ideal de “pureza contemplativa” femenina que implica convertirse en un ser pasivo, inerme, casi vacío. Jenny es un miembro activo de un género tradicionalmente etiquetado como pasivo (“el sexo débil”, “el bello sexo”, cuyo único objeto era prácticamente el de ser contemplado y admirado).

Sandra Gilbert y Susan Gubar establecen dos posibilidades de acción vital para las mujeres:

A life of feminine submission, of “contemplative purity”, is a life of silence, a life that has no pen and no story, while a life of female rebellion, of “significant action”, is a life that must be silenced, a life whose monstrous pen tells a terrible story (Gilbert y Gubar 2000: 36).

Claramente, la vida de Jenny Fields se asemeja más a este último ideal, puesto que se niega a ser pasiva, y además toma la pluma para contar su rebeldía, por lo que su vida acaba, como dicen Gilbert y Gubar, silenciada por un hombre que teme la rebelión de las mujeres y su escape del control que sobre ellas ejercen los varones.

Para Jenny, no es tan difícil ser “activa” –trabajar como enfermera– durante la Segunda Guerra Mundial, puesto que

De hecho, durante la Segunda Guerra Mundial, las mujeres habían sido realmente incitadas por los gobiernos aliados (aunque no por la Alemania de Hitler) a tomar un trabajo pagado. Sin embargo, como este empuje estuvo limitado a los años de guerra, lo esperado en el periodo posterior a 1945 era que las mujeres serían lo que ha llegado a conocerse como “creadoras de hogar” (Evans 1997: 131).

Es decir, durante la guerra era aceptable que las mujeres tuvieran un trabajo remunerado, puesto que los dueños de esos puestos de trabajo se hallaban luchando por su país y la economía de guerra de los Estados Unidos no podía subsistir sin trabajadores. Sin embargo, una vez concluida la contienda, se esperaba que los hombres retomaran sus oficios, y que las mujeres volvieran a su puesto natural como esposas y madres, circuscrito al ámbito doméstico, si bien muchas mujeres como Jenny Fields se negaron a renunciar al empleo que habían conseguido.

Irving muestra a través del libro su admiración y simpatía por el personaje de Jenny Fields, una mujer con ciertas excentricidades, pero con una capacidad de trabajo, un instinto maternal y una dignidad increíbles, y la llamará “uno de mis personajes más santos¹⁶⁹”. Sin embargo, el propio Garp, a pesar de su innegable afecto por su madre, intentará a través de su obra –con citas que Irving introduce en su novela– de cuestionar y hasta de ridiculizar la figura

¹⁶⁹ La traducción al castellano es mía; la cita procede de una entrevista que le realizó a John Irving su editor, Harvey Ginsberg, en el año 2000. En ella, el autor se refiere a Jenny Fields como “one of my most saintly characters”, junto con Wilbur Larch, el director del orfanato de Saint Clouds en *The Cider House Rules* (1985).

materna: "My mother was a bad writer"– Garp wrote, referring to Jenny's autobiography. 'But she was an even worse poet" (Irving 1999a: 63); "Garp suspected his mother's literary judgement above all things. –'My God, look at her book'" (Irving 1999a: 415).

Garp duda del gusto y la capacidad literarios de su madre (dando por seguro que él sí que los posee), así como de su intuición con respecto a las mujeres que, por su fama, se acercan a ella buscando consejo y ayuda. El renombre y prestigio de Jenny entre las feministas sin duda asustan a Garp –y aún le hacen sentir cierta envidia hacia ella, escritora de éxito y personaje mediático, mientras que él aún solo será un escritor de segunda fila, "el hijo de Jenny Fields", hasta que publique *The World According to Bensenhaver* y adquiera renombre propio. En realidad, los esfuerzos de Garp por cuestionar la credibilidad e inteligencia de su madre son el resultado de su miedo hacia la mujer feminista de los setenta, aquella que quemaba sujetadores en público y propugnaba la reproducción sin necesidad de varón; no son otra cosa que intentos de proteger su hegemonía masculina, que ve amenazada por las seguidoras de Jenny Fields.

Esta postura, típicamente patriarcal, no resulta para nada nueva: por ejemplo, los hombres del período entre las dos Guerras Mundiales también "saw the "new woman" as a serious challenge to their dominance" (George Mosse 1998: 148). Como Mosse (1998: 147) describe, se intentó ridiculizar y desvalorizar –en libros, periódicos, etc– a esta nueva mujer que llevaba el pelo corto, conducía y hasta trabajaba, puesto que sentían que "she seemed to efface gender", poniendo en riesgo la división binaria que naturalizaba los privilegios masculinos y el sometimiento femenino.

Yendo aún más lejos, Sandra Gilbert y Susan Gubar, remitiéndonos a Karen Horney y a Dorothy Dinnerstein, dan una visión más amplia de los intentos de desprestigiar a la mujer por parte del hombre y los conectan con las figuras monstruosas femeninas de la mitología (sea grecorromana, judaica o hindú):

Male dread of women, and specifically the infantile dread of maternal autonomy, has historically objectified itself in vilification of women, while male ambivalence about female “charms” underlies the traditional images of such terrible sorceress-goddesses as the Sphinx, Medusa, Circe, Kali, Delilah, and Salome, all of whom possess duplicitous arts that allow them both to seduce and to steal male generative energy (Gilbert y Gubar 2000: 34).

En especial, Garp comparte ese “temor por la autonomía materna” y por ello intenta desprestigiarla de un modo continuo a través del libro. Me parece especialmente relevante que Garp critique de tal forma el libro de Jenny, que consigue un éxito y un alcance mediático que él no obtendrá sino con su última novela, *The World According to Bensenhaver*, y que solo disfrutará durante un breve período de tiempo al ser asesinado al poco tiempo de su publicación. Podemos relacionar este rechazo con la teoría que recogen Gilbert y Gubar en su primer capítulo de *The Madwoman in the Attic* sobre el poder que da la pluma –que según ellas no es sino un símbolo fálico de autoridad (Gilbert y Gubar 2000: 6). El poder de la palabra es el de la creación (como en el relato bíblico de la Creación del mundo) y tradicionalmente ha pertenecido al hombre, que puede de esta forma crear y modelar un universo (patriarcal) a su antojo, tarea esta de la que la mujer ha sido tradicionalmente excluida:

Because they are by definition male activities [...], writing, reading and thinking are not only alien but also inimical to “female” characteristics. Debido a que son por definición actividades masculinas, escribir, leer y pensar no solo son ajenas, sino enemigas de las características “femeninas” [...] If male sexuality is integrally associated with the assertive presence of literary power, female sexuality is associated with absence of such power (Gilbert y Gubar 2000: 8).

Cuestionando la calidad literaria de *A Sexual Suspect*, también está poniendo en tela de juicio la capacidad de Jenny para ejercer una autoridad y un poder sobre las mujeres que se proclaman sus seguidoras. Podría afirmarse que

los intentos de Garp de cuestionar y desvalorizar *A Sexual Suspect* no se corresponden únicamente con una desavenencia en cuanto a los gustos literarios de madre e hijo. Garp percibe el libro de Jenny como la “presencia” y no como la “ausencia de dicho poder”, el poder de crear y expresarse a través de la palabra, y como Susan Purdie afirma, “some kinds of people –above all, women– are constructed as being inherently disqualified from exercising any kind of “power”. In them, any kind of powerful action is illegitimate, threatening, and invites comic disregarding” (Purdie 1993: 66).

Mientras que las dos primeras novelas de Garp tienen poco éxito de ventas y son consideradas por la crítica como muestras de un potencial talento literario aún por desarrollar, la autobiografía de Jenny se convierte en un *best-seller* instantáneo. No solo es un libro ampliamente leído, sino que diversos hechos de la vida de la autora, narrados en ella, serán imitados por mujeres en todo el mundo. Por ejemplo, se popularizará el “hacer un Jenny Fields”, es decir, tener un hijo “utilizando” a un hombre como mero inseminador pero sin establecer una relación amorosa con él, y por lo tanto privando al niño de una figura paterna de una forma deliberada; incluso se ponen de moda unos uniformes de enfermera con un corazón rojo bordado, a los que se denominará “Jenny Fields Original”. Así que Jenny, con su autobiografía, no solo ha tomado la palabra, sino que también ha “creado” un mundo que sigue su ejemplo, aunque ella jamás adopte un papel de gurú ni de líder de sus seguidoras. Al comienzo de su carrera como escritor, Garp ve frustradas sus aspiraciones de tener una repercusión tan amplia sobre la sociedad y percibe cómo en cierto modo su talento como escritor está siendo castrado al no alcanzar ese poder generativo que observa en su madre y que él trata de reducir y minimizar a toda costa.

En cierto momento de la novela, Garp, para ridiculizar a las *Ellen Jamesians* de cuya existencia acaba de enterarse, afirma que el silencio debería ser el estado natural de estas mujeres: “They were probable all lousy at talking, anyway; they probably had never had a worthwhile thing to say in their lives –so their tongue were no great sacrifice; in fact, it probably saves them considerable embarrassment” (Irving 1999a: 187).

La trágica diferencia es que, mientras Garp se limita a ridiculizar a su madre por el poder de la palabra que ha adquirido, y a poner en tela de juicio la credibilidad de las *Ellen Jamesians* y otras mujeres que con sus actos desafían a la sociedad patriarcal, otros hombres no hallan otro medio de silenciar a las mujeres como Jenny Fields que el de asesinarlas.

No resulta novedoso, como queda recogido en el primer capítulo de *The Madwoman in the Attic*, que las mujeres que encontraban una voz propia, un poder femenino para escribir, fueran con frecuencia ridiculizadas y ninguneadas por sus colegas masculinos. Las obras de muchas de ellas (como las hermanas Brönte) vieron la luz por primera vez firmadas con un pseudónimo masculino, mientras que otras autoras, como Emily Dickinson, no se atrevieron a publicar casi nada en vida. Es decir, a lo largo de la historia de la literatura muchas de las mujeres que han osado alzar su voz y romper el silencio al que se les condenaba, han sido calladas, olvidadas e ignoradas; han tenido voz pero nadie las ha escuchado. Sin embargo, como Gilbert y Gubar sostienen,

And as self-conceiving women from Anne Finch and Anne Elliot to Emily Brontë and Emily Dickinson rose from the glass coffin of the male-authored text, as they exploded out from the Queen's looking glass, the old silent dance of death became a dance of triumph, a dance into speech, a dance of authority (Gilbert y Gubar 2000: 44).

Asimismo, la voz de Jenny Fields tendrá amplia repercusión en el mundo entero: en otras palabras, nadie, ni siquiera Garp con sus ironías o el hombre que la asesina de un disparo, son capaces de callarla y hacerla volver al silencio del que según ellos, nunca debería de haber salido. El propio Garp, cuando encuentre su propia voz como escritor y consiga una amplia repercusión, será silenciado para siempre por una *Ellen Jamesian*, una mujer sin voz que paradójicamente la obtiene a través del acto de asesinar a Garp.

El de Jenny es un feminismo vital de acción, más que uno de meras palabras y consignas. Su estilo de vida –madre soltera y mujer trabajadora que no busca una relación con un hombre que la ayude a formar una familia tradicional

en la que educar a su hijo ni le proporcione un soporte económico que le permita dedicarse a las tareas del hogar, además de su androginia asexual— la convierten en una sospechosa sexual, frecuente objeto de la suspicacia de todo aquel que la conoce. Asimismo, constituye un claro ejemplo de las prácticas no afortunadas de la representación de la heterosexualidad de las que hablaba Leena-Maija Rossi (2011) y nos permite identificarla como *queer*, enlazando además con la idea de Jack Halberstam de que lo *queer* supone un fracaso con respecto a las expectativas que crean los géneros asignados.

Como afirmé arriba, el hecho de convertirse en madre soltera es el comportamiento *gender bender* más significativo de la vida de Jenny, pero su asexualidad (solo desmentida por la única excepción que supone el acto de concepción de Garp) también constituye un ejemplo de deconstrucción de género muy radical. Ya vimos con anterioridad cómo el aspecto andrógino y aún casi masculino de Jenny hace que la lectura de su cuerpo por parte de otros personajes resultara prejuiciosa, asociándolo con una feminidad amenazante o con la homosexualidad. La androginia física de Jenny, no obstante, va en consonancia con sus prácticas *gender bender*, que son las que realmente la convierten en *queer* (a diferencia de otro personaje de apariencia similar, Ruth Cole, quien en *A Widow for One Year*, de 1998, es fácil de identificar como claramente heterosexual pese a su aspecto un tanto varonil).

Jenny Fields, a través de comportamientos rompedores como su autoinseminación, su independencia, su castidad voluntaria, su androginia, y su voz y autoridad como modelo para muchas otras mujeres, nos aparece en la novela como personaje asexual, para el cual ser mujer es casi un accidente. Irving, más benévolo con ella que su propio hijo, nos la muestra con toda la fuerza que la hacen uno de los personajes más inolvidables de los que pueblan sus novelas, a pesar de los esfuerzos de Garp por denostarla.

¿Por qué Garp, siendo hijo de una mujer como Jenny Fields, quien sin autoproclamarse feminista, lleva una vida que preconiza los postulados del feminismo radical y que rompe con los estereotipos de género, repite comportamientos patriarcales como la ridiculización de la mujer inteligente, mientras que por otra parte es muy sensible a las injusticias cometidas contra las

mujeres? La siguiente cita extraída de la novela condensa a la perfección los sentimientos encontrados de Garp con respecto a las mujeres; sus ansias de protección hacia ellas a la vez que su reconocimiento de que el peligro del que quiere protegerlas también late en sus venas, por el hecho mismo de haber nacido varón:

Perhaps rape's offensiveness to Garp was that it was an act that disgusted him with himself –with his very own male instincts, which were otherwise so unassailable. He never felt like raping anyone; but rape, Garp thought, made men feel guilt by association (Irving 1999a: 202).

Intentaré en el siguiente apartado proporcionar una explicación a las contradicciones y ambivalencias que encontramos en el personaje de Garp en lo que se refiere a su relación con las mujeres, analizando la construcción de su identidad genérica, levantada a resultas de las tensiones provenientes de la lucha entre dos tendencias opuestas: por un lado, la fuerte influencia de la androginia *gender bender* materna, pero también el modelado que supone un contexto histórico muy concreto. T. S. Garp, claro ejemplo, en mi opinión, de una masculinidad *queer*, no puede sin embargo escapar del peso de la tradición occidental de masculinidad hegemónica que se resiste a la pérdida de privilegios frente a la “amenaza” del feminismo y del movimiento *queer*.

7.1.3. T.S. Garp: De la masculinidad tradicional hacia una masculinidad *queer*

7.1.3.1. Construcción de la masculinidad de T.S. Garp

Analizando el mediático caso de la violación grupal de una joven de 18 años a manos de un grupo de hombres que se hacían llamar a sí mismos “La Manada” durante las fiestas pamplonesas de San Fermín de 2016, señala María Angulo Egea (2019) que

El individuo que sabe que tiene un privilegio, el que sea, para este caso los hombres frente a las mujeres, desde una construcción binaria rentable y dentro de un sistema patriarcal, mantendrá esa ventaja como sea necesario, con violencia si es el caso, de ahí que este ejercicio del poder se perpetúe y sea infalible (Angulo Egea 2019: 93).

En efecto, resulta infrecuente que un varón blanco cisgénero renuncie a los beneficios que le supone la pertenencia al orden patriarcal para emprender una defensa auténtica y comprometida de los derechos de las mujeres y de las minorías sexuales, llegando a identificarse con ellxs. También a T.S. Garp le resulta difícil prescindir de estos beneficios para abrazar abiertamente la lucha feminista, pero es cierto que, gracias a la influencia materna, su identificación con esta causa es mayor que en el caso de muchos otros varones de su época, y que no está dispuesto a caer en la violencia para defender sus privilegios heteropatriarcales a toda costa.

Como propuse con anterioridad, si consideramos la variable personal que modela el desarrollo de la identidad de género según Judith Butler, uno de los aspectos que conforman con mayor claridad el carácter de Garp es el de su educación, modelada a partes iguales por su madre y por el lugar donde vive y estudia, *Steering School*. Las contradicciones existentes en el personaje de Garp – mentalidad patriarcal unida con identificación con ciertos parámetros del feminismo y con un comportamiento que con frecuencia puede calificarse como *gender bender*– tienen su origen en esta doble influencia, de carácter casi opuesto.

La ambivalencia que experimenta Garp se puede explicar por el hecho de que las masculinidades no son “simple, homogeneous patterns” y por ello pueden entrañar contradicciones tales como que “a boy’s identification with men may co-exist or struggle with identifications with women” (Connell 2015: 45), tal y como le sucede a Garp.

En *Sexual Politics* (1970), uno de los libros enseña del feminismo radical norteamericano, Kate Millet defiende que los aspectos biológicos y físicos (que constituye lo que ella llama *el sexo*) que determinan la predominancia del género masculino sobre el femenino son inciertos. Millet niega, por tanto, que el patriarcado tenga una base genética, y por el contrario cree que es producto de la educación y la cultura (es decir, de lo que se suele considerar como *género*¹⁷⁰).

Cita Millet las investigaciones supervisadas por Robert J. Stoller en su obra *Sex and Gender* (1968), en las que se demuestra que “la identidad genérica (soy una chica, soy un chico) constituye no solo la identidad primaria del ser humano, sino también la de mayor alcance y duración” (en Millet 1975: 78). Desde que nacemos, se nos educa para ser niño o niña a través de los juguetes, de los colores, del nombre; hasta se nos trata de forma diferente (por ejemplo, es aceptable que una niña llore, mientras que al niño se le recrimina que vierta

¹⁷⁰ Judith Butler (1990: 11), sin embargo, discutirá y matizará la asunción de que el sexo es biológico y el género cultural, puesto que según ella,

It would make no sense, then, to define gender as the cultural interpretation of sex, if sex itself is a gendered category. Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pregiven sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive”, prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts.

Es decir, según Butler se da por hecho que el género es algo posterior y derivado del sexo, sin tener en cuenta que es el género, inscrito en un código cultural, el que crea la noción misma de un sexo prediscursivo, natural y biológico, anterior a la formulación humana del género. Opino que la visión de Butler resulta más completa y menos simplista que la de Millet, si bien no es el objeto de este capítulo realizar un estudio de las nociones de género y sexo, sino simplemente el de analizar cómo se conforma la identidad sexual del protagonista de *The World According to Garp*.

lágrimas, al no ser “propio” de los hombres). Por tanto, la educación que recibimos es uno de los pilares fundamentales en los que se sustentará nuestra identidad de género, ya que

El desarrollo de la identidad genérica depende en el transcurso de la infancia de la suma de todo aquello que los padres, los compañeros y la cultura en general consideran propio de cada género en lo que concierne al temperamento, al carácter, a los intereses, a la posición, a los méritos, a los gestos y a las expresiones. Cada momento de la vida del niño implica una serie de pautas acerca de cómo tiene que pensar o comportarse para satisfacer las exigencias inherentes al género. Durante la adolescencia se recrudecen los requerimientos del conformismo, desencadenando una crisis que suele templarse y aplacarse a la edad adulta (Millet 1975: 80).

Podemos calificar la educación de Garp como de naturaleza heterogénea, lo cual quizás marcará su dualismo hacia la mujer: si bien es capaz de apoyar la causa de la mujer, también reproduce de una manera inconsciente muchos de los modelos patriarcales establecidos que él condena, y muestra una cierta tendencia a ridiculizar al movimiento feminista, que Garp percibe como una amenaza ante la seguridad que le ofrece la sociedad patriarcal. Analicemos, pues, los factores que conforman la educación de Garp y que marcarán después su comportamiento como adulto.

Ya diseccioné con anterioridad el alcance de la influencia materna en el desarrollo de la identidad genérica de Garp. Con una madre como Jenny, es natural que Garp respete la lucha de las mujeres por sus derechos, que apoye a su esposa Helen en su carrera profesional, y que condene la violencia hacia las mujeres. Sin embargo, Garp es educado en Steering School, una escuela solo para chicos que solo décadas después llegará también a aceptar a alumnas (como por ejemplo Jenny, la hija del propio Garp).

De hecho, muchos de los protagonistas masculinos de John Irving –Owen Meany, Johnny Wheelright (ambos de *A Prayer for Owen Meany*, de 1989) o Billy Abbot (*In One Person*, de 2012), por ejemplo–, se forman en colegios donde solo se

admiten varones, lo cual llegará a determinar no solo la educación de estos personajes, sino también sus identidades genéricas, ya que, según afirma Raewyn Connell (2015: 42), “masculinities are defined and sustained in institutions such as corporations, armies, and governments or schools”.

La función de la educación escolar no es solo la de transmitir conocimientos, sino también la de “formar el carácter para que se cumpla un proceso de socialización imprescindible” (Camps 1993, en Contreras 1998: 111), y uno de los aspectos más importantes de la socialización es lo que Kate Millet llama “la socialización generizada”, que según ella

Produce dos culturas y dos formas de sentir radicalmente diferentes. La socialización implica que cada *género* tiene que haber interiorizado las pautas necesarias para saber qué tiene que pensar o hacer para satisfacer las expectativas de *género* (tomado de Millet por Cobo Bedia 1995: 75).

No podemos obviar la naturaleza social de la masculinidad (Connell y Messerschmidt 2015: 832). En un mundo mayoritariamente masculino, y a pesar de la influencia de su madre, Garp adquiere hábitos y pensamientos que podríamos calificar como machistas, por ejemplo, el de utilizar pornografía y/o nombres degradantes tales *bush* o *beaver*¹⁷¹ para describir fotos de mujeres desnudas.

Señala Mark McCormack (2012: 98) que

¹⁷¹ No entraremos aquí en el debate entre feministas antiporno como Andrea Dworkin y Catherine Mackinnon que consideran que “these images affect men’s behaviour towards women, so that they are likely to treat them like merely decorative objects, things to be circulate as status symbols without concern for their individuality or humanity” (Pilcher y Whelehan 2004: 97, refiriéndose a las revistas pornográficas), y otras que consideran que en realidad la pornografía no afecta al comportamiento masculino hacia la mujer, ya que los medios de comunicación son igualmente sexistas. El propio John Irving defiende esta última postura y a lo largo de varios meses en 1992 mantuvo una discusión epistolar acerca del tema con la propia Andrea Dworkin en la revista *The New York Times* (ver “Pornography and the New Puritans” y “Is Pornography to Blame?” de John Irving, y “Pornography and the New Puritans: Letters by Andrea Dworkin and Others”). En este caso, no profundizaré en esta polémica; tan solo me interesa el hecho –puntual pero revelador– de que el lenguaje utilizado por los estudiantes de *Steering* (Garp entre ellos) para referirse a los genitales femeninos resulte degradante.

With heteromascularity traditionally privileged, boys are forced to distance themselves from homosexuality and femininity (Connell, 1987; Pronger, 1990). Accordingly, homophobia, violence and misogyny have regularly been shown to be integral aspects of the dominant mode of masculinity, as well as required attributes for maintaining popularity (Mac an Ghail, 1994; Vaillancourt, Hymel, & McDougall, 2003).

En efecto, durante la adolescencia la homofobia y la misoginia han llevado con frecuencia a la creación de un sentimiento de unión masculina, de pertenencia al grupo, frente al *otro*: la mujer, o el hombre afeminado que no son sino las víctimas de tales conductas. Los comportamientos misóginos u homófobos pueden ser apreciados y fomentados dentro de un grupo cerrado de adolescentes, puesto que denotan pertenencia al mismo, pero igualmente –o incluso aún más–, porque son indicios de que no se pertenece al *otro*.

Nunca es más acusada esta tendencia a la misoginia y a la homofobia como insignias diferenciadoras de un grupo de muchachos heterosexuales que cuando este tiene lugar en un entorno especialmente cerrado, como el de un internado masculino. En efecto, así sucede en el internado *Steering* que aparece en *Garp*, si bien un ejemplo más clarificador y relevante de este tipo de conductas lo encontramos en *In One Person* (2012). Jacques Kittredge –el más viril y violento de los alumnos de Favorite River Academy–, con su “hero-looking aspect” (Irving 2012: 299), es un matón que acosa a Billy, el protagonista bisexual de la novela, y a Tom Atkins, un alumno homosexual del internado.

Al mismo tiempo, Kittredge es un seductor que desprecia a las chicas, y que deja embarazada a Elaine, la mejor amiga de Billy, permitiendo que su madre pague un aborto a la muchacha con tal de que su hijo no tenga que hacerse cargo del bebé. Cuando al final de la novela descubrimos que Kittredge acaba sus días transformado en mujer tras someterse a una operación de cambio de sexo, podemos comprender cómo su misoginia y su homofobia no eran sino una máscara tras la cual ocultar su condición trans*, prefiriendo convertirse en verdugo de otros como él antes que en víctima del grupo mayoritario de muchachos al que aspira a pertenecer. La actitud de Kittredge no es infrecuente;

Mark McCormack (2012: xxiii) afirma que durante la adolescencia, muchos chicos, sean *queer* o no, representan “a charade of competitive homophobia in order to avoid bullying themselves”; la homofobia resulta, pues, “more than simply antipathy toward same-sex attraction: it was a way of stratifying students” (McCormack 2012: xxiii-xxxiv).

Con respecto a Garp, también podemos trazar la influencia de sus compañeros de clase, que a diferencia de él conocen el mundo fuera de Steering, como el origen de la interiorización que este hace de la doble moral sexual patriarcal, expresión esta que se refiere, en palabras de Alicia H. Puleo, al hecho de que “en todas las sociedades conocidas, el colectivo masculino goza de mayor libertad sexual. Este fenómeno dio origen a lo que se suele llamar la doble moral sexual: una para hombres y otra para mujeres” (Puleo 1995: 34).

La feminista sueca Anna Jónasdóttir sostiene igualmente que

Las normas sociales predominantes, que nos acompañan desde el nacimiento y afectan constantemente nuestro alrededor y a nosotros mismos, dicen que los hombres no solo tienen derecho al amor, los cuidados y la dedicación de las mujeres, sino que también tienen derecho a dar rienda suelta a sus necesidades de mujeres y la libertad de reservarse para sí mismos. Las mujeres, por su parte, tienen derecho a entregarse libremente, pero una libertad muy restringida de reservarse para sí mismas (Jónasdóttir 1993: 132).

Esta doble moral que Garp adquiere en Steering es fácilmente identificable a través del libro, especialmente en los pasajes que versan sobre las infidelidades de los Garp. John Irving, demiurgo omnipotente, copia el modo en que la sociedad patriarcal reacciona en el caso de una infidelidad masculina y de otra femenina. Mientras que Garp le es infiel a Helen en varias ocasiones con total impunidad, Irving castiga uno de los dos únicos *affaires* de su esposa severamente, con terribles consecuencias que van desde la muerte de Walt, su hijo menor, hasta la amputación de tres cuartas partes del pene del amante de Helen, el estudiante Michael Milton.

Por su parte, Garp sentirá bastante menos remordimiento por sus propias infidelidades que dolor cuando se entera de la de Helen, puesto que asume que lo que es aceptable para él como hombre –la infidelidad, la promiscuidad sexual–, no lo es para Helen, como mujer. Y es que a pesar de los avances en términos de la liberación de la mujer, aún existe un sector de la sociedad que cree que la mujer que es sexualmente activa es una especie de monstruo, ya que lo “normal” es que sea pasiva en temas sexuales. Tal concepción viene de muy atrás, y por ejemplo Kimberley Reynolds y Nicola Humble ya la reseñan como propia de la era Victoriana, hablando de “the dyadic model, which insists that in this period the only good woman was the passive, fragile, passionless *Angel in the House*, while any female who dared to challenge this role was labelled abnormal –insane or immoral– persists” (Reynolds y Humble 1993: 63).

Otro de los aspectos en el que Steering School influye en la identidad genérica de Garp es en el de los modelos de masculinidad que le ofrece. En ausencia de una figura paterna, la infancia de Garp estará marcada por el profesorado de Steering y por su entrenador (y futuro suegro) Ernie Holm, así como por los dos ídolos masculinos de la escuela, Miles Seabrook y Everett Steering.

“The superb athlete and World War I ace Miles Seabrook” (Irving 1999a: 77) es caracterizado como un gran patriota, un piloto que se convertirá en héroe durante la Primera Guerra Mundial, y un atleta excepcional en varios deportes, con un cuerpo tan fuerte, grande y masculino que no siente siquiera el frío (hiperbólicamente, Irving afirma que “Miles Seabrook’s could never get cold”, Irving 1999a: 78). Por todas estas razones, Seabrook presta su nombre a los diferentes pabellones deportivos de la escuela Steering. El otro ejemplo de masculinidad para los alumnos del internado es el de Everett Steering, asimismo un patriota que defendió la ciudad durante la “Revolutionary War”, además de un hombre casado, fiel, y con una familia numerosa que a su muerte empleará su fortuna para cumplir sus deseos y fundar así Steering School, que adoptará su nombre en homenaje.

En los últimos años, la socióloga trans* australiana Raewyn Connell se ha convertido en la mayor autoridad mundial en el campo del estudio de las

masculinidades, dedicando parte de su estudio al análisis de la masculinidad hegemónica, término que acuñó en *Gender and Power*, de 1987, y a la cual define como “the form of masculinity which is culturally dominant in a given setting” (Connell 2015: 43). Advierten Connell y Messerschmidt (2005: 832), no obstante, de que la masculinidad hegemónica no tiene por qué ser la más común en esa época y cultura concretos, sino que con frecuencia convive con otros tipos de masculinidad menos visibles en una relación de carácter jerárquico, en la que, empero, esas masculinidades minoritarias son cómplices, en cuanto a que contribuyen a reforzar la preponderancia de la hegemónica. Connell (2015: 45) enfatiza el hecho de que las masculinidades varían según el lugar y el momento histórico, lo cual es un indicativo de que no son pétreas e invariables, sino que poseen capacidad de cambio.

George Mosse (1998 [1996]), realiza un estudio de un ideal masculino que tomó cuerpo a partir del siglo XVIII en adelante, y que no es sino un tipo de masculinidad hegemónica de las señaladas por Connell, que estuvo vigente en Occidente durante un par de siglos (desde el siglo XVIII hasta mediados del XX, si bien resulta imposible aseverar que se halla totalmente extinto en la actualidad). Este ideal masculino se instauró como modelo a cuya emulación debían aspirar los varones, adoptando valores que ya habían sido claves para la cultura griega o la tradición caballeresca, tales como el énfasis en la perfección del cuerpo masculino y la importancia del deporte para modelarlo; la nobleza, la valentía, la temeridad, etc.

Para Mosse, citado por Glover y Kaplan (2000: 60), “the ideal of masculinity therefore requires intense effort: a man must struggle against himself, even conceiving of his own body as a sort of enemy, an also against others”. Raewyn Connell (2015: 43) coincide con Mosse en señalar al atleta como uno de los ideales masculinos, sosteniendo que constituye un estereotipo de masculinidad cuyo propósito es el de ser admirada e imitada.

Sin embargo, quizás la manifestación más pura del ideal masculino sea la del guerrero¹⁷², ya que la guerra, al menos hasta la inclusión de las mujeres en los

¹⁷² Tal vez por ello a Billy Abbot, le parece lógico pensar que Jacques Kittredge, con su “hero-looking aspect” (Irving 2012: 299), encarnación del ideal masculino, haya ido a luchar por su país

ejércitos profesionales a finales del siglo XX, ha supuesto el apogeo de la división sexual. En palabras de Joan Nestle (2002: 10), “war is a time of heightened masculinity when women disappear off the public stage except as victims or supporters of their men. War in some terrible way is the final victory of gender hierarchies”.

Junto con la del guerrero, aparecen otras dos figuras que también son identificaciones por antonomasia del ideal masculino: la del conquistador y la del colono. El colonizador es un hombre que “embodied the best of the West, its life-force and virility, and also its much-acclaimed rationality, restraint, technological prowess, moral earnestness” (Boehmer 1995: 71), mientras que para Connell (2015: 46), su masculinidad hegemónica también encarna una forma de ideología racista que traza una relación jerárquica entre colono y colonizado, ya que “in the colonizer’s mind, the conqueror was virile, while the colonized were dirty and sexualized, or effeminate, or childlike”, siempre manteniendo las distancias entre ambos para evitar que el colonizador caiga en el riesgo de convertirse en nativo (“going native”, en Connell 2015: 46).

Según Mosse (1998: 184-187), tal *ideal masculino* comenzó a deteriorarse hacia 1950, debido a causas múltiples y variadas entre las cuales podemos reseñar la creciente importancia de la mujer en la sociedad, o la repulsa hacia los visos fascistas y nazis que contaminaron el ideal masculino durante los años 30 y la Segunda Guerra Mundial. Sin remitirnos a la Alemania nazi o a la Italia fascista, también se pueden descubrir los giros más oscuros que adquirió el *manly ideal* y que contribuyeron a su desprestigio y erosión en los Estados Unidos, donde se le relacionó con el movimiento por la eugenesia¹⁷³, que perseguía la castración de los discapacitados y razas no caucásicas para crear una raza de superhombres blancos¹⁷⁴.

a Vietnam y haya muerto allí, tal y como hicieron otros alumnos de su instituto. Años más tarde, Billy descubrirá cuán equivocado estaba con respecto al destino de su antiguo compañero de clase.

¹⁷³ Para más información sobre este tema, recomiendo la lectura de *The Roots of Racism and Abortion: An Exploration of Eugenics*, de John Cavanaugh-O’Keefe (2000).

¹⁷⁴ Para más información sobre el “manly ideal”, ver Mosse, 1998 [1996].

Connell (2005: 193 y 2015: 47) también señala el intento de cercenar las conexiones con el fascismo como motor de transformación del modelo de masculinidad hegemónica occidental tradicional (el *manly ideal* de Mosse), pero añade la influencia del feminismo de primera y segunda ola en este proceso, llevando “to the pursuit of androgyny in “men’s liberation” in the Seventies¹⁷⁵”.

Así pues, por diversos motivos el ideal masculino fue declinando lenta y progresivamente durante la segunda mitad del siglo XX, aunque aún hoy en día se pueden rastrear trazas que nos indican que no se ha desvanecido totalmente – por ejemplo, en la imagen idealizada de ciertos deportistas, superhéroes, héroes de acción, etc, presentada por los medios de comunicación o por la publicidad.

Volviendo a *Garp*, tal tipo de masculinidad hegemónica es aún el ideal al que aspira entre el alumnado de la Steering School como modelo de perfección viril que debe ser emulado. Según Connell (2005: 214), “the production of exemplary masculinities is thus integral to the politics of hegemonic masculinity”, y con el propósito de educar a sus muchachos en la reproducción de esa masculinidad hegemónica, Steering School proporciona dos figuras principales que representan distintos tipos de masculinidad ejemplar: Miles Seabrook, el atleta y el héroe patriota, y Everett Steering, el hombre de familia, prócer de la ciudad y filántropo, se corresponden con diversas facetas de este ideal de masculinidad. En efecto, ambas figuras son mucho más fácilmente identificables con el *manly ideal* que la de T.S. Garp.

Miles Seabrook se relaciona con el ideal masculino del atleta de cuerpo clásico, dado que según Mosse, “at the centre of this [manly] ideal lays a renewed emphasis upon the perfectibility of the male body, which became an outward sign of a man’s moral superiority and inner strength of character” (Mosse, en Glover y Kaplan 2000: 59). En efecto, la perfección y fuerza del cuerpo de Seabrook no son sino meros reflejos de su grandeza moral, como quedará

¹⁷⁵ Connell (2005: 235) recoge como tal movimiento surgió como imitación del Movimiento de Liberación de las Mujeres, tomando prestado también parte del empuje del Movimiento de Liberación Gay de la década de los 70 del pasado siglo, pero para el comienzo de los 80 ya se había escindido, resultando por tanto un fenómeno de escasa repercusión aunque sintomático de la crisis de la masculinidad tradicional.

demostrado cuando sacrifique su vida luchando por su país contra el ejército alemán (de modo que también puede ser conectado con otra de las concreciones de este ideal, la del guerrero valiente).

Incluso el hecho de que se convierta en un piloto durante la Primera Guerra Mundial también conecta de un modo acusado a Seabrook con el ideal masculino; Connell (2005: 214) define a los pilotos de guerra como “hyper-masculine knights of the air” y Mosse explica cómo en aquella época encarnaban la personificación perfecta del héroe masculino: “Modern fighter pilots were said to have put flesh and blood in the bones of the gods. The heroes of the wars in the sky were pictured as representatives of true manhood, its looks and its virtues” (Mosse 1998: 117).

Por otra parte, puede que Everett Steering no sea ni un atleta ni un héroe nacional, pero comparte ciertos valores con el *manly ideal*. Después de todo, Steering es uno de esos hombres que triunfan en su lucha no contra un enemigo tangible, como un ejército enemigo, sino contra su propio cuerpo e instintos, consiguiendo los anhelados decencia y respeto social que sigue conservando intactos aún dos siglos después de su muerte.

Sin embargo, a pesar de la reverencia y el respeto de la que son objetos ambas figuras masculinas en Steering School, la poco convencional Jenny Fields se atreverá a bromear acerca de ellos, burlándose por ende del *manly ideal* que representan y que ella parece considerar como caduco y risible. Cuando visita por primera vez los pabellones deportivos de Steering, que constituyen un santuario erigido a la memoria de Miles Seabrook, lleno de sus reliquias y fotografías, Jenny no se muestra impresionada por su fuerza y talento como deportista. Muy por el contrario, y aunque según Irving “Jenny was not inclined towards humor” (Irving 1999a: 18), durante esta visita la joven enfermera hace gala de un lúcido humor negro.

Por ejemplo, mientras contempla las diversas fotografías de partidos de fútbol americano y hockey en las que se reseña el resultado obtenido para demostrar la imbatibilidad de Seabrook, a Jenny no se le ocurre sino pensar que alguien debería haber escrito Estados Unidos 16-Alemania 1 bajo su foto de piloto, evidenciando así que Miles no era invencible. No importa que derribara

dieciséis aviones alemanes; lo realmente relevante es que bastó con uno de ellos para abatir a Miles. Además, cuando contempla otros retratos de Seabrook con la cabeza cubierta por equipamientos típicos del ejército o del deporte (un casco, una gorra de béisbol, un gorro de aviador) Jenny tampoco queda fascinada por el gran hombre capaz de sobresalir en estas facetas. Por el contrario, la explicación que da Jenny al hecho de que Seabrook siempre aparezca en las fotografías con la cabeza cubierta no es la de que sea un héroe bélico y deportivo, sino la de que quizás estaba avergonzado por una posible calvicie –de nuevo, se demuestra que, desmintiendo lo que afirma Irving, Jenny no carece precisamente de sentido del humor.

Reírse del ideal masculino constituye un acto *gender bender* de fuerza demoledora: pudiera ser que el mismo hecho de que Jenny u otras mujeres como ella fueran capaces de reírse del venerado y reverenciado ideal masculino constituyera, junto con las demás causas enumeradas arriba, unos de los motivos de la caída de este modelo de masculinidad hegemónica. Las bromas de Jenny acerca del *manly ideal* se relacionan con la concepción de la risa como acto subversivo y destructivo defendido por diversos estudiosos y estudiosas. Por ejemplo, Mikhail Bakhtin afirmaba que “festive folk laughter presents an element of victory not only over supernatural awe, over the sacred, over death; it also means the defeat of power, of earthly kings, of the earthly upper classes, of all that oppresses and restricts” (Bakhtin 1984: 73).

Bakhtin se refería específicamente en esta ocasión a la energía demoledora de la risa carnavalesca y subversiva del Medievo, pero resulta adecuado extrapolar su idea de la risa como medio de destrucción del poder a contextos menos específicos: en el caso que nos ocupa, a las constricciones del patriarcado y de un modelo concreto de masculinidad hegemónica plasmado en el *manly ideal*, que son amenazados por la risa femenina.

También Judith Butler menciona la risa como uno de los *subversive bodily acts* que dan título a la tercera parte de su *Gender Trouble*. La feminista francesa Hélène Cixous (1996: 357) habla de la necesidad del texto “femenino” (entendido como texto desobediente, alternativo, no única ni necesariamente escrito por mujeres), de “to smash everthything, to shatter the framework of institutions, to

blow up the law, to break up the “truth” with laughter”. La también feminista gala Catherine Clément menciona igualmente a Medusa y a su famosa y rompedora risa en *The Newly Born Woman*, escrito conjuntamente con Cixous:

She laughs, and it's frightening –like Medusa's laugh– petrifying and shattering constraint... Laughter breaks up, breaks out, splashes over... It is the moment at which the woman crosses a dangerous line, the cultural demarcation beyond which she will find herself excluded” (Cixous y Clément 1996: 32-33).

Recordemos además cómo Umberto Eco, uno de los teóricos más importantes del postmodernismo, utilizó inteligentemente el recurso de la risa para resolver su famosa novela *Il nome della rosa* (1980). El villano, el monje español Jorge de Burgos, concibe la risa como algo peligroso, que atenta contra el orden establecido haciéndolo peligrar y puede que incluso sea capaz de demolerlo. Es por ello que el anciano monje desencadena una serie de muertes y crímenes con el objetivo final de destruir el desaparecido segundo libro de la *Poética* de Aristóteles, el que versaba sobre la comedia y la risa. Guillermo de Baskerville, el fraile inglés que resuelve el misterio, afirma al final de la obra que “quizás la tarea del que ama a los hombres consista en lograr que estos se rían de la verdad, lograr que la verdad ría, porque la única verdad consiste en aprender a liberarnos de la insana pasión por la verdad” (Eco 1999: 701).

Mediante las palabras de fray Guillermo, Umberto Eco asegura que hay que reírse de la verdad absoluta, de las creencias universales y los dogmas, para desmontarlos y verlos desde una nueva óptica caleidoscópica, más acorde con las nuevas y múltiples realidades de nuestro tiempo. En mi opinión, esta cita constituye una definición perfecta de lo que debe ser el texto femenino desobediente, de cómo la risa puede llegar a ser un acto corporal más subversivo que cualquier extravagancia indumentaria o conducta sexual divergente, porque cuestiona de una forma gozosa y ruidosa las verdades universalmente aceptadas, revelando sus contradicciones y debilidades. Es por ello que la risa puede constituir un auténtico acto *gender bender*, al deconstruir y difuminar las barreras entre los géneros.

Así, en *The World According to Garp*, las bromas de Jenny Fields acerca del supremo Miles Seabrook consiguen convertir al ideal masculino que él representa en algo imperfecto y falible, llegando a través de su deconstrucción a mostrarlo como algo ridículo y desfasado. Igualmente revelador es el hecho de que el antiguo apellido del ilustre Everett Steering muera con su última descendiente, Midge Steering, esposa del fatuo Stewart Percy. Si bien es cierto que Percy, al igual que Steering, es un padre de familia numerosa y marido fiel, ahí finalizan todas las coincidencias entre ambos hombres. Todo lo que Steering tenía de filántropo y heroico, Percy lo tiene de pomposo, ridículo y egoísta, lo cual es otra forma que Irving emplea para desmontar también esta faceta del ideal masculino –la del padre de familia esforzado y sufridor.

No obstante, a pesar del declive evidente del *manly ideal* y de la escasa impresión que este causa en la poco ortodoxa Jenny Fields, sí que es cierto que este arquetipo aún ejerce cierta fascinación sobre su hijo Garp, al que podemos comparar con las dos facetas del ideal masculino que acabamos de contemplar. Garp funciona como un contrapunto a estos dos lados del *manly ideal* simbolizados por Seabrook y Steering, a pesar de haber sido adiestrado en su admiración e imitación a través de su educación escolar.

Garp ama el deporte (la lucha y correr), y su cuerpo es fuerte y macizo, pero pequeño y compacto, es decir, diferente de los armoniosos y esbeltos cuerpos clásicos masculinos admirados por Winckelmann, por los griegos, y por los demás inspiradores del ideal masculino (ver Mosse, 1998). Garp también se aleja del ideal masculino cuando es incapaz de luchar contra sus propios instintos, y, dominado por su lujuria, comete infidelidades contra su mujer. Sin embargo, es en el tema de la tradicional valentía masculina donde Garp más se distancia más del *manly ideal*.

Uno de los rasgos definitorios del *manly ideal* es el desprecio por el miedo, considerado como un defecto propio del burgués por escritores como Ernst Jünger, en cuya literatura de temática bélica se pueden trazar numerosas características del ideal masculino:

Jünger attacked the bourgeois as the person who overvalues security, who desires a reasonable world from which risk, misfortune and chance have been completely banished. The comfortable middle classes are not only unaware that life is becoming increasingly hazardous, but they are ill-equipped to understand why this is to be welcomed" (Glover y Kaplan 2000: 80).

El hombre auténtico es el guerrero, "closer to "the elemental" nature of things than their bourgeois cousins" (Glover y Kaplan 2000: 81, quienes nos remiten a la acepción reflejada por Ernst Jünger, en su ensayo "On Danger" (1931). Recordemos el epíteto épico "the warrior-athlete" (Irving 1999a: 79) con el que se caracteriza a Miles Seabrook. Este hombre ideal repudia el miedo por ser algo propio no solo del burgués, sino también de las mujeres; el miedo feminiza al hombre, le hace vulnerable y débil como las mujeres. Precisamente, uno de los grandes ejes temáticos de *The World According to Garp* es el miedo del protagonista hacia lo desconocido: "If Garp could have been granted one vast and naïve wish, it would have been that he could make the world safe. For children and grownups. The world struck Garp as unnecessarily perilous for both" (Irving 1999a: 265).

A Garp le aterra lo que pueda ocurrirle a su familia en el ambiente exterior hostil, lo que marca una profunda diferencia entre él y el ideal de masculinidad hegemónica que desprecia el miedo y protege a su familia y a su país con valentía. El miedo es una de las causas (junto con la profesión que elige, la de escritor) por las que Garp se relega a sí mismo al ámbito doméstico, y trata de hacer lo mismo con los suyos para protegerlos de la forma que mejor sabe: evitando en la medida de lo posible su exposición al peligro.

Este es el origen de la inversión que se da en la novela de la división clásica público/ privado que la tradición asocia a lo masculino y a lo femenino, respectivamente, que se refiere, como afirma María Luisa Cavana (1995: 91), a que "el varón es predestinado por naturaleza a la esfera pública, y la mujer a la casa. El varón produce en la sociedad, mientras que la mujer reproduce en el hogar". Por el contrario, en el caso de los Garp –como observaremos más tarde

con un mayor detenimiento— es él el que se queda en casa ocupándose de las tareas domésticas, mientras que Helen imparte clases en la universidad, consiguiendo el sueldo necesario para mantener a su creciente familia mientras llega el momento en que su esposo logre proporcionar algún estipendio al hogar a través de la venta de sus novelas. Es decir, aunque en los Garp se sigue dando la “división sexual del trabajo” (definido por Ana Amorós 1995: 257 como “el reparto social de tareas en función del sexo”), Garp es el que adopta el rol tradicionalmente femenino de quedarse en el hogar y realizar las tareas domésticas, y Helen asume el papel “masculino” de ser la cabeza de familia y de ganar lo necesario para mantenerla.

La función de “ama de casa” de Garp no implica una simple inversión de género, sino un comportamiento *gender bender* que rompe con la división sexual del trabajo y con los roles tradicionales de los géneros tanto en la escena pública y en la privada. Garp dibuja un nuevo tipo de hombre que se aleja tanto del *manly ideal* como del arquetipo que podemos considerar como su equivalente femenino: el “Ángel del Hogar” (*Angel in the House*).

Este concepto, acuñado durante la era victoriana y aún vigente durante gran parte del siglo XX (si no aún del XXI), se refiere, en palabras de Anne Hogan y Andrew Bradstock en su prólogo a su libro *Women of Faith in Victorian Culture, Reassessing the Angel in the House*, al hecho de que

The Victorian feminine ideal of angelic virtue, used originally by Coventry Patmore in his domestic epic *The Angel in the House* (1845-62), embodied sexual purity and a strong sense of Christian morality, placing women in a secondary role to men. Woman’s appropriate sphere of influence was seen as domestic, and with this a clear line was drawn between the “female” values expressed in the well-run Victorian Christian middle-class home and the “male” public values of a fast-expanding capitalist theory (Hogan y Bradstock 1998: 1).

El rol doméstico –“femenino”– que asume Garp en su familia, como ya dije, no le convierte automáticamente en un *Angel in the House*: ni la “pureza sexual” ni “una fuerte moral cristiana” –que son dos de las características

compartidas por el *Angel in the House* y por la versión cristiana del *manly ideal*— pueden enumerarse entre las virtudes de Garp. Por el contrario, como mencioné arriba, Garp es un hombre cuyo comportamiento se guía en muchas ocasiones por la lujuria; su falta de fe y sus infidelidades, su descuido en las tareas del hogar, etc, lo alejan de los ideales conservadores preestablecidos tanto para la mujer como para el hombre. Por lo tanto, Garp está tan alejado del *manly ideal* como del utópico *Angel in the House*: en su relación de pareja con Helen no se da de una mera inversión de géneros (al estilo de la realizada deliberadamente por el matrimonio Dowling en *A Prayer for Owen Meany*, de 1989), en la que se sustituye la representación de un ideal masculino por otro femenino por parte del varón. Profundizaremos más adelante en la relación entre Garp y Helen al estudiar el concepto de la plusvalía de dignidad genérica en el apartado 7.1.3.4.

Existe un momento en *Garp* en la que el juego de la alteración en los ámbitos y roles masculinos y femeninos (ya fuera de su relación de pareja heterosexual) adquiere unos matices tragicómicos que lo convierten en inolvidable. Se trata del episodio con el que precisamente comencé esta investigación sobre temas de género en *The World According to Garp*: el sepelio que será dado en llamar “The First Feminist Funeral”, es decir, el de Jenny Fields. Jenny es asesinada por un hombre durante un acto público, cuando está a punto de participar en un mitin político para apoyar a Sally Devlin, una candidata al gobierno del estado de Nuevo Hampshire que defiende la causa de las mujeres. Jenny es asesinada durante ese acto público por haber obtenido un poder y una voz capaz de poner en marcha a miles de mujeres, algo que había sido negado durante siglos a la mujer, relegada al arte de silencio del que hablaban Gilbert y Gubar (2000: 43). Que mujeres como Jenny sean capaces de cambiar ese arte de silencio por un arte del discurso —es decir, que adquieran el poder de la palabra, que como “ceros” nunca habían tenido— representa una grave amenaza para el hombre de mentalidad patriarcal como su asesino, que ve que su posición de privilegio peligra.

Al haber sido asesinada por un varón, las amigas y seguidoras feministas de Jenny acuerdan que solo se permitirá la entrada de mujeres en el funeral

celebrado en su honor. Por lo tanto, incluso Garp, el hijo único de Jenny, tiene prohibida la entrada. En palabras de Raymond Wilson,

The public/private dichotomy presents itself most clearly in Garp's refusal to accept the fact that a strictly women's memorial service for his mother, Jenny Fields, is not a private funeral but a public, political event. It would be unthinkable to bar a son from the one, but unthinkable to welcome a man to the other (Wilson 1992: 57).

Garp no comprende que el acto privado que suele ser un funeral se ha transformado en un acto público al cual se le deniega una presencia que sería imposible de vetar si se tratara de un acto de carácter privado y familiar. De este modo, Garp se niega a aceptar esta prohibición, y para poder asistir al acto público y político en el que se ha convertido el funeral de su propia madre, Garp deberá "cambiar de género", es decir, hacerse pasar por una mujer –"to go in drag" (Irving 1999a: 461)–, gracias al disfraz que le prepara su amigx trans* Roberta Muldoon. Resulta aún más llamativo que sea Roberta quien le ayude a "cambiar de género", siendo ellx mismx un antiguo "standout tight end for the Philadelphia Eagles" (Irving 1999a: 219) que ya ha pasado por una operación de cambio de sexo puesto que su sexo biológico –masculino– y su género –femenino– no se correspondían.

En la literatura universal, es más frecuente la representación de la mujer que para escapar de su cerrado ámbito doméstico o para acceder a la esfera pública debe disfrazarse de hombre; por ejemplo, en *The Merchant of Venice* (c. 1596-1597), de William Shakespeare, tenemos ejemplos de ambos casos. Por un lado, Jessica huye disfrazada como un hombre de la casa paterna (escapando de la autoridad patriarcal de Shylock para caer, no obstante, en la de su enamorado Lorenzo), mientras que Portia y Nerissa, para poder adquirir una voz y una autoridad que se ha negado históricamente a las mujeres, deberán disfrazarse como un juez y su ayudante para poder terciar en el juicio de Antonio y Shylock.

Quizás por ello resulta chocante y sorprendente que en *The World According to Garp*, su protagonista masculino tenga que hacer justo lo contrario,

es decir, disfrazarse de mujer para obtener no una voz y una autoridad que como hombre ya posee en la sociedad patriarcal, sino la simple entrada a un mundo hecho por y para mujeres. Queda reflejado así en la novela cómo, gracias a los logros del feminismo de segunda ola, a mediados de los setenta las mujeres ya habían conseguido trascender el ámbito privado y habían accedido a espacios públicos que previamente les estuvieron vedados, creando incluso espacios propios en los que la presencia masculina estaba vetada, a no ser que se hubiera llevado a cabo un cambio de sexo permanente, como en el caso de Roberta Muldoon, o temporal y fingido para engañar a las mujeres asistentes, como en el caso de Garp:

Sus adeptas [del feminismo radical] interpretaron toda la historia y las relaciones sociales en términos de guerra entre los sexos. Librerías, cafés y centros de encuentro “solo para mujeres” fueron los resultados prácticos de esta interpretación del mundo, y dentro de ellas las diferencias entre mujeres se hacían mucho menos importantes que la causa común de las mujeres contra los hombres (Evans 1997: 26).

En efecto, en “the First Feminist Funeral”, se encuentran mujeres de todos tipos, edades, razas, etc, que no dudan en hacer causa común contra Garp cuando este es descubierto por Pooh Percy, la benjamina del director de Steering School –probando de este modo la consigna política feminista de los setenta de que “el compañerismo femenino es poderoso” (Evans 1997: 28). Solamente una mujer ya madura, vestida de enfermera y con un innegable aire maternal, será capaz de enfrentarse a las demás mujeres y de ayudar a Garp a escapar de la rabia de las asistentes al funeral, que intentan pagar con él el odio que sienten hacia el género masculino por ser al que pertenece el asesino de Jenny Fields.

Irving alerta contra los excesos del feminismo radical cuando describe cómo Garp es perseguido por una marabunta de mujeres enfurecidas, cuya unión en la *sisterhood* o sororidad frente a los hombres, no les da derecho a intentar linchar a un hombre cuyo único delito ha sido el de asistir al funeral de su madre, lo cual pone la validez de sus demandas en riesgo de desprestigio.

Cualquier achaque de una posible exageración o inverosimilitud de este episodio ficticio queda invalidado si traemos a colación el caso del Michigan Womyn's Music Festival (*Michfest*), fundado en 1976, y que hasta su última edición celebrada en 2015, se dirigió principalmente a mujeres que hubieran nacido mujeres o *womyn-born-womyn*¹⁷⁶. Especialmente significativo me parece el caso de Nancy Burkholder, quien en 1991 fue obligadx a marcharse del *Michfest* por parte de la organización cuando otras asistentes descubrieron su condición trans*¹⁷⁷. Si bien no fue objeto de violencia, Burkholder sí fue despreciadx, cuestionadx y humilladx en el festival, y me atrevo a aventurar que la reacción de las asistentes a las primeras ediciones del *Michfest* ante el descubrimiento de un hombre disfrazado de mujer sería muy semejante a la que describe Irving cuando Garp es identificado por Pooh Percy durante el funeral de su madre.

Como veremos, lo que puede parecer una simple anécdota que ejemplifica los cambios sociales en temas de roles de género que ya eran patentes a mediados de los años setenta tiene una significación más amplia en la novela. Vestirse y comportarse como una mujer no de una forma ridiculizante, sino

¹⁷⁶ Según ya mencioné en la nota 55, inicialmente, se prohibía la entrada de mujeres transexuales al festival, si bien esta política se relajó en los últimos años de existencia del mismo, mientras las organizadoras intentaron defenderse, de una forma en mi opinión contradictoria- de las acusaciones de discriminación que se les habían achacado. Ante la polémica que acompañó al *Michfest* durante sus últimas ediciones por no permitir la entrada a mujeres trans*, la fundadora y organizadora del festival, Lisa Vogel declaró en 2014 que

We have said that this space, for this week, is intended to be for womyn who were born female, raised as girls and who continue to identify as womyn. This is an intention for the spirit of our gathering, rather than the focus of the festival. It is not a policy, or a ban on anyone. We do not "restrict festival attendance to cisgendered womyn, prohibiting trans women" as was recently claimed in several Advocate articles. We do not and will not question anyone's gender. Rather, we trust the greater queer community to respect this intention, leaving the onus on each individual to choose whether or how to respect it. Ours is a fundamental and respectful feminist statement about who this gathering is intended for, and if some cannot hear this without translating that into a "policy", "ban" or a "prohibition", this speaks to a deep-seated failure to think outside of structures of control that inform and guide the patriarchal world.

Para más información, remito al artículo de Anna Merlan "Trans-Excluding Michigan Womyn's Music Festival to End This Year" (2015), en el que se puede consultar la declaración de Vogel.

¹⁷⁷ El testimonio de Nancy Burkholder acerca de tan humillante experiencia puede leerse en http://transadvocate.com/michigan-womyns-music-festival_n_8943.htm.

intentando hacerse pasar por una, tiene ciertas consecuencias, a pesar de que, como Judith Butler afirma,

If one thinks that one sees a man dressed as a woman or a woman dressed as a man, then one takes the first term of each of those perceptions as the “reality” of gender: the gender that is introduced through the simile lacks “reality” and is taken to constitute an illusory appearance (Butler 1990: xxii).

En cierto sentido, el disfraz de mujer de Garp no significa para él la mera adopción de una “apariencia ilusoria” –los atributos físicos de una mujer–, sino que va más lejos de la simple farsa. De hecho, podemos observar como Garp no solo adopta una nueva apariencia, sino también una nueva identidad femenina, como demuestra la siguiente cita del libro: “In her large, bursting shoulder bag, Roberta Muldoon had hidden Garp’s real clothes –his other identity” (Irving 1999a: 466). Más adelante, cuando Garp se halla aún disfrazado de mujer, el empleado del aeropuerto que supervisa los pasaportes le pregunta por las iniciales T.S. que anteceden a su nombre, Garp las hará pasar por correspondientes a Tillie Sarah (cuando en realidad son una referencia al grado militar que alcanzó su padre, el Sargento Técnico Garp o *Technical Sergeant* Garp en inglés). Garp no presenta el pasaporte de otra persona, sino el suyo propio, por lo que se puede concluir que no está renunciando a sí mismo, sino asumiendo la identidad de una tal Tillie Sarah Garp que siempre se ha hallado oculta detrás de las iniciales T.S, y quizás aún detrás de su propia identidad masculina, como un contrapunto femenino a sí mismo. De hecho, nada más adecuado por parte de Irving que proporcionarle a Garp, personaje enseña de su tercer sexo ideal y de las sexualidades periféricas, unas andróginas y maleables iniciales por todo nombre de pila.

Recordemos las tesis de las feministas radicales¹⁷⁸ de que nadie que no haya nacido mujer –personas trans*, *drag queens*, etc– puede llegar a serlo en

¹⁷⁸ Entre ellas, podemos enumerar a Janice Raymond (*The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, 1979), a Germaine Greer (*The Whole Woman*, 1999), o a Sheila Jeffreys (*Unpacking Queer Politics: A Lesbian Feminist Perspective*” (2003), entre otras.

realidad. Según esta corriente, las personas trans* que cambian su sexo al femenino o lxs *drag queens* que se disfrazan de mujer provienen de una posición de autoridad masculina a la que han renunciado para situarse voluntariamente en una de inferioridad. Por el contrario, opinan que las mujeres que hemos nacido mujeres (o *womyn-born-womyn*) estamos condenadas desde ese momento a esa posición de sometimiento que no hemos elegido, y que jamás será comprendida totalmente por personas trans* y *drag queens*.

Irving rebate estas tesis radicales cuando introduce a Garp en la piel de una mujer durante unas horas. El cambio de género de Garp será momentáneo: un varón cisgénero como él únicamente siente necesidad de cambiar su situación privilegiada en un caso tan concreto como el que nos atañe –para poder entrar en el funeral de su madre. Aún así, su cambio transitorio denota un acto de naturaleza *gender bender*, que le lleva a adoptar involuntariamente el punto de vista de una fémina: por ejemplo, se *siente* como una mujer *debe* de sentirse al ser tratada como si fuera un objeto sexual por parte de varios hombres.

Cuando Garp, en su nueva y temporal identidad femenina, escucha a un taxista insultar a su nuevo género –“Fucking *women*”–, no duda en defender a las mujeres y atacar a su vez al género masculino, contestándole “Fucking *men*” (Irving 1999b: 473). De nuevo, una vez en el avión que lo llevará de vuelta a Steering, Garp se identificará con la incómoda posición de una mujer objeto al ser contemplado (*¿contempladx?*) de manera insistente y lasciva por su compañero de asiento, quien no despega la mirada de su pecho postizo que cree real, mientras que sigue haciéndole proposiciones de naturaleza sexual a pesar de las múltiples negativas de Garp. Al percatarse de cómo se siente una mujer que sufre el acoso de un hombre, Garp lamenta más que nunca la derrota electoral de Sally Devlin, la defensora de los derechos de la mujer candidata al gobierno del estado de Nuevo Hampshire a la que su madre apoyaba.

Como suele suceder en la obra de John Irving, en un mismo episodio como este del “First Feminist Funeral” convergen la tragedia y la comedia de un modo magistral. Por una parte, podemos fácilmente identificar los aspectos serios de la anécdota: el funeral, la necesidad de la lucha feminista para acabar con la injusticias cometidas contra la mujer, la sororidad entre las mujeres, y la

comprensión de Garp de todos estos factores gracias a su cambio temporal de género. Por otra parte, debemos admitir que el episodio resulta francamente divertido, con un Garp disfrazado de treintañera vulgar y llamativa, huyendo de la multitud de mujeres enfurecidas que lo persiguen. Como Susan Purdie afirma,

Men in women's clothes are comical whether a male in drags plays a female character (like the pantomime Dame) or a male character is forced into women's clothing through the mechanisms of the plot (as in *Charlie's Aunt* or *The Merry Wives of Windsor*).

It is not simply that cross-dressing or implied deviance from a prescribed sexual norm is funny. Women dressed as men are not intrinsically laughable (as an "opposite dressing" fancy dress party will always demonstrate) unless they overtly seek to take up masculine power; and the transgressive sexuality of lesbianism is virtually absent from popular joking (Purdie 1993: 140).

Usando el habitual recurso cómico del hombre disfrazado de mujer, Irving proporciona un toque jocoso a la narración de la tragedia del asesinato de Jenny, y vuelve a ligar esta comicidad con el drama cuando el disfraz de Garp es la causa indirecta de su propio asesinato. Hacia el final de la novela, descubrimos cómo la decisión de Garp de asistir al funeral de su madre disfrazado de mujer acarreará terribles consecuencias sobre su vida y la de su familia. Durante el funeral de Jenny, Bainbridge (Pooh) Percy, la hija más joven del director de *Steering*, convertida en una feminista radical, reconoce a Garp y da la voz de alarma a las demás asistentes. Más adelante, Pooh lleva su activismo feminista un paso más allá y se hace miembro de la *Ellen James Society*, una sociedad de feministas radicales que se cortan la lengua en solidaridad con la pequeña Ellen James, a la que violaron y cercenaron la lengua para que no pudiera dar detalles acerca de su agresión (obviando de un modo terrible, pero sorprendentemente ingenuo a la vez, el recurso a la palabra escrita). Resulta paradójico pensar que, en la época en la que el feminismo radical luchaba por conseguir dar voz al género silenciado históricamente –y obtenía grandes logros al respecto–, las *Ellen*

Jamesians optaran por perder su voz real, obteniendo una voz metafórica de provocación y reivindicación en la sociedad a pesar de (o más bien, *a través de*) su mudez.

Como otras *Ellen Jamesians*, Pooh ha adoptado esta medida extrema, que le impide expresar oralmente el odio y resentimiento que ha acumulado hacia Garp, causado principalmente por tres razones: por la relación sexual que Garp mantuvo con su hermana Cushie Percy, por su novela *The World According to Bensenhaver* (que ella considera una apología de la opresión e injusticia contra las mujeres), por y el hecho de que Garp conociera tanto su ridículo apodo (Pooh) como el avergonzante hecho de que ella aún llevaba pañales durante su adolescencia. De una forma voluntaria, Pooh ha perdido su voz, y la única manera en la que logra articular todo su odio hacia Garp es asesinándolo. De hecho, desde que ambos vuelven a encontrarse durante el funeral de Jenny, Pooh concibe el objetivo de matarlo, y no descansa hasta verlo cumplido. Irónicamente, lo hace vistiendo un uniforme de enfermera, un *Jenny Fields Original*.

John Irving reconoce una vez más los peligros que puede acarrear llevar el feminismo al extremo. La propia Jenny Fields se mostrará contraria al radicalismo de las *Ellen Jamesians*, cuando afirma que

They're making victims of themselves [...] and yet that's the same thing they're angry at men for doing to them. Why don't they just take a vow of silence, or never speak in a man's presence? [...] It's not logical to maim yourself to make a point (Irving 1999a: 468).

La muerte de Garp perjudicará la reputación de las *Ellen Jamesians*, y poco a poco irán cayendo en el olvido; incluso, muchas de ellas renegarán de la asociación y justificarán su silencio (por escrito, por supuesto) afirmando que son mudas, o que tuvieron un accidente. Las más honestas reconocerán que eran *Ellen Jamesians*, pero que ya no lo son; incluso habrá gente que asociará su nombre con la violación de niñas pequeñas, pero no como mujeres que se solidarizan con sus víctimas, sino como las que cometen tales agresiones. En otras palabras, el mismo radicalismo de la postura de las *Ellen Jamesians*, junto con el asesinato de Garp a mano de una de ellas, las conducirá primero al

ostracismo y después al olvido y a la desaparición, quedando como el recuerdo de una terrible moda que caduca –del mismo modo e igual rapidez que decae la práctica de llevar un *Jenny Fields Original*.

Irving muestra a través de *Garp* cuán necesario resulta el feminismo para acabar con las injusticias cometidas contra la mujer, pero alerta sobre sus riesgos: por censurar un machismo que en muchas ocasiones cae en la violencia física o verbal, el feminismo puede llegar a pecar de los mismos defectos, y quedar desprestigiado de esta manera, como sucede con el movimiento de las *Ellen Jamesians*. Las sexualidades periféricas de Jenny y de Garp surgen como un punto de difícil pero necesario equilibrio entre los géneros, alejado de las versiones más extremas de la mentalidad patriarcal y del feminismo radical que matan a Jenny y a Garp, respectivamente.

No es únicamente en las causas en lo que John Irving establece ciertos paralelismos entre el asesinato de Jenny Fields y el de Garp: utilizando de nuevo el recurso de la deconstrucción de género, Irving traza una especie de zeugma en la que lo femenino, al trascender su ámbito tradicional –el doméstico– e invadir el público, es castigado con la muerte, al igual que sucede con lo masculino que prefiere retirarse de lo público y para refugiarse en lo privado. Me explicaré: mientras que Jenny es asesinada durante un acto público, su hijo será asesinado en un espacio que podemos considerar como privado: la sala de lucha de Steering, lo que Debra Shostak (1995: 56) llama “the womblike wrestling room at the Steering School, where Garp began his life”.

Aunque Garp suma a sus labores como escritor su empleo como entrenador de lucha en Steering, se puede considerar que la sala de lucha del colegio pertenece al ámbito privado de Garp, puesto que fue allí donde conoció a su esposa, donde mantuvo relaciones sexuales con ella por primera vez y concibieron a su primer hijo, y donde finalmente fallecerá. Por lo tanto, Garp será asesinado en un espacio privado a resultas de haber asistido a un acto público prohibido a los hombres, lo cual puede ser considerado como una inversión de un hecho desgraciadamente más habitual: el castigo de la mujer que invade un

ámbito tradicionalmente masculino¹⁷⁹, que será lo que le suceda a Jenny. Como afirma Natalia Fernández Díaz:

Analistas como Soothill, Walby y Hay insisten en que la provocación se considera que existe cuando la mujer lleva ropas excitantes o cuando penetra espacios típicamente masculinos (la calle es masculina, reza la creencia general, al decir de López García y Morant, 1991) El lugar por donde transita tiene gran importancia, ya que se cree que ello expone a la mujer al allanamiento corporal o a la aniquilación. De alguna manera, acceder a ciertos espacios es transgredir las propias “fronteras naturales” socialmente adjudicadas. Ello las convierte automáticamente en elementos públicos en contextos públicos que las expone a cualquier deseo o arbitrio ajeno (Brooks Gardner, 1980). Las invasiones sirven, a la sazón, para recordar a las mujeres su posición altamente vulnerable (Fernández Díaz 2003: 119).

Por consiguiente, tanto en el funeral como en los asesinatos de Jenny y de Garp se puede observar una deconstrucción de los roles y espacios tradicionalmente asociados con cada género que conlleva unas consecuencias trágicas. Antes de continuar con mi análisis de otras situaciones de la novela en las que se da tal deconstrucción, me gustaría realizar una breve reflexión acerca de varios de los aspectos que he contemplado en este estudio acerca de la identidad de género de T.S. Garp y de su madre, Jenny Fields.

En primer lugar, Garp vive en un lugar y una época en la que la masculinidad hegemónica (Connell 2005) se corresponde con un *manly ideal* (Mosse 1998) que continúa siendo vigente, pero que muestra evidentes señas de declive, y al mismo tiempo convive con el inicio del feminismo radical de

¹⁷⁹ Por ejemplo, esto sucedió con muchas de las mujeres que fueron acusadas de ser brujas y ajusticiadas por ello. Con frecuencia, su único pecado era el de invadir un espacio público típicamente masculino (la medicina), e intentar feminizarlo y conseguir de esta manera ayudar a las mujeres a dar a luz con menos dolor y riesgos, o ayudarles a abortar si no deseaban tener al bebé. Esto era percibido como un atentado contra el control masculino sobre la mujer, quien no podía decidir si quería quedarse embarazada o no y quedaba de esta forma supeditada a los deseos del hombre (ver el artículo sobre “Autonomía”, de Teresa López Pardina (1995).

segunda ola. Ambos fenómenos históricos pueden hacerse corresponder, *grosso modo* y en cuanto que a influencias en la formación de la identidad de género de Garp, con Steering School y Jenny Fields, respectivamente. De este modo, he identificado la variable histórica y personal que componen la definición de género dada por Judith Butler citada arriba.

Mientras que la feminidad *queer* a través de la androginia es consustancial a Jenny Fields, quien la acepta de un modo natural, valiente y sereno, la masculinidad *queer* de Garp es mucho más problemática. Garp comparte por un lado una visión patriarcal del mundo mientras que reconoce la necesidad de la existencia del feminismo para cambiarlo; rechaza la violencia sexual al tiempo que siente la fuerza de la lujuria arrolladora sobre su propia conducta; se relega a sí mismo al ámbito privado, en parte por miedo a los peligros que le acechan en el exterior, pero también por la inseguridad que le producen los nuevos roles y actitudes de la mujer en una sociedad que poco tiene que ver con el mundo masculino y conservador de la Steering School donde creció.

Incluso cuando es difícil trazar y delimitar un nuevo y postmoderno *manly ideal*, en general puede afirmarse, como hacen Pilcher y Whelehan (2004: 89) que los hombres hoy en día “are going through a period of transition, but whether this leaves us simple with men in crisis or an exciting new chapter in the history of masculinity is yet to be discovered”. Esta masculinidad moderna ejemplificada ficcionalmente por el contradictorio y ambivalente T.S. Garp ha perdido el norte que le marcaba la brújula del *manly ideal* y moviéndose por las arenas movedizas que suponen las relaciones de género hoy en día, navega por un amplio universo *queer* en el que todavía no se siente totalmente cómodo.

Me gustaría a continuación seguir profundizando en la construcción de la masculinidad de T.S. Garp a través de su faceta como escritor. Resulta interesante abordar el estudio de la ficción de Garp por cuanto deja adivinar de su autor, ya que

In this case Irving invites us to engage in both quasi-Freudian an aesthetic analysis simultaneously: we can understand Garp the

man through the direct evidence of Garp the artist as it is presented in the first chapter of his own novel (Harter y Thompson 1986: 91).

Me dedicaré al análisis de la última y más célebre de las novelas (supuestamente) publicadas por Garp, cuyo primer capítulo se transcribe de una forma íntegra en la obra: se trata de *The World According to Bensenhaver*, una historia llena de violencia en la cual se transluce una vez más la ambivalencia de Garp ante las mujeres.

7.1.3.2. Deseo y violencia en *The World According to Bensenhaver*

En *The World According to Garp* encontramos incluidos tres ejemplos de la ficción escrita por su protagonista: su primera historia corta, “The Pension Grillpazer” (con la que consigue que Helen acceda a casarse con él); otro cuento titulado “Vigilance” y que está relacionado con su obsesión por proteger a los suyos, y el primer capítulo de su tercera y más exitosa novela: *The World According to Bensenhaver*. Puesto que de sus otras dos novelas solo podemos leer el argumento, y dado que es *Bensenhaver* la obra de Garp que más datos autobiográficos contiene, será con ella con la que estudie la plasmación de la identidad de género de Garp a través de su prosa. La relevancia del estudio de *Bensenhaver* para entender a *Garp* es por tanto considerable, ya que, como Michael Priestley (2001: 89) afirma, “in its first chapter (the only one we can read), this novel-within-a-novel proves to be a microcosmic roman a clef: the key that unlocks the complexities of Bensenhaver’s world also fits the door to the world of Garp”.

Como ya sostuve arriba, *Garp* puede ser considerada como la más experimental de las obras de John Irving, y una de las características (como ya vimos, señalada por el crítico Raymond J. Wilson, 1992) que más la acerca al postmodernismo es el uso de la metaficción. Será precisamente en la metaficción,

es decir, en la cuarta característica señalada por Wilson como propia del postmodernismo y presente en *Garp* (y en otras novelas de Irving), en la que me centraré a partir de ahora, tal y como la encontramos en *The World According to Garp*. En palabras de Wilson (1992: 53), la metaficción es “another instance where fiction turns away from outside reality and seeks a subject intrinsically suited to the written world”, es decir, un tipo de obra literaria cuyo objeto no es el reflejo de la realidad, sino la reflexión sobre la creación literaria en sí.

The World According to Garp, con su protagonista novelista T.S. Garp, reflexiona constantemente sobre el hecho de escribir. Wilson señala varios detalles de autorreflexividad en la novela, desde el proceso que sigue Garp a la hora de escribir, hasta la constante comparación de su vida con la escritura de una novela, pasando por las críticas que recibe. Entre estos paralelismos, Wilson (1992: 59-61) cita el momento en el cual el agonizante editor de Garp le pregunta a Duncan Garp “What would your father say to this? [...] Wouldn't it suit one of his death scenes? Isn't it properly grotesque?” (Irving 1999a: 553); cuando el último episodio de la novela comienza diciendo “He [Garp] loved epilogues” (Irving 1999a: 531), o cuando más adelante se afirma que “He would have liked the idea of an epilogue, too— so here it is: an epilogue “warning us about the future”, as T.S. Garp might have imagined it” (Irving 1999a: 541).

Sin embargo, a pesar de las características que hacen a *Garp* postmoderna (especialmente en el último tercio de la novela), Wilson (1992: 60-61) afirma que aún sigue siendo una novela que se puede leer y disfrutar con facilidad, consiguiendo así cumplir el deseo que John Barth en “The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction” (1980) expresaba: “that the postmodern mode may become a fiction “more democratic in its appeal” (según recoge Wilson 1992: 60-61).

Incluso podríamos ir más lejos y preguntarnos si Garp no se corresponde con lo que Linda Hutcheon en su libro *A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction* (1988) identifica como uno de los géneros más característicos de la literatura postmoderna, lo que ella llama “historiographic metafiction” o metaficción historiográfica:

By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs, G.*, *Famous Last Words* [...] (Hutcheon 5: 1988).

¿Podemos añadir *The World According to Garp* a esta lista de novelas consideradas por Hutcheon como metaficciones historiográficas? ¿Se puede incluir a John Irving en esta lista de escritores, junto con nombres tales como John Fowler, Salman Rushdie, E.L. Doctorow, William J. Kennedy, John Berger, o Timothy Findley? Me atrevería a decir que sí, puesto que si los dos rasgos definitorios de la metaficción historiográfica son la intensa autorreflexividad y la importancia de los eventos y personajes históricos, ambos pueden observarse claramente en *Garp*. El citado Raymond J. Wilson, como acabamos de comprobar, demuestra que *Garp* es intensamente autorreflexiva. Yo misma intenté probar en el apartado anterior que *Garp* puede ser vista hoy como una novela acerca de un período concreto de la historia de los Estados Unidos –la Segunda Guerra Mundial, el conservadurismo de los años cincuenta, la época del feminismo radical de los setenta–, que refleja los acontecimientos históricos y su influencia e importancia sobre sus personajes principales. Por lo tanto, me atrevo a afirmar que aunque John Irving seguramente sea un escritor más tradicional que cualquiera de los enumerados arriba, sí que es cierto que *The World According to Garp* (1978) –y acaso alguna de sus primeras novelas, como *The 158-Pound Marriage* (1974), aunque no entraré aquí a discutirlo– puede ser considerada como una metaficción historiográfica, siguiendo la definición de Linda Hutcheon.

Una de las técnicas que John Irving utiliza constantemente en *Garp* para reflexionar sobre su propia ficción es la de incluir textos tomados de la narrativa de su personaje principal, el novelista T.S. Garp, ya sean historias cortas, o capítulos de novelas. Así, cuando Irving parece estar simplemente describiendo el procedimiento de creación literaria que sigue T.S. Garp, cómo este se ve afectado por sus circunstancias personales y en qué medida su obra puede ser considerada autobiográfica, en realidad está también reflexionando sobre su propio proceso creativo como escritor. Como afirma Debra Shostak (2001: 131),

"the act of writing in its function to create experience is consistently underscored by Irving's inclusion of letters, stories [...] within the texture of the novel".

Como ya mencioné arriba, una de las piezas de "ficción dentro de la ficción" que podemos leer completa en *The World According to Garp* es el primer capítulo de la tercera novela de T.S. Garp, *The World According to Bensenhaver*; más adelante se nos relatará el resto de su enrevesado argumento. *Bensenhaver* es la truculenta historia de una familia, los Standish, en la que, tras la violación de Hope, la esposa (cuya descripción detallada constituye el grueso del capítulo íntegro de la novela reproducido en *Garp*), el marido, Dorsey, se obsesiona por la seguridad de ella y de su hijo Nicky. Para protegerlos, contrata al ex-policía Arden Bensenhaver, que se muda a vivir con la familia y poco a poco comienza a compartir las obsesiones de Dorsey hasta el punto de convertirse en una amenaza para ellos, más que una garantía de seguridad. Tras el homicidio accidental de Dorsey a manos de Bensenhaver, este es ingresado en un psiquiátrico, mientras que Hope y Nicky se sienten por fin libres para empezar una nueva vida.

Garp intentará publicar el primer capítulo de *The World According to Bensenhaver* como relato. Su editor se niega a publicarlo, pues el tema de la violación, así como la reacción de la víctima y la del policía, le parecen inaceptables. Finalmente, ante la insistencia de Garp, el editor le ayudará a conseguir que este capítulo aparezca impreso en una revista pornográfica.

Los paralelismos entre la novela (*Garp*) y la novela dentro de ella escrita por su protagonista (*Bensenhaver*) son obvios, empezando por el título: "He becomes a writer like John Irving and writes a novel *The World According to Bensenhaver*, the climax of which is a rape for which the victim avenges herself by calmly cutting her aggressor's throat and disemboweling him..." (Grenier 1982: 63).

John Irving juega con uno de los elementos que rodea al texto sin formar propiamente parte de él (lo que Gérard Genette, 1997, llama el *paratexto*), concretamente, con el título de su obra, y la inserta en el texto en sí, creando un diálogo muy enriquecedor entre el texto y el paratexto, que nos lleva a preguntarnos cuáles son exactamente las relaciones entre ambos.

Como Wilson reconoce,

Although there are significant differences between the novel we are reading and the one we are reading about, the parallels and even the comedy of the differences cannot help but act as implicit comments upon the technique and compositional process of *Garp* (Wilson 1992: 60).

También la crítica Debra Shostak presta atención a este juego de espejos entre *Garp* y *Bensehaver*, indicando que

The title's echo of the title of Garp's life-narrative suggests the infinite regressions of a mirror-text, an embedded story that functions typically to comment upon, and at times to replicate, in disguised form, the narrative in which it is embedded (Shostak 1995: 59).

Incluso son muy similares las críticas recibidas por *Garp* y por *Bensehaver*, es decir, las publicadas por revistas auténticas tras la aparición de *Garp* en 1978, y las que John Irving escribe para comentar la acogida de *Bensehaver* por parte de críticos y críticas ficticios cuyos nombres no menciona. Ciertamente, en muchas ocasiones es difícil identificar si una de estas críticas corresponde a *Garp* o a *Bensehaver*; podrían intercambiarse fácilmente. Veamos algunos ejemplos:

The women's movement has at last exhibited a significant influence on a significant male writer... –The first in-depth study, by a man, of the peculiarly *male* neurotic pressure many women are made to suffer (crítica ficticia a *Bensehaver*, en Irving 1999a: 447).

The book of the year... the most powerful and profound novel about women written by a man in our generation" (crítica real a *Garp* aparecida en *Chicago Sun-Times Book Week* y citada en la edición utilizada en la presente tesis).

Como podemos observar, tanto la crítica real como la ficticia coinciden en señalar la importancia de que se trate de una novela sobre mujeres, e influenciada

por el feminismo, pero escrita por un hombre. Ambas reseñas podrían hacer mención a cualquiera de los dos libros, como también sucede con las siguientes, que tienen en cuenta el estilo de las dos novelas:

Tendencies toward baroque exaggeration have run amuck (crítica a *Bensehaver*, en Irving 1999a: 447)

Irving's blend of gravity and play is unique, audacious, almost blasphemous... brilliant, funny and consistently wise, a work of vast talent" (crítica a *Garp* aparecida en *New Republic*, citada en la contraportada de la edición de la novela en uso),

o en estas que resaltan la importancia del sexo en ambas novelas:

Paranoid, crazed, and crammed with gratuitous violence and sex (reseña de *Bensehaver*, en Irving 1999a: 447)

A brilliant panoply of current attitudes towards sex, marriage and parenthood, the feminist movement, and –above all– the concept of delineated sexual roles (crítica a *Garp* publicada por el *Chicago Tribune*, citada en la contraportada de la edición de la novela empleada en la presente tesis).

Es decir, dado que *Garp* y *Bensehaver* comparten ejes temáticos como el sexo, la violencia, las relaciones de pareja, así como una tendencia hacia lo estrambótico y lo extravagante, muchas de las reseñas al libro real y al ficticio pueden corresponderse con ambas novelas. Sin embargo, en el primer capítulo de *Bensehaver* que se incluye en *Garp* podemos percibir una clara diferencia entre ambas: a *Bensehaver* le falta la maestría que *Garp* comparte con las demás obras de Irving a la hora de unir lo trágico y lo cómico. Mientras que los pasajes más crudos de *Garp* están siempre salpicados de detalles grotescos y absurdos que los hacen divertidos, tanto o más que brutales, en *Bensehaver* *Garp* es incapaz de conseguir este tono tragicómico tan propio de Irving, y se queda simplemente en lo sórdido. *Bensehaver* funciona como un "internal self-reflecting mirror (a mise-

en-abyeme)", como lo llama Linda Hutcheon (2000: 31), que sin embargo queda suficientemente diferenciado de la trama y del estilo de *Garp*. Puesto que las semejanzas y diferencias entre *Garp* y su texto-espejo *Bensenhaver* son abundantes, me contentaré con el análisis de cómo Garp refleja la violencia y el deseo en la tercera de sus novelas, y cómo estos temas, centrales en *Garp*, se articulan en *Bensenhaver*. De esta manera, daré un paso más en el análisis de la ambivalencia de Garp hacia las mujeres, en este caso, a través de un estudio de cómo se transmiten estos sentimientos equívocos (comprensión, lujuria, visión patriarcal de la mujer) del personaje a su propia obra de ficción.

En el artículo "Plot as repetition: John Irving's narrative experiments" (1995), Debra Shostak proporciona una explicación a la violencia que salpica *The World According to Garp*, que abrumba a su protagonista, Garp, y que se refleja en la ficción que este escribe. Shostak (1995: 55) afirma que puesto que la concepción de Garp es un acto de violencia, la violación del Sargento Técnico Garp por parte de Jenny Fields, el protagonista de la novela está "doomed to repeat in both his life's narrative and those he writes: physical violence, the violation of the self, the silencing of language, and the regression to memory". Según Shostak, además,

Whereas the novel's events—the blinding of one son, the death of another, the assassination of his mother—imitate in one way or another the originating violence of his conception, the most provocative examples of the narrative's compulsion to repeat appear in the fiction that Garp writes (Shostak 1995: 56).

Sin duda, de las obras de T.S. Garp, será *The World According to Bensenhaver* la que más y con mayor detalle refleje esta violencia que marca su vida, y que con frecuencia se halla conectada con la sexualidad. Podemos aplicar a ambas novelas las palabras que el crítico James R. Giles (2000: 78) dedicaba a la obra de Sandra Cisneros *The House on Mango Street* (1984): "Sexuality [...] is tied strongly to violence and represents therefore a threat to the safety of female characters".

Garp está obsesionado con la seguridad de los suyos, especialmente con la de sus hijos, puesto que concibe el mundo exterior como amenazante y hostil.

En otra de las historias cortas incluidas en *The World According to Garp*, titulada "Vigilance", Garp crea un protagonista y narrador en primera persona, que es además su alter ego, en cuanto al terror y la intranquilidad que siente por los peligros que según él acechan a sus dos hijos. El narrador de "Vigilance" afirma que "I rarely leave my house, or allow the members of my family to venture out" (Irving 1999a: 306), lo cual viene a ser llevar al extremo la actitud vital del propio Garp, convertido en un "amo de casa" y escritor que, aparte de para correr, raramente sale de su casa. Garp prefiere, en aras de su propia seguridad, adoptar un papel "femenino" dentro de su familia, es decir, más volcado en el ámbito privado, tradicionalmente asociado a lo femenino, tal como afirma María Luisa Cavana: "El varón es predestinado por naturaleza a la esfera pública, y la mujer a la casa. El varón produce en la sociedad, mientras que la mujer reproduce en el hogar" (Cavana 1995: 91).

Sin embargo, una tragedia ocurre en la vida de Garp que le hará darse cuenta de la imposibilidad de proteger a los suyos a toda costa, y precisamente tiene que ver con esa mezcla de violencia y sexualidad amenazante para la mujer que *Garp* comparte con *The House on Mango Street*. Se trata del accidente de coche que le cuesta la vida a su hijo Walt y que deja serias secuelas físicas y psicológicas a las demás personas implicadas en él (Garp, Helen, Duncan Garp y Michael Milton). Será esta tragedia vital la que motivará al convaleciente Garp para que comience a escribir *The World According to Bensenhaver* como "a therapeutic project" (Shostak 1995: 60) que estará muy imbuido de su miedo por la inseguridad del mundo, así como del reciente pavor provocado por el accidente; como afirma Debra Shostak (1995: 60), "The rape scene in *Bensenhaver* draws heavily on the particulars of Helen's betrayal and the accident".

Por tanto, *Bensenhaver* pertenece a un tipo de ficción dentro de la ficción, cuyo "intended framework [...] is fiction" (Linda Hutcheon, 1988: 155, mencionando las teorías de referencia textual de Searle y Ohmann); es una novela que tiene mucho de autobiográfica, y no debe entenderse como una obra autónoma: igual importancia tiene el resumen del argumento de los demás capítulos de *Bensenhaver* que la lectura del resto de la novela (*Garp*) en la que se

ubica, como modo único para comprender las inseguridades y obsesiones de su protagonista (T.S. Garp) que se reflejarán en el texto dentro del texto.

Podemos contemplar en *The World According to Bensenhaver* cómo Garp, a raíz del accidente, percibe que ni siquiera el ámbito privado es totalmente seguro e inviolable. Al igual que Garp, Dorsey Standish siente una gran ansiedad por la seguridad de los suyos; por eso contempla aterrado, al descubrir que alguien ha invadido su casa y se ha llevado a su esposa, cómo ese ámbito privado que él suponía seguro en realidad no protege a su familia más de lo que lo haría su inserción en la esfera pública. Esta aprensión suya será la desencadenante de la tragedia de *Bensenhaver*; cuando Dorsey contrate a Arden Bensenhaver para proteger y vigilar a su familia, no sabe que este ex-policía se obsesionará tanto con su cometido que supondrá más un peligro que una protección para los Standish.

La terrible historia de brutalidad narrada en el primer capítulo de *Bensenhaver* comienza con la irrupción de Oren Rath en la casa de los Standish, a la que se mudaron precisamente por considerarla más segura: “safer in the case of a fire” (Irving 1999a: 375). Es decir, Oren irrumpe en el ámbito privado de los Standish, en el que la hermosa Hope y su hijo Nicky se refugian por suponerlo más seguro que el público. Nicky, a sus tres años de edad, aún no va a la escuela, es decir, aún no ha comenzado el proceso de socialización que lo llevará al lugar público que como varón le corresponde. Según las teorías de Lacan (2013), Nicky aún vive en el Orden Imaginario de la Unión Primera con la Madre, antes de entrar en el Orden Simbólico (el Orden de la Ley del Padre –o patriarcado–, de la Cultura y del Lenguaje). Oren Rath invade este espacio femenino, privado, del hogar de los Standish, y rompe esa unión pre-patriarcal que existe entre Hope y Nicky, al dejar al niño fuera y llevársela solo a ella, primero al dormitorio, y luego a su furgoneta. La violación de Hope resulta aún más inquietante por el hecho de que su origen se halla en la incursión de Oren Rath en su ámbito doméstico, primero como un *voyeur* que la observa en su intimidad, y después como alguien que violenta su espacio privado y la arranca de él.

Debemos tener en cuenta que en una violación, la sociedad suele culpabilizar a las víctimas en un grado que resulta inédito en comparación con

las de otros crímenes (Grubb y Harrower 2009: 64), bien sea porque por su aspecto, forma de vestir, reputación, grado de embriaguez o de respetabilidad resultan provocativas hacia el agresor, o porque se supone que no se esfuerzan lo suficiente por evitar la agresión (Grubb y Harrower 2009: 64). Natalia Fernández Díaz, en su libro *La violencia sexual y su representación en la prensa* (2003), explica cómo la violación es castigada con menos tiempo de prisión para el agresor, que puede incluso resultar absuelto, si el juez entiende y acepta el falso atenuante de la provocación por parte de la víctima.

Fernández Díaz distingue entre dos tipos de provocación, la primera de las cuales, “la provocación e interacción del propio cuerpo con el espacio” consiste tanto en la invasión de un ámbito público –supuestamente masculino–, como en el caso de Jenny Fields, o el uso de ropa, actitudes y gestos “provocativos” (Fernández Díaz 2003: 119). María Angulo Egea lo resume de un modo que, a mi entender, resulta muy efectivo: “Una mujer debe cuidarse (disciplinarse) para evitar el daño que puede producirse en el espacio público (y no sólo) si vuelve sola a casa por la noche, si sale de fiesta y va a discotecas, si bebe alcohol, si lleva minifalda o mallas ajustadas” (Angulo Egea 2019: 88).

Mary Evans (1997: 34-35) narra que aún era costumbre durante los años setenta “introducir información sobre la vida sexual y la apariencia de la víctima” en los casos de violación. Evans relata cómo

Las mujeres con intensa vida sexual o una forma de vestir y un comportamiento que pudiera tacharse de “sugestivo” se convertían de víctimas en culpables para los abogados de los acusados que razonaban en términos de los valores sexuales *acceptables*. El tema era por lo tanto no que la ley o el sistema legal invocaran un extraordinario conjunto de principios en la defensa de los violadores acusados sino que existía una forma de pensar sobre el comportamiento sexual propio de las mujeres que podía ser usado en su contra. En parte estas creencias tenían su origen en la antiquísima distinción (especialmente marcada en Occidente) entre vírgenes y prostitutas (Evans 1997: 35).

Por desgracia, todavía en la actualidad el papel de los medios de comunicación en los casos de violación deja bastante que desear, contribuyendo con frecuencia a la creación de una corriente de opinión que resulta hostil hacia la víctima y prescribiendo qué hubiera resultado adecuado en su opinión para evitar la agresión. Tal y como afirma Silvia Federici su prólogo a *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*, de Nerea Barjola (2018: 12), “ante una agresión sexual, los medios responden haciendo apología de la vida familiar y de valores sexuales conservadores, señalando cuál es nuestro lugar y cuáles nuestros comportamientos adecuados”.

Es inevitable relacionar las palabras de Evans con el caso de La Manada, mencionado con anterioridad. María Angulo Egea dedica su interesante artículo “Subjetividad y violación social. El caso de La Manada” (2019) al análisis de este suceso, enfatizando la revictimación de la joven por parte de los medios de comunicación, así como en redes sociales y en algunas *webs* como las de *ForoCoches* o *Burbuja*. Angulo Egea (2019: 90-91) también pone en tela de juicio conductas tales como la infantilización de la mujer objeto de la violación por parte de la prensa, o la contratación de un detective privado por parte del abogado de la defensa para espiar las rutinas de la víctima, esperando poder presentar como pruebas la realización de pequeñas acciones cotidianas (que podrían suponer los primeros síntomas de superación del trauma) que demostraran en juicio la supuesta falsedad de la acusación.

El traspaso de culpabilidad a la víctima de la agresión de La Manada que se produjo tanto en ciertos foros de Internet citados más arriba como en muchos medios de comunicación obedece a una multitud de motivos que una vez más se resumen en tres categorías principales (provocación al agresor, invasión del espacio público masculino y falta de resistencia para evitar la violación), desmintiendo que lo que Nerea Barjola (2018: 34) consideraba propio de un pensamiento tradicional (“el que sostenía que las mujeres seducían a sus agresores, o bien que no se resistían lo suficiente”) sea en efecto propio del pasado. En palabras de María Angulo Egea,

Y entre estos argumentos, el fundamental ha consistido en atribuir a la víctima una conducta provocadora (sus gestos, su actitud, el andar de fiesta por la noche y sola... en la calle). Existe una violencia patriarcal estructural pero se buscan indicadores individuales que puedan explicar lo sucedido. Una violencia de la que se responsabiliza a la mujer porque sucede en los peores escenarios posibles. Una vez más el espacio público se presenta como un lugar inhóspito para la mujer, que debería permanecer en el espacio doméstico e íntimo para que no le pase nada; pero tampoco porque la violencia sexual se da demasiadas veces en la casa, en el entorno familiar (Angulo Egea 2019: 91).

A diferencia de la joven víctima de *La Manada*, para una mentalidad patriarcal la violación de Hope Standish resulta *casi* inmotivada, puesto que si bien la mujer es bellísima, no ha invadido ningún ámbito masculino, ni ha provocado a su agresor con ropa insinuante ni comportamientos lascivos, ni ha ingerido alcohol previamente. Por el contrario, su vida se desarrolla dentro de la esfera doméstica.

Durante siglos ha existido un “discurso histórico” que “ha escindido la feminidad en dos categorías esenciales, la mujer-madre y la mujer-procuradora de placer” (Fernández Díaz 2003: 137), o en las dicotomías “virgen-prostituta” de Hohnstron y Burgess, o “buenas mujeres” y “malas mujeres” de Sheffield (1987), todas ellas mencionadas en el libro de Fernández Díaz (2003: 137). Borjola (2018: 228) relaciona estas dicotomías con las esferas pública y privada, afirmando que “el régimen sexista parece proporcionar únicamente dos vías: o se es mujer pública, o se es mujer protegida”. La mujer pública (es decir, la prostituta) no sólo muestra una sexualidad promiscua y mercenaria, sino que también invade los espacios públicos, típicamente masculinos, y por ello resulta despreciable y poco digna de protección.

La aberración de la violación de Hope Standish es aún mayor por el hecho de que es una “mujer-madre”. Hope es una “virgen” convertida en una “mujer-madre”; en suma, una “buena mujer” que merece ser protegida (Borjola 2018: 228), cuya violación resulta abominable para cualquier hombre que comparta la creencia patriarcal de la existencia de estas dicotomías que en

realidad son la misma con distinto nombre, sin darse cuenta de que la violación, sin importar la moral, edad, o aspecto físico de la víctima, ya es de por sí degradante.

Una vez que hemos descartado el tipo de provocación que supone la invasión de un ámbito masculino, debemos situar la atracción que Hope ejerce sobre Oren en lo que Fernández Díaz llama “la provocación como actitud o como consecuencia del aspecto físico” (2003: 119). Arriba afirmaba que para una mentalidad patriarcal, la violación de Hope (una mujer decente, *de su casa*), es *casi* totalmente inmotivada. Ese *casi* vendría dado por su belleza, puesto que, como afirma Fernández Díaz, “la provocación parece conducir a una suerte de atracción fatal, acentuada por la convicción de que el victimario no puede someter a la voluntad sus instintos” (2003: 119-120). La víctima de la violación es culpable de “leading the man on to a point where his “sexual urge” for intercourse “had to be satisfied” (Pilcher y Whelehan 2004: 175); en este sentido, Hope es culpable de ser bella y deseable y casi todos los hombres que aparecen en *Bensenhaver* comprenden que alguien quiera poseerla a toda costa.

Por ejemplo, el joven policía que acompaña a Arden Bensenhaver en su búsqueda de Oren y Rath, y un conductor que detiene el coche para presenciar de cerca la tragedia mantienen un diálogo en el que se puede discernir cómo este último llega a comprender a Oren en lo que respecta a su lujuria hacia Hope: “Even though she was all messed up, you could tell what a really good-looking woman she was [...] I don’t mean that I can sympathize with anyone who’d wanted to rape her, you know” (Irving 1999a: 411). El propio marido de Hope, Dorsey Standish, pensará en un momento dado que su amiga y vecina Margot “wasn’t especially attractive, either. She was not *sexually* attractive [...] he thought no one would ever try to rape Margot –whereas Hope was a beautiful woman, anyone could see. Anyone would want her” (Irving 1999a: 391).

En otras palabras, Dorsey prácticamente justifica a Oren y parece comprender su irresistible deseo de mantener relaciones sexuales con ella, aunque Hope se niegue a hacerlo y para conseguir tenerlas el joven se vea en la necesidad de violarla. Incluso podemos preguntarnos si el propio Dorsey no sería capaz de violentar a Hope no fuera *suya* –pues como tal, como una posesión que

debe guardar celosamente del mundo exterior es como concibe a su hermosa esposa.

No obstante, aunque Dorsey entienda los deseos que Oren siente hacia su esposa, y aún él pueda compartirlos hacia otras mujeres, sabe reprimirlos precisamente porque reconoce que no son socialmente aceptables. Precisamente, una de las estrategias masculinas para desnaturalizar la violación es la de identificar al violador con el Otro; como reconoce Fernández Díaz,

Justamente la identidad de un agresor supone la construcción de un “nosotros”, los hombres normales y no violentos frente a los que se oponen a estos principios. Las mujeres, por definición, están excluidas del “nosotros” y encarnan la diferencia (Fernández Díaz 2003: 199).

Es la misma idea de Luce Irigaray (citada por Butler¹⁸⁰ 1990: 14), que afirma que el sujeto y el Otro siempre son masculinos, mientras que las mujeres quedan totalmente excluidas de esta “closed phallogocentric signifying economy” (Butler 1990: 14). Incluso se puede afirmar que aún quedando fuera, las mujeres son las que marcan la escisión entre el varón que podemos considerar como “sujeto” y el que se identifica con el Otro, determinada según su comportamiento hacia ellas sea “normal” o “anormal”.

Por lo tanto, no es sorprendente la frecuencia con que se puede observar la descripción del agresor sexual en la prensa como alguien “diferente”; para marcar esta diferencia, esta distancia entre los hombres “normales” –incluyendo al periodista que informa de la violación, si se trata de un hombre– y los agresores, o bien se pone el énfasis en diferencias sociales y/o raciales de estos últimos¹⁸¹ (“negro”, “hispano”, “gitano”, “homosexual”, etc), o, si estas no

¹⁸⁰ Irigaray 1981, ver bibliografía. Para Simone de Beauvoir (citada igualmente por Butler 1990: 13-14), por el contrario, es la mujer quien constituye el Otro, opuesto al sujeto masculino tradicional.

¹⁸¹ Este proceso de culpabilización del Otro en casos de violencia hacia las mujeres no es precisamente nuevo; por ejemplo, durante la época de los crímenes de Jack el Destripador (1888) se emprendió en Londres una persecución contra los judíos, a quienes se les acusaba de ser los autores de los asesinatos. De esta forma se quería demostrar que un inglés era incapaz de tal brutalidad; por fuerza, el autor debía de ser un “extranjero” (Leach: 2008).

existen, en su condición mental desviada de la normalidad: “psicópata”, “perturbado”, “paranoico”, etc.

Garp, al construir el personaje de Oren Rath, cae en esta misma concepción de la dicotomía excluyente entre “el agresor” y el “nosotros”: Oren Rath y su familia son unos criadores de cerdos que viven en una granja, y son descritos como “mutants” (Irving 1999a: 379), o como “animals” (Irving 1999a: 399). Es decir, no solo pertenecen a una clase social mucho más baja que la de la acomodada familia Standish, sino que se crea una asociación entre los animales que cuidan y ellos mismos; los Rath son más que el Otro: casi no son ni humanos.

Garp utiliza para caracterizar a Oren Rath como un ser diferente y anormal varios métodos, entre los que destacan, como acabamos de afirmar, el de su animalización. Oren es comparado a lo largo del primer capítulo de *Bensenhaver* con varios animales¹⁸², tales como un “puppy who is going to be a big dog” (Irving 1999a: 376), “a young steer” (Irving 1999a: 377) o “more like goat than a human” (Irving 1999a: 387); sus pies “appeared to have a dog’s rough pads” (Irving 1999a: 386) y su pene se describe como “no more sensible than a turtle’s leathery tail” (Irving 1999a: 386). La forma de hablar de Oren y su familia también marca desde el principio la diferencia social y cultural entre ellos (los Otros) y Arden Bensenhaver y los Standish (“nosotros”). El habla de los Rath está llena de vulgarismos tales como verbos auxiliares incorrectos como “he don’t

¹⁸² Nerea Barjola relata un caso similar de animalización de un agresor sexual: se trata ni más ni menos que de la caracterización en prensa de Antonio Anglés, uno de los tristemente célebres asesinos de las niñas de Alcàsser:

Se le retrató como una bestia, un ser irracional y analfabeto que se guiaba por sus instintos e impulsos. El hecho de que la psiquiatría perfilase para los medios de comunicación a los asesinos y violadores como animales hace imposible identificar a los agresores. La nube de confusión que se cierne sobre quién o quiénes cometen este tipo de delitos oculta la ideología que los sustenta y proporciona un lugar seguro para los agresores.

Otro de los argumentos que se legitimó desde la prensa fue la idea de que la existencia del hombre /animal tenía su origen en la mala educación proporcionada en el núcleo familiar (Barjola 2018: 169).

En el caso de Anglés, como en el de Oren, la prensa animalizó al agresor, marcando las distancias con el resto de los hombres (“nosotros”), y achacando su comportamiento bestial y psicopático a la escasez de educación.

need you" (Irving 1999a: 375) o "I ain't had you yet" (Irving 1999a: 380), o de dobles negaciones como "you don't know nothing" (Irving 1999a: 379).

Garp incluso marca su distancia con respecto al personaje de Oren mediante métodos más sutiles, puramente textuales. Para ello analizaré el punto de vista y la identificación de Garp con los personajes, para que no pase desapercibida lo que Gilbert y Gubar (2000: 69) llaman "schizophrenia of authorship" y para no caer así en el error que señala Joyce Carol Oates:

As Joyce Carol [Oates] has observed, critics often "fail to see how the creative artist shares to varying degrees the personalities of all his characters, even those whom he appears to detest – perhaps, at times, it is these characters he is really closest to" (Gilbert y Gubar 2000: 69, citando a Joyce Carol Oates 1973: 44).

El primer capítulo de *Bensenhaver* (y suponemos que el resto de la novela) está contado por un narrador no omnisciente en tercera persona; sin embargo, podemos encontrar párrafos que adoptan el punto de vista (es decir, contruidos a través del recurso de la focalización interna) de Hope y Dorsey Standish, el de Arden Bensenhaver o el del joven policía que lo acompaña, pero nunca el de Oren Rath o el de sus hermanos. Resulta especialmente significativo que Garp nunca adquiera la focalización interna del personaje de Oren, cuando en realidad sí que guarda algún parecido con él: en concreto, como Oren, su primera relación sexual fue violenta; más tarde se afirmará que Garp "had violated Cushie in the Steering School infirmary" (Irving 1999a: 469). Aunque no se dan más detalles de esta relación, será la hermana de Cushie, Pooh o Bainbridge, la que asesinará a Garp de un disparo en el gimnasio de Steering por varios motivos, diversos desde luego, pero con gran relevancia entre ellos el de lo que ella entiende como la violación de su hermana, ya fallecida, por parte de Garp.

El propio Oren anticipa y comparte el destino de Garp, su creador, puesto que también muere a manos de una mujer (en este caso, de su propia víctima), como castigo por haber cometido una violación. Por lo tanto, dado que hay ciertas similitudes entre ambos, no resulta extraño que Garp intente a toda

costa marcar la mayor distancia posible entre él y Oren, de modo que el lector o lectora de *Bensehaver* no llegue jamás a identificarlo con este personaje.

En su creación de Oren y su familia como “el Otro”, podemos ver reflejada la paradoja de Garp como hombre, al sentirse asqueado por el violador de una niña que encuentra en el parque mientras corre, o por el agresor de Ellen James, mientras que al mismo tiempo en ocasiones se vea dominado por la lujuria que tanto critica su madre, y que le lleva a mantener algunas relaciones sexuales (con Cushie Percie, o la niñera al que él llama Little Squab Bones) teñidas de cierta carga de violencia. Garp comparte ciertos impulsos con Oren Rath, pero en su novela trata de enmascararlos al dibujar al violador como un muchacho joven, rudo, sin estudios, y de una clase social muy baja; es decir, alguien que nunca entraría en el “nosotros” de Dorsey Standish y los profesores compañeros suyos en la Universidad, pero tampoco en el de Garp y sus amigos Ernie Holm, Henry Fletcher, o John Wolf.

En algunos momentos de *Bensehaver*, sin embargo, Garp denuncia que hasta los hombres que parecen pertenecer a este “nosotros” no son tan diferentes del Otro. Podemos citar entre ellos el diálogo entre el policía y el conductor curioso, en el que este último deja entender que Hope es tan hermosa que comprende que Oren haya perdido la cabeza por ella hasta el punto de llegar a violarla, o cuando Dorsey piensa que nadie querría violar a Margot porque no es atractiva, pero que cualquier varón desearía a su esposa. Garp hace a Oren diferente, lo describe animalizado por sucumbir a sus instintos y deseos, pero sin embargo deja traslucir que, en el fondo, son compartidos por otros hombres (incluido él, apoyando de esta manera las palabras de Joyce Carol Oates citadas arriba) que por su respetable posición social no los exteriorizan ni los llevan a cabo.

Hope Standish, la esposa violada, tampoco tiene mucha fe en los hombres; al principio piensa que sobrevivir “meant getting him caught, or getting him killed, or killing him” (Irving 1999a: 382), pero pronto se da cuenta de que la única opción válida es la última: debe matar ella misma a Oren Rath. Ni siquiera cree que si un policía pasara cerca de donde Oren la está violando haría nada por salvarla: “And when she screamed at him, ‘Rape! He’s raping me,’ the

trooper would wink at Oren Rath" (Irving 1999a: 387). Hope se reconoce como un objeto indefenso en las manos no solo de Oren Rath, sino del patriarcado, entendido, según Luisa Posada Kubissa (1995: 331), como un "entramado de pactos que ponen el control de la sociedad en manos masculinas". Un pacto patriarcal de sometimiento a la mujer sería, sin duda, ese hipotético guiño del policía a Oren Rath, dejándolo que siguiera teniendo una relación sexual con una mujer, sin comprobar siquiera si se trata de una violación, tal y como ella afirma. De hecho, como sostienen Imelda Pilcher y Amanda Wheelahan (2004: 173), en sus varias formas de "rape; domestic violence and sexual harassment, violence has been identified as a key mechanism in the subordination of women by men".

Claramente se produce una inversión de la concepción tradicional de los romances que, retando a la lógica, convierten la violación, incomprensiblemente y a través de rocambolescas vicisitudes, casi en un acto de amor. Según Castagna y Radespiel (1990: 299) "the literary equation male aggression plus female resistance equals love and marriage is at least as old as Richardson's *Pamela*." En este caso el deseo del hombre lleva a la violencia. En *The World According to Bensehaver*, la ecuación se invierte, y la violencia ejercida sobre la mujer es anti-deseo y revierte en el hombre en su misma moneda. La mujer no tiene sino que ser violenta también, pero en términos de auto defensa.

La violencia contra las mujeres, en efecto, tiene efectos subordinantes sobre ella: el miedo a la brutalidad masculina ha recludo durante siglos a la mujer en el ámbito privado y le ha impedido salir sola a enfrentarse a la esfera pública (otra vez la idea de la calle como un espacio peligroso en el que la mujer no debe aventurarse sola, y mucho menos de noche); la violencia doméstica ha silenciado a la mujer e impedido su proyección fuera del hogar, etc. Paradójicamente, Hope Standish, víctima de una violación pero al mismo tiempo superviviente victoriosa de la misma, ha perdido el miedo porque intuye que nada peor que esa terrible experiencia puede ya sucederle. Mientras tanto, su marido, que no ha sufrido vejación alguna ni tan siquiera ha tenido que contemplar a su mujer desnuda y ensangrentada, ni al cadáver destrozado de Oren Rath, se obsesiona con el suceso hasta el punto de que su proteccionismo exagerado le lleva a convertirse en una presencia atosigante para los suyos.

El temor a la violación (haya ocurrido en efecto o sea tan solo una posibilidad) “afianza su rol protector [de los hombres] y refuerza el poder masculino sobre el cuerpo de las mujeres; es decir, les pone en contacto con el privilegio que la sociedad les otorga sobre el cuerpo de las mujeres” (Barjola 2018: 273). Sin embargo, en el caso de los Standish, el marido es incapaz de librar a su esposa de las vejaciones de Oren Rath, ni siquiera de rescatarla cuando ella ya ha matado a su agresor. Para Hope, la incapacidad de su esposo de defender su integridad marca una ruptura de su dependencia hacia él, mientras que Dorsey, al haber fallado en su intento de proteger a su familia, se obsesiona con ello y contrata para hacerlo a Arden Bensenhaver, el ex-policía. Por el contrario, Bensenhaver adquiere ciertos derechos sobre los Standish al haber rescatado a Hope; sin llegar a ser considerado parte de la familia, sí que se considera autorizado para entrometerse en sus asuntos y convierte la protección de Nicky y Hope en el objetivo de su vida.

Examinaré a continuación el lenguaje que Garp utiliza para describir la brutal violación de Hope Standish narrada en *Bensenhaver*. Natalia Fernández Díaz (2003) emplea un modelo de análisis textual que aplica a las noticias de prensa, y del cual tomaré algunas de las estrategias utilizadas para aplicarlas a mi estudio de la representación de la violencia sexual en *Bensenhaver*, especialmente las empleadas para caracterizar a la víctima. Analizaré cómo el lenguaje tiende a mostrarnos a la mujer como un objeto pasivo, mientras que la acción del agresor más bien aparece reducida y minimizada.

Comencemos observando cómo representa Garp a Hope, sin duda influido por el estilo periodístico al reflejar este tipo de noticias:

1. La mujer subordinada: Según Fernández Díaz (2003: 124-125) ciertas funciones dentro de la oración o ciertos recursos estilísticos hacen que la mujer quede subordinada a la acción principal o a su propia anatomía. Podemos observar como Garp hace uso de algunos de ellos en *Bensenhaver*:

a) Mujer como objeto: Se “refuerza su papel pasivo, cuya importancia se reduce a ser receptáculo de acciones o fuerzas activas” (Fernández Díaz, 2003: 124), en este caso de Oren Rath: “he bit her in the neck” (Irving 1999a: 386); “he

was choking her” (Irving 1999a: 401). Sin embargo, Garp no emplea demasiado este recurso. Más frecuente es el siguiente:

b) Mujer como sujeto paciente: Mediante esta estrategia, Hope sigue apareciendo como un objeto; pero al contrario que en la anterior, Oren Rath no aparece como el autor directo de la violencia, aunque esté implícito que es él: “She was wedged against the passenger-side door” (Irving 1999a: 385); “She was jammed against the door” (Irving 1999a: 386). Como Fernández Díaz (2003: 127) afirma, “la presencia de un escenario concreto parece compensar la ausencia de agente”; es decir, el que escribe acerca del crimen (en este caso, Garp), parece prestar más atención a los detalles del escenario (el coche de Oren), que al agresor mismo.

c) Metonimias¹⁸³: Al designar las partes del cuerpo de la mujer, más que a la mujer en sí, se produce una “presentación parcial de la mujer que queda asociada y vinculada a su realidad anatómica, y pierde su caracterización como ser humano pleno” (Fernández Díaz 2003: 146). Garp utiliza abundantemente este recurso para describir la violación de Hope: “he bit into her shoulder fiercely” (2003: 386). Sin embargo, el uso de este recurso estilístico tiene connotaciones bien distintas cuando se emplean para nombrar al cuerpo masculino (del agresor): tiende a dissociarse al autor y a la parte del cuerpo que lo comete, como si perteneciera a otra persona: “Both **his hands** were under her buttocks, lifting her, jerking up. **His chin** dug into the hollow near her collarbone” (Irving 1999a: 400. La negrita es mía). Parece como si las culpables fueran las manos y la barbilla de Oren siguiendo sus instintos, no el propio Oren,

¹⁸³ Mantengo la terminología que emplea Natalia Fernández Díaz, no sin antes señalar que me parece que es más preciso el uso de la palabra sinécdoque (según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “Designación de una cosa con el nombre de otra de manera similar a la metonimia, aplicando a un todo el nombre, de una de sus partes, o viceversa, a un género el de una especie, o al contrario, a una cosa el de la materia de que está formada, etc., como en cien cabezas por cien reses, en los mortales por los seres humanos, en el acero por la espada, etc”, que el de metonimia (“Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por las obras, el signo por la cosa cosificada, etc: p. ej., las canas por la vejez, leer a Virgilio por leer las obras de Virgilio, el laurel por la gloria, etc”, también según la RAE).

es decir, haciendo la distinción tradicional cuerpo-intelecto que a su vez están asociados respectivamente con la mujer y el hombre.

2. La mujer como víctima victimaria (Fernández Díaz, 2003: 149): Se trata del tipo de mujer que no se limita a oponer resistencia a la violación, sino que llega a atacar ella misma o a asesinar a su agresor. Hope Standish se incluye dentro de esta categoría, aun cuando a lo largo de la narración del primer capítulo de *Bensenhaver* parece incluso que colabore con Oren; especialmente durante la violación, parece más que una víctima pasiva, una víctima colaboradora: “she took him out of his pants and into her mouth without looking at him” (Irving 1999a: 384); “she was trying to unbutton her dress” (Irving 1999a: 386). Es muy posible que una descripción de tales detalles llevara a un juez a reducir la pena de Oren por considerar que Hope colaboró con él y no opuso resistencia, sin distinguir por tanto la conformidad del reconocimiento de la imposibilidad de escapar a la violación y la reflexión de que al colaborar en cierto punto con el agresor quizás pueda al menos salvar su vida.

También, como inteligentemente percibe Bensenhaver, el hecho de que el violador usara un preservativo contribuiría a reforzar la idea de que la relación sexual fue voluntaria (y precisamente por eso el policía que se encuentra con la escena del crimen lo tira, para que no aparezca en el sumario policial del caso la existencia del profiláctico). Sin embargo, Hope queda herida, con la cara magullada y el labio destrozado, por lo que para un hipotético juez habría suficientes “agresiones adicionales” como para que quedara claro “que ella no ha disfrutado en esa situación” (Fernández Díaz 2003: 59), porque, en efecto, otra de las sospechas¹⁸⁴ que la víctima de una violación atrae es la de que ella “respects a man for overpowering her, and even enjoys it” (McCombie 2012: 5) y tiene que desmentir a toda costa que así fuera.

¹⁸⁴ Otras de estas sospechas son las de que en realidad, fue la víctima quien provocó sexualmente al agresor y solo se arrepintió de haber iniciado la seducción cuando para él, arrastrado por sus instintos “naturales” masculinos, era ya demasiado tarde para detenerse, o incluso la de que la relaciones son con frecuencia consentidas, pero que posteriormente la víctima decide mentir sobre su naturaleza e interponer una denuncia por violación por una o por otra causa, siempre en perjuicio del varón (ver Angulo Egea 2019 y Barjola 2018).

No obstante, el hipotético juicio del que hablamos jamás tendrá lugar, puesto que Oren informa a Hope de que se dispone a matarla una vez finalizada la agresión sexual. La joven entiende que, si bien no puede escapar a la violación, sí que puede salvar su propia vida si consigue deshacerse de Oren. Fernández Díaz (2003: 149) habla de dos tendencias a la hora de valorar a la víctima victimaria: bien aplaudir que haya sido capaz de escapar –aunque esto suponga tener que asesinar al agresor–, o bien considerarla como un ser capaz de una violencia más terrible que de la que estaba siendo víctima, probablemente porque se considera la violación como un tipo determinado de relación sexual y en ningún caso comparable al asesinato.

Considero que la narración de la violación de Hope Standish resulta fundamental para entender las tensiones que articulan la masculinidad *queer* de Garp. Como ya he defendido, Garp se identifica con los varones que atienden a Hope después de la agresión, compartiendo su punto de vista que en cierta forma la justifica (“es tanta su belleza, que hasta cierto punto resulta comprensible el ansia de Oren Rath por poseerla, aunque “nosotros” jamás lo habríamos hecho”, podría resumirse). Por otro lado, aunque Garp parece detestar a Oren, en mi parecer se identifica con él más de lo que desearía, asignándole sus propios deseos más oscuros de dominación hacia las mujeres, que nunca será capaz de llevar a cabo puesto que de esta forma cruzaría la frontera que separa el “nosotros” del Otro. De esta manera, hace realidad las palabras de Joyce Carol Oates transcritas arriba (“perhaps, at times, it is these characters he is really closest to”, en Gilbert y Gubar 2000: 69, citando a Joyce Carol Oates 1973: 44).

Sin embargo, Garp también comparte la desesperación, el miedo y la angustia del personaje de Hope. Comprendiendo la inutilidad de la obsesiva protección que le ofrecen los hombres que la rodean, Garp convierte a Hope en la heroína de su novela, como reflejan especialmente dos hechos narrados en ella. El primero sucede cuando Hope se niega a adoptar un papel de víctima pasiva durante su violación a manos de Oren Rath y decide actuar, llegando a asesinar a su agresor.

El segundo hecho está relacionado con la teoría que Sandra Gilbert y Susan Gubar desarrollan en el primer capítulo de *The Madwoman in the Attic*

acerca de la autoría masculina del texto literario, si la ponemos en relación con la tercera de las novelas de T.S. Garp. Partiendo de una cita de Gerald Manly Hopkins, quien afirmaba que “the male quality is the creative gift” (*The Correspondence between Gerald Manly Hopkins and Watson Dixon*, de 1935, citada por Gilbert y Gubar 2000: 3), estas críticas analizan lo que ellas llaman “the metaphor of literary paternity” (2000: 8). Según ellas, la pluma no es sino un símbolo fálico, un pene con el que engendrar el texto, “hijo” por tanto de su autor, así como lo son todos los personajes y escenas contenidas en él. Además, se da la paradoja de que, al mismo tiempo que les dan vida, también los “matan”, los privan de voz y de autonomía para seguir una vida propia. Es decir, el autor es un padre, pero un padre controlador que da vida pero no independencia a sus “hijos” literarios (que además no pueden ni suelen rebelarse, salvo en excepciones notorias como la del personaje de Augusto de *Niebla*, de Miguel de Unamuno, 1914).

Hope Standish, después de su violación, comenzará a vivir de verdad y encontrará un amante con el que tendrá otro hijo, mientras que la obsesión de Dorsey le conducirá a la muerte, que supondrá la liberación final para Hope y Nicky. Resulta curioso cómo Garp, a pesar de convertir a Hope Standish en el objeto literario de sus obsesiones patriarcales, es al final capaz de liberarla de ellas cuando la deshace de su marido. Garp vuelve a identificarse con una mujer, entendiendo la asfixia metafórica que a esta le produce la abrumante protección de su esposo y del ex policía Arden Bensenhaver, y proporcionándole un final feliz en el cual escapa de la subyugación patriarcal de estos.

Curiosamente, de esta manera Garp está anticipando lo que sucederá con su propia esposa, Helen, cuando él sea asesinado (profundizaré en este tema en el siguiente apartado), e, incluso, con el resto de su familia: concido con Debra Shostak (1995: 61) en señalar que “Garp's family finds freedom of imagination and activity after he has been murdered”. Duncan Garp también encontrará esta liberación y se casará con una persona trans*; Ellen James encontrará una voz literaria poderosa como poeta que la resarcirá de su pérdida física de la voz, y además se convertirá en una escritora de mayor calidad literaria de lo que nunca llegaron a ser Garp o Jenny Fields.

Por tanto, podemos concluir que la representación de la violencia que Garp traza en *The World According to Bensenhaver* es, como el editor John Wolf afirma, “inevitable –when you consider the violence Garp was exposed to” (Irving 1999a: 552). En otras palabras, la violencia de su obra de ficción está imbricada con sus propias experiencias violentas, y especialmente condicionada por el accidente fatal en el que muere su hijo Walt, reflejando además su fijación obsesiva con la seguridad de los suyos.

Garp es capaz de plasmar y compartir el miedo de Hope Standish al ser violada, la repulsión de Arden Bensenhaver hacia los violadores y los sentimientos contradictorios del marido de Hope, Dorsey. Sin embargo, y aunque pueda parecer menos obvio, también existe cierta identificación entre Garp y Oren Rath, como un análisis detallado nos revela. En el mundo según Garp (y según Bensenhaver), se hace realidad el hecho señalado por la autora transfeminista Medeak, quien señala cómo, desafortunadamente,

Una de las propiedades más esenciales que hace que las mujeres seamos verdaderamente mujeres, no son los genitales, es que estemos condenadas a vivir con miedo. Somos esos cuerpos obligados a temer, expropiados de cualquier habilidad corporal que nos refuerce (Medeak, en Solá y Urko 2013: 76).

Ambos mundos son lugares donde el hombre representa a la vez una amenaza y una protección para la mujer, y donde mujeres fuertes como Helen Holm y Hope Standish tienen que ser capaces de sobrevivir a las agresiones y lograr librarse de la castrante protección patriarcal que les imponen los hombres para poder ser capaces de coger las riendas de sus propias vidas.

Como hemos comprobado, un personaje masculino como Garp muestra una marcada ambivalencia hacia las mujeres, mostrando en ocasiones rasgos que nos remiten a los aspectos más negativos de la mentalidad patriarcal, mientras que por otro lado asume una actitud empática hacia ellas y incluso es capaz de vivir su masculinidad de una forma que se distancia del ideal masculino explicado por George Mosse. A continuación, me gustaría analizar de qué manera esta masculinidad compleja o incluso *queer* se articula dentro de una

relación heterosexual de pareja con un personaje femenino tan potente como el de Helen Holm, para analizar de qué manera se reproduce y/ o subvierte el modelo propugnado por la heteronormatividad más tradicional.

7.1.3.4. Masculinidad queer y relaciones de pareja: igualdad y plusvalía de dignidad genérica en *The World According to Garp*

Queer sexual identities—gay, lesbian, bisexual, transgendered, transsexual—disrupt a heterosexuality institutionally privileged via marriage, family, social status, and access to a wide array of social services. The beauty of such disruptions is that they offer a chance to critically examine this logic of domination in light of key questions concerning, for example, how marriage instantiates it, whose labor (economic and reproductive) supports it, and who's empowered by it (Lee 2010a: 16).

Las sexualidades periféricas, según se refleja en esta cita de Wendy Lynne Lee, suponen un reto abierto ante el matrimonio heterosexual tradicional, basado en la posición de predominancia del hombre sobre la mujer. Ponen en tela de juicio las relaciones de poder y sumisión dentro del matrimonio, planteando cuestiones acerca del empoderamiento y de la fuerza productiva de sus miembros. En el caso del matrimonio Garp, como he intentado demostrar anteriormente, el esposo no hace gala de una masculinidad al uso, sino que presenta comportamientos *gender bender* que lo relacionan más con una masculinidad *queer* que desafía a la masculinidad hegemónica de su época (si bien no puede evitar reproducir algunos de sus rasgos más nocivos). ¿Qué sucede cuando un personaje de heterosexualidad *queer*, como Garp, se ve envuelto en una relación de pareja?

A continuación, pasaré a estudiar la relación del matrimonio Garp, intentando, como nos anima Wendy Lynne Lee, hacer un examen crítico de las relaciones de poder dentro de su unión, intentando discernir en qué se parecen y

en qué difieren de las propias de la heteronormatividad obligatoria, y si constituyen *per se* otro ejemplo de comportamiento que rompe con las barreras del género tradicional. En concreto, aplicaré el concepto de *plusvalía de dignidad genérica*¹⁸⁵, acuñado por la crítica feminista sueca Anna G. Jónasdóttir en su libro *El Poder del Amor. ¿Le Importa el Sexo a la Democracia?*

Anna Jónasdóttir es una feminista de formación marxista; de hecho, el germen del segundo capítulo de *El Poder del Amor* (1993), al que me referiré con frecuencia y cuyo título es “Sexo/género, poder y política. Patriarcado en la sociedad formalmente igualitaria”, fue un artículo para la primera Conferencia de Islandia sobre Estudios de la Mujer, publicado en su versión sueca en la antología *Feminism och Marxism. En Förälskelse med Förhinder* (*Feminismo y Marxismo. Un Amor con Impedimento*).

En *El Poder del Amor. ¿Le Importa el Sexo a la Democracia?*, Jónasdóttir (1993: 21) afirma centrarse “en la sexualidad y el amor en vez de en la economía y el trabajo”, pues, afirma,

Las actividades en torno a las que gira la lucha sexual no son el trabajo ni los productos del trabajo sino el amor humano – cuidados y éxtasis– y los productos de estas actividades: nosotros mismos, mujeres y hombres con todas nuestras necesidades y todos nuestros potenciales (Jónasdóttir 1993: 50).

Dada la formación de Jónasdóttir, no es sorprendente, por tanto, que aplique un concepto marxista normalmente empleado en un contexto económico y de lucha de clases a un ámbito diferente, el de las relaciones entre los géneros. Si bien es cierto, como afirma la feminista española Ana de Miguel, que “las categorías analíticas del marxismo son “ciegas al sexo” y que la “cuestión femenina” nunca fue la “cuestión feminista” (De Miguel 1995: 21), también lo es que las críticas feministas “siguen buscando una alianza más progresiva entre los

¹⁸⁵ Si bien respeto la traducción al castellano de Carmen Martínez Gimeno, me parece que “plusvalía de dignidad de género” es un término mucho más adecuado que “plusvalía de dignidad genérica”. “Genérico” puede prestarse a confusión, al significar también “general”, por lo que, en mi opinión, “de género” resulta mucho más preciso y claro.

análisis de clase, género y raza” (De Miguel 1995: 21), y que uno de sus métodos para conseguirla es la reconversión de la terminología marxista en terminología feminista, o la “relectura feminista de lo mejor de la teoría política para el uso de las cuestiones feministas” (Jónasdóttir 1993: 25).

La plusvalía, como sabemos, es un concepto marxista que designa el “acrecentamiento del valor de una cosa por causas extrínsecas a ella” (según la definición proporcionada por el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua). Al aplicarlo a la teoría feminista y reconvertirlo como “plusvalía de dignidad genérica”, Anna Jónasdóttir se refiere a la diferencia cuantitativa que existe entre lo que una mujer aporta (en términos de amor y sacrificio) y lo que recibe dentro de una relación de pareja heterosexual. Este esfuerzo extra constituye una especie de bonificación para el hombre, dado que este suele dar menos de lo que acepta, beneficiándose, así, de esta plusvalía que la mujer ofrece. Según Jónasdóttir (1993: 71), “Esta plusvalía de poder se usa (consume) para los logros y acumulaciones de control genérico en las actividades económicas, políticas y otras actividades sociales”.

En otras palabras, si trazamos una ecuación entre la definición de plusvalía y la de “plusvalía de dignidad genérica”, es el hombre y sus capacidades para las “actividades económicas, políticas y otras actividades sociales” la cosa cuyo valor se acrecienta, mientras que las “causas externas a ella” son el amor y el sacrificio de la mujer que lo ama. Según Jónasdóttir, este “capital” de amor que recibe el hombre es alienado, pues si “el capital es la acumulación de trabajo alienado, la autoridad masculina es la acumulación de amor alienado” (Jónasdóttir 1993: 53).

Debo aclarar, sin embargo, que la existencia de esa “plusvalía de dignidad genérica” no significa para Jónasdóttir la negación de la validez de las relaciones de pareja heterosexual. No quiere decir que la mujer, para poder rentabilizar al máximo sus capacidades, deba evitar el amor, concebido así como una forma de pérdida de capital que va a parar a manos del hombre. Por el contrario, Jónasdóttir reivindica una reinención del amor, como una serie de “transacciones” (Jónasdóttir 1993: 46) que según ella es un término mejor que “interacciones” en las que hombre y mujer den tanto como reciben; aún

perdiendo de esta forma “capital” (de amor, de sacrificio, de entrega), lo ganan por otro lado y tal diversidad los enriquece a ambos.

Uno de los puntos más discutibles de esta teoría de “plusvalía de dignidad genérica”, “transacciones” dentro de la pareja y “capital” de amor y sacrificio podría ser su difícil comprobación empírica. La propia Jónasdóttir (1993: 51) afirma que “probar mis proposiciones empíricamente parecería muy difícil, si no imposible; de todos modos, no creo que sea en principio más difícil que cualquier otra comprobación empírica”. En efecto, el amor es difícilmente mensurable y las generalizaciones deben ser evitadas, pero si nos ceñimos a ejemplos concretos, podemos demostrar la validez de las ideas de Jónasdóttir al menos en esos casos en particular. Creo que los ejemplos elegidos, tomados de *The World According to Garp* (1978), son válidos para ilustrar la teoría de la feminista sueca.

En las novelas de Irving podemos encontrar varios ejemplos claros de este tipo de relación amorosa en la cual el hombre recibe una plusvalía de amor por parte de la mujer, pero quizás el ejemplo más claro lo constituya el del matrimonio Garp. Mi hipótesis parte de un hecho clave en la novela: como ya mencioné, el protagonista, T.S. Garp, es un escritor a tiempo completo que tardará varios años en tener éxito y, por lo tanto, en ganar dinero. Mientras tanto, su esposa Helen es la que recibe un sueldo trabajando como profesora, con el cual mantiene a la familia. En una lectura superficial de la novela se podría caer en el error de considerar que al alterar los roles domésticos y sociales de Helen y Garp, Irving está igualmente invirtiendo el concepto de plusvalía de dignidad genérica y proporcionándonos una representación no afortunada (Rossi 2011) del matrimonio heterosexual. Pero en una lectura más concienzuda, observamos que no es así. Partiendo de esta base, veremos cómo se puede aplicar el concepto de plusvalía de dignidad genérica al caso concreto de la relación entre Helen Holm y T.S. Garp en la novela de Irving.

Garp toma la decisión de convertirse en escritor cuando a los quince años conoce a la que será su mujer, la ávida lectora e hija de su entrenador de lucha, Helen Holm, que le asegura que “If I marry anybody, I’ll marry a writer” (Irving 1999a: 91). Aparte de su dedicación a la escritura, Garp nunca tendrá un auténtico

empleo, si exceptuamos su contrato como entrenador de lucha en el internado de Steering, donde pasó sus primeros años de vida. No obstante, puesto que cuando Garp acepta este cargo ya es un novelista de éxito, el trabajo es para él más un *hobby*, o aún una obligación moral (la de sustituir a su suegro, Ernie Holm, cuando este muere), que una labor de la que depende su economía familiar: “I don’t need any money [...] What I need is something to do –something that’s not writing” (Irving 1999a: 490).

Son dos las mujeres que a lo largo de la vida de Garp creen en él y en su valía como escritor y no dudan en dedicarle su amor, su esfuerzo y su sacrificio con tal de que llegue a ser un novelista aclamado, ganando dinero para sustentarlo mientras que él escribe. Garp se beneficia no solo de la plusvalía que su esposa, Helen, le ofrece, sino también de la de su madre, Jenny Fields. Vivirá a cuenta de ella antes de casarse, pero también durante los cuatro primeros años de casados, mientras Helen termina sus estudios y obtiene su primer trabajo. Más adelante, tras el accidente en el que muere su hijo Walt, los Garp, traumatizados, dejarán de trabajar durante un tiempo y vivirán a expensas de Jenny en la mansión de esta.

Jenny Fields trabaja durante dieciocho años en Steering School, ahorrando la casi totalidad de su sueldo, y cuando su hijo decide ser un escritor y viajar a Europa para encontrar inspiración para su obra, no duda en acompañarlo y en pagarle todos los gastos de su estancia. Garp completa en Viena su formación, tanto cultural (a través de visitas a museos, el zoo, etc), como vital (experiencias sexuales con las prostitutas, y también su primer contacto con la muerte tras el fallecimiento de una de ellas, con la que el joven había trabado amistad). Jenny, sin embargo, apenas habla alemán, y durante los dieciocho meses que pasan en Viena tan solo sale por las noches si es acompañada por su hijo. Su estancia allí es, simplemente, por y para Garp.

Garp escribe a Helen desde Viena para informarla acerca de sus progresos como escritor, pero no es “sensitive enough to Helen’s own life to bother to ask her” (Irving 1999a: 126). A pesar de su ego desmedido de joven escritor, Helen sigue apoyando a Garp, y cuando él le enseña su primer cuento, “The Pension Grillpazer”, ella decide que ha encontrado el escritor que estaba

buscando. Garp vuelve entonces a los Estados Unidos y casi inmediatamente se casa con ella. Su matrimonio no es por amor: Garp la desea y ella cree en su talento como escritor; lo demás vendrá más tarde. Sin embargo, Garp siempre definirá a Helen como “the wisest of my life’s decisions” (Irving 1999a: 191).

Helen y Garp son dos personajes con suficientes coincidencias como para llevarnos a pensar que su matrimonio será igualitario. Ambos tienen la misma edad, y los dos han sido educados como hijos únicos por uno solo de sus progenitores (Garp por su madre; Helen, por su padre, Ernie Holm) en las décadas de los cuarenta y cincuenta, cuando las familias monoparentales eran la excepción, y por tanto han sufrido las consecuencias de tal estatus anómalo en el conservador mundo de Steering School, donde los dos pasan su adolescencia. La trayectoria laboral y vital de ambos será diferente, desde luego, pero compartirán un mismo ritmo acelerado (“If Helen and Garp were similar, in these early years, it was that they both behaved as if they were going somewhere in a hurry”, Irving 1999a: 122), que les convertirá en esposos a los diecinueve años de edad y en padres de dos niños a los veinticuatro. Cuando tienen apenas treinta, Helen le pregunta a Garp, ya para entonces convertido en un afamado novelista:

- Are we already middle-aged? [...]
- Jesus –Garp said– Middle-aged? We are already *retired*– that’s what we are. We skipped middle age altogether and moved directly into the world of the *elderly*” (Irving 1999a: 492).

Sin embargo, Helen sobrevivirá muchos años a Garp, asesinado a los treinta y tres años por lo que “predica” en sus novelas¹⁸⁶. Aún después de muerto,

¹⁸⁶No es esta la única coincidencia con Jesucristo, también ejecutado a los treinta y tres años por predicar su doctrina. Jenny concibe a Garp tras el único acto sexual de su vida, en el que aprovecha la última eyaculación del moribundo Sargento Técnico Garp para quedar embarazada de su hijo. Por tanto, la concepción de Garp es casi virginal, y en ocasiones su madre, Jenny, es comparada con la Virgen María: “Old Virgin Mary Jenny [...] Doesn’t want a baby the easy way. Why not ask God for one? (Irving 1999a: 26); “Here’s Virgin Mary Jenny, swiping a phony nipple for her child” (Irving 1999a: 35). Sin embargo, no podemos olvidar que por mucho que, Edward C. Reilly (1992: 66) describa el acto de concepción de T.S. Garp diciendo que Jenny “makes love to the comatose Technical Sergeant Garp”, en realidad está violando a un hombre que agoniza, inconsciente; solo es necesario invertir imaginariamente el género de los dos protagonistas de esta acción para percibir lo que supone.

Helen seguirá amándole y aunque tenga algún amante ocasional, jamás será capaz de ofrecer su amor, su plusvalía de dignidad genérica a ninguno de ellos, pues estos pertenecerán por siempre a Garp:

Helen maintained that she could never forgive Garp for dying so young and leaving her to live so much of her life alone –he had also spoiled her, she claimed, for ever considering seriously the possibility of living with another man (Irving 1999a: 542).

Sin embargo, podemos entender esta cita de una forma totalmente diferente y mucho menos romántica. Aunque Garp piense que Helen “had her own ambitions and he could not manipulate her” (Irving 1999a: 205), en realidad él es muy exigente en términos de amor y su fuerte dependencia hacia su esposa y su inmadurez en el fondo ejercerán un férreo control sobre ella y condicionarán el crecimiento personal y la vida profesional de su mujer. No de extrañar, por tanto, que Helen, aunque no dude en entregarse en cuerpo y alma a Garp puesto que lo ama, prefiera tras su fallecimiento no volver a tener una relación estable y disfrutar así de su independencia y autonomía por el resto de su vida. Sus amantes satisfacen sus necesidades sexuales y de aventura, pero no precisa de establecer una relación amorosa que le pueda exigir de nuevo un fuerte capital de amor del que deba deshacerse, y prefiere conservarlo para su propio beneficio.

Analicemos ahora el matrimonio entre Garp y Helen para poder establecer porqué Helen es incapaz de amar a otro hombre, sea porque siempre amará a Garp o porque opta por disfrutar de su propia vida sin entregársela a otro compañero. Desde un principio, los roles quedan rápidamente distribuidos y asumidos en la relación de pareja entre Helen y Garp, y podemos afirmar que deconstruyen el esquema tradicional vigente en la época en la que está ambientado su matrimonio, los años sesenta y setenta (y aún hoy, en muchos casos). Lo “normal” o convencional era que el hombre sustentara la unidad familiar con su empleo remunerado mientras que la mujer se quedaba en casa cuidando del hogar y de los hijos, sin recibir remuneración alguna por su trabajo.

Por el contrario, en el caso de los Garp, Helen será la que trabaje fuera de casa y traiga un sueldo con el que mantener a su familia. Garp, sin embargo, se

queda de “amo de casa” y será el que cuide a los niños, aunque también sigue trabajando en sus novelas; según Reilly (1991: 64), se convierte en “a believable paternal-maternal figure who cooks, cleans, and cares for Duncan, Walt and Jenny”. Debemos plantearnos quién ofrece una plusvalía a quién en esta situación de inversión de roles. Aparentemente, es el trabajo doméstico de Garp el que propicia el éxito de Helen en su carrera como profesora; al no tener que perder tiempo con las labores hogareñas, Helen puede centrarse en su profesión y triunfar en ella desde muy joven. No obstante, es ella la que se esfuerza por sacar adelante a su familia, y si Garp se encarga de las tareas domésticas es simplemente porque le agrada hacerlo. Si no le agrada realizar alguna, se niega en redondo a llevarla a cabo: por ejemplo, odia planchar y por ello Helen debe estirar su propia ropa: “Helen did her own ironing, and an occasional shirt for Garp; ironing was the only task of conventional housewifery that Garp rejected” (Irving 1999a: 236).

En realidad, si Garp trabajara podrían permitirse, al contar con dos sueldos, emplear a alguien que se ocupara de la casa y de los niños y así ninguno de los dos tendría una carga laboral doble. No obstante, Helen y Jenny creen tanto en su talento como escritor que nunca lo presionarán para que busque un empleo “serio”, es decir, remunerado: “It was for his writing, in the beginning, that he had never taken the idea of a job seriously” (Irving 1999a: 234).

En la novela se da por sentado que las excentricidades de Garp son causadas por su talento y que resultan hasta beneficiosas para su creatividad. Como hombre y como genio, Garp puede dejar de lado sus obligaciones domésticas si ha tenido un mal día de escritura, o puede tener aventuras sexuales que más tarde enriquecerán sus novelas. Incluso se le permite pasarse el día leyendo las Páginas Amarillas en busca de algún anuncio o nombre que llame su atención y despierte su inspiración, o tan solo para intentar imaginar “what it would be like to have a job” (Irving 1999a: 230).

Helen, sin embargo, tiene la obligación de ser siempre perfecta, sin poder olvidar ningún pequeño detalle ni tener ningún descuido. Además, sus aventuras sentimentales quedan de una u otra forma castigadas por ser impropias de una mujer, pues, como Anna Jónasdóttir afirma,

Las normas sociales predominantes, que nos acompañan desde el nacimiento y afectan constantemente nuestro alrededor y a nosotros mismos, dicen que los hombres no solo tienen derecho al amor, los cuidados y la dedicación de las mujeres, sino que también tienen derecho a dar rienda suelta a sus necesidades de mujeres y la libertad de reservarse para sí mismos. Las mujeres, por su parte, tienen derecho a entregarse libremente, pero una libertad muy restringida de reservarse para sí mismas (Jónasdóttir 1993: 53).

Los numerosos escauceos amorosos de Garp con las canguros de sus hijos y con Alice Fletcher, o sus fantasías eróticas con Mrs. Ralph (que glosaré en el siguiente apartado) quedan impunes y no pasan de meras anécdotas que no afectan en demasía a su relación con Helen. Sin embargo, las dos únicas relaciones extramatrimoniales de Helen tienen resultados desastrosos. Por un lado, Harry Fletcher tiene que renunciar a su empleo como profesor en la facultad por su relación con una joven estudiante, paralela a la que mantenía con Helen, quien pierde así no solo a su amante, sino principalmente a su mejor amigo de entre sus colegas del Departamento de Inglés donde ambos trabajan.

Peores aún son las consecuencias de la relación de Helen con su alumno Michael Milton. Cuando Garp se entera del *affaire* de su esposa, monta en cólera, puesto que siente que ella está faltando al amor que les debe a él y a sus hijos, y se lo reprocha con gran crueldad:

–He’s [Garp] taking a bath with Walt– Duncan said– They’ve been taking a bath for hours.

– Heavens –said Helen– Maybe they’ve drowned.

–Wouldn’t you love that? Garp hollered from his bath, upstairs.

(Irving 1999a: 334)

Más adelante, el escritor exige a su mujer que se despidiera definitivamente de su amante, y para darle tiempo a hacerlo lleva a los niños al cine. De vuelta a casa, choca accidentalmente con el automóvil donde su esposa está practicando una última felación al estudiante. Como resultado del accidente, Garp y Helen resultan levemente heridos y contusionados, pero los peores parados son su hijo

mayor, Duncan, que pierde el ojo derecho; Michael, cuyo pene es cercenado por los dientes de Helen a consecuencia del impacto y, sobre todo, el benjamín de la familia, Walt, que fallece (haciendo realidad la terrible imprecación de Garp a Helen poco tiempo antes).

La muerte de Walt es una especie de castigo divino a la infidelidad de Helen, que falta a sus deberes como esposa y como madre aunque para ella Michael “isn’t worth this; he wasn’t anything” (Irving 1999a: 338) y piense que ha estado “merely amusing herself with Michael” (Irving 1999a: 325). La impunidad sexual de Garp y el castigo por la sexualidad de Helen entroncan con la visión victoriana y no totalmente superada hoy en día de la mujer como el “Ángel del Hogar”, cuyo erotismo no es solo un tabú, sino casi una aberración.

El castigo de Helen no será tan solo el sentimiento de culpa y el dolor por la pérdida de su hijo, sino también la humillación sufrida debido a las circunstancias –tan comprometedoras para ella– en las que se produjo el accidente. Además, Helen “denied herself the pleasure of continuing at the task she had prepared for, so well, and she removed herself from the arousal that books and their discussion had always meant to her” (Irving 1999a: 355). Es decir, puesto que el *affaire* tuvo lugar con un estudiante de su facultad, se ve en la obligación de renunciar a su trabajo como profesora de literatura inglesa, con el que tanto disfrutaba.

Significativamente, Garp es incapaz de escribir durante la época en la que siente que ha perdido al menos en parte el amor de Helen, mientras la pareja y su hijo Duncan se encuentran convalecientes en casa de Jenny. Garp parece paralizado por lo que Hélène Cixous (1997: 37) define como un miedo “típicamente masculino: miedo de la expropiación, de la separación, de la pérdida del atributo. Dicho de otro modo, impacto de la amenaza de castración”. Quizás lo esté, de un modo literal, ante el ejemplo de Michael Milton, mientras que, de un modo más simbólico, teme perder lo que siente que por justicia le pertenece –el amor y la energía que le proporciona Helen, cuya pérdida pone en riesgo su “Imperio de lo Propio”, para emplear una terminología *cixousiana*. Solo cuando la pareja se reconcilia y hacen el amor por primera vez después del

accidente, es Garp capaz de canalizar su dolor mediante la escritura¹⁸⁷ y comenzar a escribir la que será la más exitosa de sus novelas, *The World According to Bensenhaver*. Cuando siente que no está recibiendo la plusvalía de dignidad genérica que le brinda Helen, Garp no puede escribir, pero al volver a sentir que la tiene asegurada, es capaz de retomar su trabajo.

Así como tras la muerte de Garp Helen prefiere vivir en soledad, su suegra Jenny Fields ya había tomado esa decisión siendo muy joven y la respeta durante toda su vida. No solo se niega a pagar una plusvalía de dignidad genérica a un hombre (en parte por su deseo de independencia, en parte por sus reticencias hacia el sexo). Si bien ayuda a su hijo con apoyo moral y económico siempre que lo necesita, también es cierto que prefiere mantener ese “capital” (sigamos con la terminología marxista en la línea de Jónasdóttir) extra de amor y esfuerzo sin otorgárselo a ningún hombre. De esta forma, puede emplearlo en leer, aprender, trabajar como enfermera, y escribir un libro de memorias, *A Sexual Suspect*, que se convertirá en un *best-seller* y en el ejemplo e inspiración de miles de mujeres.

Podemos preguntarnos porqué Helen opta por la soledad tras la muerte de Garp, del mismo modo que podemos preguntarnos porqué Jenny la toma desde el principio de su vida adulta. La respuesta en este sentido es clara, la plusvalía de dignidad genérica es una característica intrínseca a una relación heterosexual. Toda mujer en pareja debe pagar esta plusvalía; como Hélène Cixous explica, la mujer es eminentemente dadora, puesto que

Si existe algo “propio” de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin “extremidad”, sin “partes” principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades (Cixous 1997: 48).

¹⁸⁷ La escritura como terapia para aliviar el dolor que causa la pérdida de un ser querido es otro de los temas recurrentes en la narrativa de Irving. Por ejemplo, en *A Widow for One Year* (1998), Marion Cole (la madre de Ruth, la protagonista), escribe una serie de novelas de cierto éxito cuya mayor fuente de inspiración es su drama personal: la pérdida en un accidente de coche de sus dos hijos adolescentes.

Para Jenny y para Helen, la única forma de evitar esta situación, no consiste en invertir los roles dentro de la pareja o cualquier otra estrategia similar, sino no involucrarse en una relación, o al menos en una relación regida por un contrato matrimonial. (vid. Pateman 1995), pues como sostiene la crítica feminista, el género es la interpretación cultural del sexo (Butler 1990: 11) aunque se haya intentado, sin éxito, dismantelar la formulación *biology-is-destiny* (Butler 1990).

No es extraño, por tanto, que una vez asesinada Jenny, Garp y Roberta Muldoon (la gran amiga de la enfermera, y posteriormente presidenta de la Fields Foundation) descubran que su testamento establece lo siguiente: "I want to leave a place where worthy women can go to collect themselves *and just be themselves, by themselves*" (Irving 1999a: 494). La Fields Foundation que se creará para tal propósito, empleará la casa solariega de los Fields en Dog's Harbor y la fortuna de Jenny. Garp, al principio, no entiende la utilidad de una fundación para mujeres, aunque Roberta capta la idea de Jenny y se entusiasma desde el primer momento:

- That's terrific -Roberta said- Yes, *grants* for women -and a place to go.
- To do *what*? Garp said- And *grants for what*?
- To go get well, if they have to, or to go be by themselves, if that's what they need -Roberta said- Or to write, if that's what they do -or paint (Irving 1999a: 495).

La idea de la Fields Foundation es proveer a las mujeres con una plusvalía económica y un espacio propio que, unido con el capital (de amor, de esfuerzo, de dedicación) que en este caso no se entregará a ningún hombre, posibilite su explotación en forma de actividades artísticas, literarias, o simplemente de recuperación de identidad y autoestima. Irving reconoce que muchas veces el talento de las mujeres está reprimido por su dedicación a sus esposos, hijos e hijas, y solo cuando se las libera de sus obligaciones familiares y se les proporcionan las facilidades necesarias pueden desarrollar sus capacidades al máximo. Sin embargo, por su peculiar sentido del humor, Irving cita los

ejemplos más extravagantes y divertidos de mujeres que intentan obtener ayuda económica y/o alojamiento en Dog's Harbor. De esta manera cuestiona la intención de algunas de estas mujeres al solicitar ayuda, y aún la necesidad que puedan tener de obtener una plusvalía para poder manejar el "capital" de su talento y potencialidades.

Por tanto, para que Garp pueda escribir, necesita a estas dos mujeres –su esposa Helen y su madre Jenny– que creen en su talento tanto como para mantenerlo económicamente hasta que por fin, gracias al éxito de su tercera novela, *The World According to Bensenhaver*, sea capaz de ganar el dinero suficiente para contribuir a sustentar a su familia. En realidad, Garp precisa tanto del dinero para vivir mientras llega su éxito (la plusvalía en el sentido marxista que posibilitará que se dedique a sus novelas), como de la fe y el cariño de su madre y su esposa. En otras palabras, el éxito de Garp como novelista vendrá dado en parte gracias a la ayuda económica y el apoyo moral de Jenny y Helen, a la plusvalía económica y a la plusvalía de dignidad genérica de las que se beneficia de ellas, además, claro está, de su talento literario.

No obstante, y aunque parezca que, en el caso de *Garp*, para Helen y Jenny no haya otra forma de conservar para sí su plusvalía de dignidad genérica que la de mantenerse alejada de una relación amorosa estable con un hombre, no en todas las parejas heterosexuales de Irving se produce esta dinámica en la que la mujer beneficia al varón de una forma casi unidireccional al aportarle esta plusvalía. Recordemos, por sus similitudes con los Garp, a otra pareja en la que también el hombre ejerce de "amo de casa" mientras que su esposa desarrolla una carrera profesional exitosa. Aparece en *A Widow for One Year* (1998), y es el matrimonio formado por la escritora Ruth Cole y el ex policía holandés Harry Hoekstra.

Desde el momento de su enlace, queda establecido entre ellos que Ruth será la que ganará el dinero con sus novelas, y que él se dedicará a las labores del hogar, entre otras cosas porque se le dan mucho mejor que a ella. Harry no se plantea buscar otro empleo al renunciar al que tenía como policía; desde un punto de vista económico, no lo necesitan, y de esta manera, él puede dedicar tiempo a sus aficiones (leer y acompañar a Ruth en sus viajes). Por su parte,

“Ruth had married a housewife. What writer wouldn’t want to have his or her own housewife?” (Irving 1999b: 644); la plusvalía que le otorga su esposo le facilita la dedicación absoluta a su carrera literaria. De esta manera, la plusvalía de dignidad genérica que reciben ambos cónyuges resulta, en mi opinión, más equilibrada que en el matrimonio Garp, beneficiándose los dos de lo que le ofrece su cónyuge para poder realizarse en la vida.

Finalmente, si traemos de nuevo a colación a los Dowling de *A Prayer for Owen Meany* (1989), concluiremos que la parodia deformadora de la inversión de géneros que ellos encarnan también contempla un varón débil que ofrece su plusvalía de dignidad de género a su agresiva esposa, reproduciendo punto por punto los peores estereotipos posibles dentro de una pareja heterosexual. Valgan estas tres parejas –los Dowling, los Garp y Ruth Cole y Harry Hoekstra– para ejemplificar los distintos modos en los se reparte la plusvalía de dignidad de género en las novelas de Irving: no cabe duda de que el ejemplo más positivo, por igualitario entre ambos sexos, resulta ser el que ofrecen Ruth y Harry en *A Widow for One Year*.

Volviendo a *Garp*, a pesar de los aspectos y conductas que conectan a T.S. Garp con una masculinidad *queer*, y a pesar de que la deconstrucción de roles tradicionales dentro de su matrimonio podría indicarnos lo contrario, el protagonista de esta novela se revela como un producto típico del patriarcado a través de sus relaciones con su esposa y su madre. Como argumenté con anterioridad, la masculinidad *queer* es compleja y paradójica: intenta superar los modelos falocéntricos, pero los reproduce en ocasiones de una forma casi involuntaria y/ o interesada.

De todas formas, *Garp* finaliza con una visión esperanzadora para el futuro de los Garp y de sus amigos, y de la evolución de las cuestiones de género en general. El extremismo sexual que acabó con las vidas de Jenny y de Garp es confrontado por esta serie de personajes, de sexualidad periférica (trans*, asexual, *queer*...) que representan ese tercer género ideal que para Irving indica la deseada desbinarización del género: tal y como afirmaba Philip Page

By the end of the novel, sexual extremism has been devalued and deflated, replaced by a valued group of androgynous or sexually benign characters –Roberta Muldoon, Ellen James, Duncan Garp and young Jenny Garp (Page 1995: 115).

Una vez analizada la construcción de la identidad de género de Garp, cómo queda esta articulada en su relación con las dos mujeres más importantes de su vida, y cómo se plasma en su propia ficción, dedicaré el siguiente apartado a la observación directa de cómo la confusa masculinidad de Garp queda patente también con respecto a otra mujer, “the randy Mrs. Ralph” (Irving 1999a: 266), un personaje de la novela al cual contemplamos y conocemos única y exclusivamente a través de los ojos de Garp.

Precisamente, es el hecho de que la visión que obtenemos acerca de Mrs. Ralph sea únicamente la que nos proporciona Garp el que hace que, para completar mi análisis de la masculinidad *queer* de Garp, me interese examinar el undécimo capítulo de la novela, titulado “Mrs. Ralph”. A diferencia del resto de la novela, Irving hace uso en este capítulo del presente simple no solo para dotarlo de inmediatez, sino sobre todo para acercarnos a lo que Garp ve y siente cuando, obsesivamente preocupado, como siempre, por la seguridad de los suyos, se acerca en mitad de la noche a recoger a su hijo Duncan, que está pasando la noche en casa de su amigo Ralph.

7.1.3.5. “The randy Mrs. Ralph”

Lo primero que nos llama la atención acerca de este personaje – secundario pero importante por lo revelador que resulta a la hora de estudiar a Garp– es su nombre: Mrs. Ralph. En realidad, Ralph es su hijo, el amigo íntimo del pequeño Duncan Garp; sin embargo, para Garp ella tiene tan poca importancia que hasta olvida su nombre. Puesto que no tiene un marido presente que le dé un apellido con el que nombrarla, Garp buscará la referencia de otro

hombre –su hijo Ralph– para referirse a esta mujer, lo cual la enojará grandemente cuando se entere: “Did you say Mrs. Ralph?” she asks him. ‘Jesus, you don’t even know my name!’” (Irving 1999a: 274). Tampoco conoce su nombre el chico que yace desnudo en su dormitorio cuando Mrs. Ralph le pide ayuda a Garp para expulsarlo de su casa: al igual que Garp, al muchacho solo le interesa su potencial sexual; se acuesta con ella sin importarle quién es en realidad. Será únicamente una vez en el epílogo de la novela cuando su narrador omnisciente, libre ya del punto de vista de Garp, mencione el nombre verdadero de Mrs. Ralph: Florence Cochram Bowsby; en otras palabras, Garp jamás sabrá cómo se llama. Garp tiene una cierta tendencia a olvidar nombres de mujeres: también le sucede con el de la segunda canguro con la que es infiel a Helen, lo que nos hace pensar que, para él, estas mujeres son meros objetos sexuales carentes de una identidad propia.

Dado que Garp se toma poco interés por Mrs. Ralph como persona, a través de él apenas llegaremos a saber algo relevante acerca de ella: ni su verdadero nombre, ni sabremos en qué consisten los estudios universitarios que está cursando. Gracias a Garp, conoceremos únicamente su cuerpo y sus hábitos nocturnos. Sin embargo, por medio de la descripción de Garp podemos leer el cuerpo de Mrs. Ralph como un texto. Como ya mencioné con anterioridad, el postmodernismo ha planteado la cuestión del cuerpo como texto (*body as textual marker*, en Scarlett 1994: 2), haciendo desaparecer la dicotomía tradicional entre lo que se consideraba superior (la mente, el espíritu, el alma, relacionados con lo masculino), y lo considerado como inferior (el cuerpo, ligado con lo femenino). De la importancia del cuerpo como constructo textual nos habla Elizabeth A. Scarlett:

In representations of women the body often overshadows the mind, so that women become representations of the physical. Moreover –as Simone de Beauvoir observed- in a male oriented culture, Woman is associated with all things non cultural. In recent years the human body has been a point of reference for a large corpus of literary and cultural criticism and theory. This new materialism has the advantage of being grounded in our

most immediate experience of reality. At the same time, it does not suffer the limitations of being an entirely materialist perspective, for much of this writing follows the example of Michael Foucault in viewing the body as both a biological and political-historical construct. Feminist analysis has also followed Beauvoir's practice in treating the body, not as a thing, but as a "situation", thereby unravelling the binary opposition that placed the body on a lower rung (Scarlett 1994: 128).

El cuerpo de Mrs. Ralph nos habla de una intensa vida sexual, de una maternidad irresponsable, de un declive apenas imperceptible que comienza a extenderse: "her thick waist [...] Her large, down-pointing breasts shine –they slouch across her freckled chest" (Irving 1999a: 267); "Her pubic hair is wet and glistens at Garp; her belly, furrowed with stretch marks, looks as white and parboiled as if Mrs. Ralph has been underwater for a long time" (Irving 1999a: 268). A través de los ojos de Garp no obtenemos nunca una visión de conjunto de Mrs. Ralph: nunca la vemos como una persona completa, sino más bien como diferentes partes del cuerpo que muestran la ligera decadencia que el sexo y el tiempo han dejado en él. Además, las partes del cuerpo descritas, como acabamos de ver, no son las que se suelen enumerar en una descripción convencional –los ojos, el pelo, la cara, la figura, etc-; parece como si, según más tarde ella misma afirmará, solo sea válida para el sexo y por lo tanto únicamente las partes de su cuerpo que le son útiles en su vida sexual son lo que merecen la pena de ella.

Mrs. Ralph aparece, a través de los ojos de Garp, como el colmo de la degradación. Según confiesa ella misma, no fue hasta que su marido la abandonó que empezó a acostarse con desconocidos, dado que necesita probarse a sí misma que aún resulta atractiva y deseable, y que aún es buena en el sexo. Su degradación se adivina además en el desorden y suciedad de su casa y su jardín, su afición a la ginebra, o su descuido no solo con su hijo, sino también con el amigo de este, Duncan Garp, del que se ha hecho responsable durante esa noche. Analicemos el cambio operado en Mrs. Ralph, de ama de casa responsable y esposa fogosa a mujer promiscua, irresponsable y descuidada.

Recordemos las dicotomías virgen-prostituta, buenas y malas mujeres citadas por Fernández Díaz (2003: 137) o mujer pública/ mujer protegida (Borjola 2018: 228) que mencionamos arriba. Mrs. Ralph, antes del abandono de su esposo, y a pesar de su confesada fogosidad, quedaría encuadrada dentro del grupo de los “ángeles del hogar”, de las “mujeres-madre”, que no es sino la evolución natural de la mujer-virgen.

No obstante, como numerosos autores de la literatura universal (Gilbert y Gubar 2000: 30, mencionan ni más ni menos que a autores renacentistas tan relevantes como Spenser, Sidney, Shakespeare o Milton) se dedicaron a mostrar, “the female “angel” was really a female “fiend”, the ladylike paragon really an unladylike monster” (Gilbert y Gubar 2000: 31). Un acontecimiento externo cualquiera puede transformar a este *Angel in the House*, “a living *memento* of the otherness of the divine” (Gilbert y Gubar 2000: 24), en un monstruo. El cambio externo en la vida de Mrs. Ralph es su abandono por parte de su hombre; sus necesidades sexuales, sospechosas aunque aceptables dentro del matrimonio, como vimos arriba, la transforman en un ser sin nombre; más que una persona, una mezcla de sexo y degradación, puesto que como afirma Kate Millet:

La religión y la ética patriarcales tienden a confundir a la mujer con el sexo, como si todo el peso de la carga y el estigma que asignan a este recayese únicamente sobre ella. De ese modo, el sexo –descrito como algo pecaminoso, sucio y debilitante– incumbe tan solo a la mujer y no menoscaba en absoluto la identidad propiamente humana del varón (Millet 1975: 114).

En ninguna otra mujer de *Garp* es tan patente la identificación entre naturaleza y mujer, ni la anormalidad que supone una sexualidad femenina activa, como en Mrs. Ralph. Es la propia Mrs. Ralph, que ha asumido tales ideas patriarcales acerca de la sexualidad femenina –puesto que esta ideología no solo la sustentan y comparten los hombres, sino también las mujeres educadas en ella, y no contra ella–, la que se relega a sí misma al papel de monstruo, de mujer tentadora, y como tal la percibe Garp, que comparte estos puntos de vista y los acentúa con su visión fragmentada y deshumanizadora de Mrs. Ralph. Incluso,

como en los poemas “sucios” de Jonathan Swift que citan Gilbert y Gubar (2000: 31), Garp relaciona las funciones corporales más bajas con la degradación que el sexo ha traído a la vida de Mrs. Ralph: “Mrs. Ralph, as if to complete her self-humiliation, farts” (Irving 1999a: 274)

Al mismo tiempo, y a pesar de su degradación, y de la situación de fragilidad y desamparo en que se encuentra tras perder a su hombre, hay algo en Mrs. Ralph que aún la hace peligrosa. Pese a todo, Mrs. Ralph atrae poderosamente a Garp, a quien le resulta muy difícil resistirse a sus avances y no serle infiel a Helen con ella. Incluso vuelve una segunda vez a su habitación para contemplarla desnuda –como ella adivina, por lo cual a Garp no le queda otro remedio que huir de su casa con Duncan dormido en su saco de dormir a cuestas.

Existe en la mitología universal toda una iconografía femenina de bellos monstruos que tientan al hombre para llevarlo a la perdición, entre los que Gilbert y Gubar (2000: 34) citan a la Esfinge, a Medusa, Circe, Kali, Dalila o Salomé, y a los que debiéramos añadir, por ejemplo, a las sirenas que con sus cantos hacían naufragar a los marinos, o a Eva tentando a Adán con la manzana del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal en el relato bíblico del Génesis. De la misma forma, Mrs. Ralph intenta seducir a Garp en su espacio privado, su dormitorio, así como Circe atraía a los hombres a su palacio de la isla de Ea, o Medusa a su gruta en los relatos mitológicos griegos.

Así pues, a través de los ojos prejuiciosos de Garp percibimos a Mrs. Ralph como una mezcla entre una mujer pública, degradada y poco respetable (condición que ella misma ha buscado, al no ser capaz de renunciar a su sexualidad y ceñirse a su papel de madre pese a haber sido abandonada por su hombre), y de monstruo tentador que resulta casi irresistible. Con respecto a Mrs. Ralph, existe poca de la simpatía e identificación con las mujeres que Garp muestra en otras facetas o acontecimientos de su vida (por ejemplo, cuando se “transforma” en Tillie Sarah Garp, cuando convierte a Hope Standish en una heroína literaria que no necesita a un hombre para protegerse y para ser feliz, cuando abraza la causa de las mujeres frente a las agresiones sexuales, etc).

Una vez fallecido Garp, conoceremos otras facetas de Mrs. Ralph – además de su nombre real– que la harán aparecer ante el lector o lectora como

una persona, y no como un objeto sexual o como un tentador monstruo femenino. Mrs. Ralph también es capaz de realizar un doctorado en literatura inglesa y ejercer como profesora –“a dynamite teacher” (Irving 1999a: 550). Mrs. Ralph conseguirá de esa forma sobresalir en una ocupación distinta del sexo, sin perder su maestría en esta última, practicando con la mayoría de los profesores de su departamento. A pesar de que la influencia de Garp sobre Mrs. Ralph es obviamente menor que sobre Helen Holm, y por tanto su muerte no supondrá ningún tipo de liberación para ella, Irving hace que sea también después del asesinato de Garp cuando Mrs. Ralph es capaz de terminar su doctorado y obtener un empleo. En cierta medida, también Mrs. Ralph quedará libre de toda dependencia masculina cuando sobreviva a su propio hijo Ralph, libre ya para ser por siempre Florence Cochram Bowsby.

Podemos concluir este largo apartado dedicado al análisis de la sexualidad periférica que constituye la especial masculinidad del protagonista de *The World According to Garp* (1978) afirmando que las contradicciones que conviven en Garp resultan típicas de la época y el contexto en el que el personaje se forma y vive su edad adulta. Por un lado, su infancia y adolescencia están marcadas por el instituto masculino donde crece, y en el cual es fácil aprender y asimilar los peores vicios de la masculinidad hegemónica de su tiempo, con el objeto principal de pertenecer al grupo de iguales. Sin embargo, la influencia materna, unida al influjo del feminismo de segunda ola, hace que Garp sea capaz de percibir los fallos estructurales del ideal masculino que persigue, especialmente la situación de sometimiento a la cual este condena a las mujeres y a las minorías sexuales. Atrapado entre su repulsa hacia la violencia y subyugación de las mujeres y de los colectivos LGBTI+ y su renuencia a prescindir de los privilegios que su condición de varón blanco cisgénero entraña, Garp refleja perfectamente la situación del Movimiento de Liberación de los Hombres de los 70, recogida por Raewyn Connell:

In the days of the small but active Men's Liberation movement in the 1970s, it was assumed that feminism was good for men, because men too suffered from rigid sex roles. As women broke

out of their sex role, men would be enabled to break out of theirs, and would have fuller, better, and healthier lives as a result. Few men actually followed this path, at least in the short term. Men's dominant position in the gender order has a material payoff, which I call the "patriarchal dividend" for men. (Connell 2015: 49).

Connell (2015: 50) se pregunta qué razones pueden hacer a un hombre desear la renuncia a ese "dividendo patriarcal", es decir, a los privilegios que su situación hegemónica dentro de la sociedad patriarcal proporciona a un varón blanco cisgénero, o en otras palabras, "the advantage men in general gain from the overall subordination of women" (Connell 2015: 79), e identifica tres motivos principales. El primero de ellos es que, simplemente, los hombres pueden creer que su rechazo hacia el patriarcado es justo y es una forma de defender los derechos humanos. Otra razón es que, en realidad, existen multitud de colectivos de masculinidad no hegemónica que no reciben el dividendo patriarcal, con lo cual su defensa del patriarcado es inmotivada, resultando más útil la lucha por sus propios derechos, que puede contribuir a la deconstrucción de este sistema. Finalmente, Connell (2015: 50) habla de motivos puramente desinteresados, basados en los intereses de las mujeres a los cuales los varones aman y apoyan.

Será esta última causa señalada por Connell la que más pese en Garp a la hora de mostrar síntomas de repulsa contra los privilegios y abusos del patriarcado hacia las mujeres y hacia las minorías sexuales. La extensa red femenina (incluyendo a su mejor amigx trans*, Roberta Muldoon) que rodea a Garp hace que este desarrolle una cierta identificación con las mujeres –nunca de un modo más acusado que cuando se transforma en una durante el funeral de su madre–, sintiendo pánico hacia los peligros y amenazas que las acechan por el mero hecho de ser féminas.

Pese a esta comprensión e identificación, Garp se halla dividido entre su necesidad de apoyar a Ellen James y a las mujeres maltratadas, agredidas sexualmente o simplemente sometidas por el patriarcado, y su reluctancia a la hora de renunciar a su situación hegemónica y al dividendo patriarcal que esta le otorga, según Raewyn Connell; de esta forma, su masculinidad *queer* se puede

considerar como parcialmente cómplice de la masculinidad hegemónica a pesar de su identificación con la causa de las mujeres y de las minorías sexuales.

Su ambivalencia jamás se refleja con tanta claridad como en la narración de la violación de Hope Standish, aparecida en el primer capítulo de su novela *The World According to Bensenhaver* que se reproduce íntegro en *Garp*. En ella, Garp comparte a un tiempo los impulsos salvajes del agresor (aunque lo disfraza de repulsa, prefiriendo identificarse con el punto de vista de los otros hombres implicados de alguna manera en el suceso), con la desesperación y la humillación de la víctima.

Garp no llega a optar de un modo claro y decidido por una u otra tendencia, encontrando su muerte a manos de una mujer cuyo odio hacia las contradicciones que Garp encarna la lleva a asesinarlo antes de que este sea capaz de resolverlas de un modo satisfactorio.

En el siguiente apartado realizaré un estudio de otro personaje masculino que protagoniza la novela *Until I Find You*, publicada en 2005. Jack Burns comparte parcialmente la masculinidad paradójica de Garp, si bien presenta otros aspectos que me harán calificarla como más claramente *queer* que la de Garp.

7.2. “An Aberrant Sex Symbol”: La masculinidad queer de Jack Burns en Until I Find You (2005)

There are those folks who may be straight-looking and straight-acting, but you can't in good conscience call them straight (Taormino 2003).

Como mencioné con anterioridad, la masculinidad *queer* se refleja en multitud de personajes a través de la obra de John Irving, contemplando facetas tan diversas como la asexualidad del doctor Larch (*The Cider House Rules*, 1985) o

de Johnny Wheelright (*A Prayer for Owen Meany*, 1989), la atracción por las mujeres mayores de Eddie O'Hare (*A Widow for One Year*, 1998; ver el siguiente capítulo), o la masculinidad aparentemente tradicional pero llena de contradicciones de T.S. Garp (*The World According to Garp*, 1978). Sin embargo, quizás el caso más flagrante de masculinidad *queer* en toda la obra de Irving lo constituye el actor Jack Burns, protagonista de *Until I Find You* (2005). Dedicaré el presente apartado a defender esta afirmación, así como a establecer una serie de paralelismos entre Jack Burns y un intérprete real, James Franco, para demostrar cómo en este caso la realidad supera la ficción, por inverosímil que esta pudiera parecer, como con tanta frecuencia sucede en la obra de John Irving.

7.2.1. "It Had to Be Jack Burns"

En la escena inicial de la película *My Last Hitchhiker*, el debutante Jack Burns se desabrocha la parka y se quita los pechos postizos y la peluca que ha llevado hasta ese momento, mostrando a una joven pareja que, al contrario de lo que habían pensado, no han recogido en su coche a una hermosa autoestopista, sino a un hombre de belleza perturbadora, decepcionando así al marido y despertando un insano interés en la esposa.

La narración que John Irving realiza en *Until I Find You* (2005) del inicio del ficticio filme es tan cinematográfica que es fácil imaginarla y pensar que la escena resultará tan cautivadora para el hipotético espectador o espectadora de la cinta que pudiera recordarle el hipnotizante momento en el que el doctor Frank N Furter se despoja de su capa para mostrar las poco ortodoxas prendas que aquella ocultaba, mientras entona los primeros acordes de "Sweet Transvestite" en *The Rocky Horror Picture Show* (1975) ante los atónitos ojos de los ingenuos Brad y Janet.

Debemos recordar que, tan solo cinco años antes de la publicación de esta novela, Irving había sido galardonado con el Óscar al Mejor Guión Adaptado al versionar su propia novela *The Cider House Rules* (1985) para la gran pantalla. La

relación de Irving con el cine ha sido muy fructífera, llegando incluso a publicar un libro de memorias relacionadas con la adaptación de varias de sus novelas al cine, o con el fracaso a la hora de hacerlo en otros casos (*My Movie Business*, 1999). Cinco de sus novelas se han convertido en películas¹⁸⁸, e Irving es uno de los tres únicos novelistas a los cuales se les ha concedido el mencionado Óscar por la adaptación en solitario de su propia novela (los otros dos son William Patter Blatty por *The Exorcist* en 1973 y Michael Blake por *Dancing with Wolves* en 1990).

Until I Find You es la más cinematográfica de las novelas de Irving pero todavía no ha sido adaptada, a pesar de que el escritor tiene una idea muy clara de cómo debería hacerse¹⁸⁹. El mundo del cine es uno de los dos ejes temáticos de la novela, junto con la cultura del tatuaje. La novela narra la vida del actor Jack Burns desde su nacimiento hasta el momento en el que, siendo ya una estrella *hollywoodiense* treintañera, conoce a su padre por primera vez. La obra contiene el detallado resumen de la trama de varias de las películas en las que aparece Jack, centrándose en la descripción minuciosa de algunos momentos claves de estas, tales como la inesperada revelación que da comienzo a *My Last Hitchhiker* y que antes mencioné.

Lo que estas escenas tienen en común es en que todas ellas aparece Jack Burns transformado en un atractivo travesti. Curiosamente, desde que Jack comienza a actuar en representaciones de teatro escolar a la edad de nueve años, es frecuente que sea elegido para encarnar a una mujer, para aparecer posteriormente en numerosas películas dando vida a un hombre que se traviste.

¹⁸⁸ Son las siguientes, por orden cronológico de estreno: *The World According to Garp* (George Roy Hill, 1982), *The Hotel New Hampshire* (Tony Richardson, 1984), *Simon Birch* (adaptación basada libremente en *A Prayer for Owen Meany* dirigida por Mark Steven Johnson en 1998) *The Cider House Rules* (Lasse Hallström, 1999), y *The Door in the Floor* (Todd Williams, 2004, adaptando la primera parte de *A Widow for One Year*).

¹⁸⁹ "I can easily imagine a film of *Until I Find You*. It would begin at the end of the novel, or near the end—in Part V, anyway. It would begin with Jack talking to Dr. Garcia, deep in "therapy"; Jack's voice-over would narrate the story of his life in chronological order, with occasional interruptions from Dr. Garcia. Since I wrote many drafts of this novel in the first-person voice, I have in essence already written the voice-over. The film ends when he calls Dr. Garcia from the hotel room in Zurich and leaves a message for her on her answering machine. "Thank you for listening to me" etc" (ver "A Conversation with the Author", una sesión de preguntas y respuestas entre el autor y su público que puede consultarse en la *web* de Penguin Random House, según cito en bibliografía).

Indudablemente, esta peculiar circunstancia contribuye a la creación de un halo peculiar alrededor de la figura de Jack Burns, convertido en un “aberrant sex symbol” (Irving 2006: 436) que hace que, por ejemplo, cuando un director de cine francés comience su búsqueda del actor perfecto para dar vida a un travesti que se prostituye, enseguida piense en Jack: “because of the cross-dressing inclination of the main character, the movie star **had to be** Jack Burns” (Irving 2006: 727; la negrita es mía).

La androginia de Jack y su “cross-dressing inclination” hacen que resulte para la audiencia un objeto de deseo y de repulsión simultáneamente, y justifican al mismo tiempo un continuo cuestionamiento público de su heterosexualidad. Los deseos heterosexuales de Jack permanecen inalterados durante las más de 800 páginas de la novela –con la única excepción del breve flirteo que mantiene con un hombre travestido con el que termina peleándose a puñetazos al negarse a mantener relaciones sexuales con él–, pero resulta innegable que la masculinidad del actor difiere grandemente de los modelos tradicionales de masculinidad hegemónica de los que hablé con anterioridad. Jack trasciende las rígidas constricciones de la heterosexualidad para adentrarse en las arenas movedizas de la *queerness*, y por ello es frecuentemente descrito como *weird* (raro) por la prensa o por aquellos que lo conocen en persona. En otras palabras, Jack Burns constituye otro ejemplo de heterosexual *queer*, uno de esos hombres, a los que aunque sus deseos amorosos y sexuales están dirigidos hacia personas del sexo opuesto y sean “straight-looking and straight-acting [...] you can’t in good conscience call them straight” (Taormino 2003).

Hagamos un breve repaso de la carrera como actor de Jack Burns, para entender cómo llegar a convertirse en este “aberrant sex symbol” que perturba y enamora a Hollywood en partes iguales.

7.2.2. El chico Bond

*For my youngest son, Everett,
Who made me feel young again.
With fervent hope that when you're
Old enough to read this story you will
Have had (or still be in the midst of)
An ideal childhood –as different from
The one described here as anyone
could imagine.*

Con estas palabras, John Irving dedicó *Until I Find You* (2005) a su hijo menor, Everett, con el deseo de que su infancia fuera tan diferente de la del protagonista de la novela como fuera posible. Al repasar el argumento de la novela, tal anhelo resulta comprensible. Por nombrar alguna de las experiencias infantiles de Jack Burns, puedo mencionar que antes de cumplir los diez años, Jack Burns ha viajado durante varios meses recalando de un puerto de Europa del Norte a otro, siguiendo junto con su madre las huellas de su irresponsable padre y entrando en contacto con la cultura del tatuaje; ha sorprendido a su madre practicando sexo con un chico de doce años en una ocasión y en otra, con la madre de Emma Oastler, su mejor amiga; ha contemplado dos vaginas de cerca e incluso ha sido víctima de abusos sexuales por parte de un grupo de adolescentes y de una portuguesa de unos cincuenta años de edad. No es de extrañar que Irving deseara que la niñez de su hijo Everett difiriera lo máximo posible de la que él creó para el protagonista de su novela.

Jack crece con la sombra permanente de la ausencia de su padre, acerca del cual escucha todo tipo de horribles historias. Según lo que se le cuenta al pequeño Jack, su progenitor, William Burns, es un mujeriego empedernido e inmaduro que abandona a su novia Alice cuando esta queda encinta, y que rehúsa tener cualquier tipo de contacto con su hijo. También Jack oye con frecuencia que él es la viva imagen de William y que es casi inevitable que llegue a repetir sus conductas, ante lo cual intenta resistirse: “It is not fair that I should

turn out to be like my father”, se queja Jack cuando ronda los diez años de edad (Irving 2006: 220). Ya convertido en adulto, Jack trata de alejarse del terrible destino de parecerse a la imagen disoluta que se ha formado de su padre, pero también utiliza su semejanza con William como excusa para no asumir responsabilidades cuando así le conviene.

Jack Burns se estrena como actor a los nueve años de edad, encarnando a Mr. Rochester, el protagonista masculino de *Jane Eyre* (1847). Curiosamente, ya desde este primer papel, Jack se ve obligado a travestirse brevemente para la escena en la que Mr. Rochester se disfraza de adivina gitana para gastar una broma a su amada Jane y a los invitados a los que aloja en Thornfield Hall. A partir de ese momento, Jack se especializa en dar vida a personajes femeninos, y fundamentalmente a mujeres traicionadas y sufridoras tales como Tess Durbeyfield (*Tess of the D'Urbervilles*, 1891), Marianne Dashwood (*Sense and Sensibility*, 1811), Anna Karenina en la novela homónima (1877), Dorothea Brooke (*Middlemarch*, 1871), o Hesther Prynne (*The Scarlett Letter*, 1850).

Existen dos roles que, de un modo especial, marcarán el camino que Jack seguirá hasta convertirse en un “aberrant sex symbol” en el futuro. Uno de ellos es el de la desdichada Darlin’ Jenny, protagonista de *A Mail-Order Bride in the Northwest Territories*, de la autora canadiense Abigail Cooke¹⁹⁰. La joven Jenny es vendida como esposa a un cazador de pieles, Mr. Halliday, quien le promete que no mantendrá relaciones sexuales con ella hasta que no tenga su primer período. No obstante, ante la crueldad de su esposo, Jenny termina por matarlo a tiros antes de que le llegue la primera menstruación. La muchacha es absuelta de los cargos de homicidio cuando el período le llega de una forma muy evidente para todos los presentes en el juicio en el que se dilucida su culpabilidad, demostrando con su reacción exagerada que Mr. Halliday había cometido una ilegalidad al desposar a una joven prepúber. En la representación de esta escena,

¹⁹⁰ Tanto la novela como la autora son invención de John Irving, si bien probablemente se inspiran en un relato de la canadiense Alice Munro titulado “A Wilderness Station”, mencionado en *Until I Find You* (Irving 2006: 240) y publicado en la colección *A Wilderness Station: Selected Stories, 1968–1994* en 1996. Una vez más, Irving muestra su imaginación desbordante al narrar detalladamente una obra inexistente dentro de su propia novela, revelando una trama tan inverosímil como suele ser habitual en su propia ficción.

la bolsa de sucedáneo de sangre que Jack lleva bajo las ropas que lo transforman en Jenny se revienta antes de lo previsto, y el chico tiene que improvisar, logrando una representación perfecta e inolvidable de la aterrorizada muchacha al mirar su ensangrentado vestido, “wailing like a banshee” (Irving 2006: 254).

Probablemente, la reacción de Jack resulta menos sorprendente para el lector o lectora de la novela que para la audiencia de la obra. Días antes, el pequeño ha experimentado su primera eyaculación; si hemos de creer a Irving, “a near-death ejaculation” (Irving 2006: 250) que sufre mientras es rodeado y observado con curiosidad por parte de un grupo de muchachas. No cabe duda de que esta experiencia es para Jack tan traumática como lo hubiera podido ser la llegada inesperada de la menarquía si hubiera sido una niña. Así pues, la escena del juicio constituye para Jack una especie de rito de pasaje a la adolescencia que complementa al anterior, de modo que por unos momentos, la vida real suplanta a la ficción y demuestra el inmenso talento del chico para la actuación. Por ello, Jack siempre sostendrá que “that blood-soaked performance in Mr. Ramsey’s histrionic production had *launched* him” (Irving 2006: 258).

Poco tiempo después de esta memorable representación, Jack es enviado a Redding, un internado masculino en el cual él es “by far the prettiest of the boys” (Irving 2006: 314). Su peculiar belleza (recordemos que suele ser descrito como *pretty*) y las recomendaciones de su antiguo profesorado acerca de sus “female acting credentials” (Irving 2006: 318), hacen que también en su nuevo instituto Jack participe en obras de teatro dando vida a personajes femeninos, como Mildred Douglas en *The Hairy Ape* (1922), de Eugene O’Neill. Ya en su época como estudiante universitario, Jack tiene la oportunidad de formar parte del reparto de *La casa de Bernarda Alba* (1936), en la que solo aparecen en escena personajes femeninos. Incluso, convertido en una bellísima chica Kit Kat en una representación de *Cabaret*, le roba todo el protagonismo al personaje principal, Sally Bowles. “If you get any better in drag, no one’s going to cast you as a guy anymore”, le advierte Claudia, su novia de aquella época (Irving 2006: 368).

El segundo papel determinante al que hacía referencia anteriormente es el de la gitana Esmeralda en una representación muy poco ortodoxa de *The*

Hunchback of Notre Dame (1831) de Víctor Hugo. El director de la obra, Bruno Litkins, reinventa el personaje, convirtiéndolo en un

Beautiful transvestite who would liberate the reluctant homosexuality that flickered in the heart of Captain Phoebus like a flame in need of air. Esmeralda, the gypsy drag queen of Paris, would wrestle the gay captain out of his closet (Irving 2006: 396).

Varios directores de casting *hollywoodienses* suelen consultar a Litkins “on roles related to transvestism” (Irving 2006: 411), y a pesar de la reluctancia de Jack acerca de ser “marketed exclusively for roles related to transvestism or transvestitism” (Irving 2006: 411), consigue una audición en Hollywood y su primer papel en una película –*My Last Hitchhike*–, gracias a las recomendaciones de Litkins.

Desde su aparición en este filme, Jack Burns adquiere una “sexually ambiguous reputation as an actor” (Irving 2006: 461) que se populariza tanto que, al ser nominado para obtener un Óscar como actor principal por su tercer papel cinematográfico, dando vida a un conductor de limusina travesti en una película irónicamente titulada *Nice and Normal*, Billy Crystal, presentador de la ceremonia de ese año, hace una broma sobre “the evening being delayed –‘because Jack Burns is still changing his bra’” (Irving 2006: 457).

Notoriamente, Jack se convierte en la primera chica Bond travesti – ¿podríamos decir en el primer “chico Bond”? –, a la cual 007 tiene que eliminar cuando deduce que “Jack was a guy” (Irving 2006: 464). En mi opinión, Bond asesina al personaje de Jack más por el riesgo que su atracción hacia un hombre travestido supone hacia su masculinidad arquetípica que por el peligro que este entraña contra su propia vida.

No obstante, debemos señalar que el estatus de Jack Burns como especialista en roles que requieren que se vista como una mujer no supone una rareza en la época en la que se desarrolla su carrera cinematográfica y que se recoge en la novela.

7.2.3. Jack Burns y el cine trans* de los 80 y 90

Se hace necesario encuadrar la carrera como actor de Jack Burns en el momento histórico en el que esta transcurre, según la novela, que es la década comprendida entre finales de los años 80 y de los 90 del pasado siglo. Sólo de este modo conseguiremos entender la relevancia del hecho de que, a pesar de ser una época en la cual el travestismo era un recurso relativamente frecuente en el cine *hollywoodiense*, en el mundo ficcional de *Until I Find You* (2005) Jack Burns llega a ser el más reconocido de los actores que encarnan a una mujer o personaje trans* en la gran pantalla.

Tal y como Marjorie B. Garber sostenía, “the 1980s not only produced several new cross-dressing classics (*Tootsie*, *Victor/ Victoria*, *Yentl*, *Torch Song Trilogy*), but also seemed to insert an episode of cross-dressing even in the most unlikely of cinematic contexts” (Garber 1997: 5). En la misma línea, Elaine Showalter (2013: 120) afirmaba que “the 1980s’ fascination with *crossdressing*” era “symptomatic of a fin-de-siècle ambiance in which sex roles are under attack, and gender anxieties take a variety of cultural forms”. La cierta abundancia de películas en esta época en las cuales un hombre se vestía de mujer (o al revés, pero con menor frecuencia), ofrece una explicación plausible al hecho de que a Jack se le ofrezca a menudo papeles en los que tiene que travestirse, pero no ofrece una mayor profundización en el por qué ello hace que su heterosexualidad resulte cuestionable, a diferencia de otros actores que representaron este tipo de roles.

Dustin Hoffman, Julie Andrews, Barbra Streisand¹⁹¹ (a la lista de Garber podemos añadir, entre otros, a Robin Williams en *Mrs. Doubtfire*, 1993) ya contaban con una sólida carrera como actores o actrices cuando encarnaron a una persona que se veía en la necesidad de travestirse para hacerse pasar por alguien del sexo opuesto por una serie de situaciones relevantes tales como conseguir un

¹⁹¹ El caso de Harvey Fierstein, protagonista de *Torch Song Trilogy* (1988), es diferente del de estos intérpretes, al ser abiertamente gay, y por eso no resulta pertinente como ejemplo válido para este análisis.

empleo, poder accede a la Universidad cuando esta estaba vetada a las mujeres, o simplemente para conseguir estar cerca de sus hijos. Al contrario que Jack Burns, este rol no supuso para ellos y ellas un encasillamiento dentro de este tipo de papeles, ni su reputación como heterosexuales sufrió perjuicio alguno por su actuación. De hecho, los papeles de Dustin Hoffman en *Tootsie* (1982) y de Robin Williams en *Mrs. Doubtfire* no solo no ven peligrar en ningún momento su masculinidad, sino que esta se ve enriquecida por la experiencia; puesto que, según Andrew Grossman (2015: 3), la moraleja de ambos filmes es que “a heterosexual male can become a better heterosexual by discovering his “inner” femininity”. También Elaine Showalter (2013: 123) opinaba que “Tootsie’s cross-dressing is a way of promoting the notion of masculine power while masking it”. Por lo tanto, tal y como aseguraba Grossman (2015: 3) “to insist that all transvestism must be ultimately queer is equally myopic”, ya que de hecho puede contribuir a reforzar la masculinidad hegemónica tradicional.

A diferencia de estos actores y actrices enumerados arriba, el encasillamiento de Jack en roles transgénero es tan potente que, hasta en el caso de los papeles para los cuales no tiene que vestirse como una mujer, “the potential remained obdurately a part of his character –an element of his noir” (Irving 2006: 464). Por ejemplo, en una de las películas en las que actúa, Jack ojea lenta y minuciosamente un armario lleno de ropa femenina, sin llegar a probarse ninguna prenda, pero sí que es sorprendido por su amante cuando “he holds up her dress to his half-naked body and takes a look at himself (and at her) in the mirror” (Irving 2006: 465).

También es interesante señalar que, a diferencia de los personajes de las películas reales de las décadas de los 80 y 90 mencionadas más arriba, aquellos a los que da vida Jack Burns no tienen una necesidad real de hacerse pasar por mujer, sino que disfrutaban travistiéndose, sin proporcionar ninguna explicación al espectador imaginario acerca de por qué son aficionados a hacerlo. Por ejemplo, el personaje de Jack en *My Last Hitchhike* no tendría por qué vestirse de mujer para hacer autoestop, ni tendría por qué vestir la ropa de una estrella del rock difunta (a la que también da vida Jack Burns antes de que fallezca) el personaje al que encarna en *The Tour Guide*. Incluso, cuando en *Normal and Nice* el conductor

de limusina al que interpreta Jack se viste como una prostituta por una causa razonable –la de salvar del arresto a su esposa–, tal y como se describe la escena el lector o lectora tiene la sensación de que el personaje disfruta en exceso vistiéndose de meretriz, o en cualquier caso más de lo que es socialmente aceptable para un hombre heterosexual.

Cuando en una entrevista se le hace a Jack la inevitable pregunta acerca de su frecuente travestismo en escena, el actor responde que “it’s something I occasionally do in a movie –you know, when I’m acting” (Irving 2006: 478). Sin embargo, opino que el travestismo sobrepasa la dimensión meramente ficcional para Jack; si bien este tipo de papeles contribuye a cimentar su “sexually ambiguous reputation” (Irving 2006: 461) ante el gran público, también llegan a trascender a su vida privada. Me parece evidente que para Jack, los límites entre su auténtico yo y los personajes a los que da vida suelen desdibujarse, como prueba el hecho de que suela utilizar al hablar las frases más icónicas de sus roles, de los que también adopta los nombres al registrarse en los hoteles en los que se aloja.

Además, desmintiendo su respuesta en la entrevista, Jack Burns sí que se traviste en algunas ocasiones en la vida real. Solo por mencionar un par de ejemplos significativos, cuando tiene solo trece años y tiene relaciones sexuales con su profesora de inglés, a esta le encanta vestirlo con su propia ropa. También, años más tarde y ya convertido en un actor de éxito, Jack se viste con prendas que halla en el armario de una modelo que lo abandona para ir a una fiesta después de mantener relaciones sexuales con él, llevándose puesta toda su ropa, así como su cartera. No obstante, lejos de considerar como un mal necesario la necesidad de ponerse la ropa de su amante ante la alternativa de salir desnudo a buscarla, es evidente que Jack se deleita en esta acción: dedica tiempo a depilarse las piernas y en pintarse las uñas de los pies de un rojo intenso, lo cual a todas vistas son actos totalmente superfluos que demoran su objetivo, si este solo fuera el de recuperar sus pertenencias en cuanto fuera posible.

Por ello, sostengo que en el caso de Jack Burns el travestismo adquiere una dimensión diferente a la que pudiera representar para los actores protagonistas de *Tootsie* o *Mrs. Doubtfire*, convirtiéndose en una estrategia de deconstrucción de

género que difumina los contornos de su masculinidad y resalta su androginia, quizás en un intento vehemente aunque desesperado de escapar de la aparentemente arquetípica y dominante masculinidad que teme haber heredado de su padre. De un modo particular, lo que convierte a Jack Burns en un heterosexual *queer* es la manera en la cual sus múltiples roles como travestido escapan tanto de los dos estereotipos que, según Jeremy Russell Miller (2012), los personajes trans* suelen desempeñar en las películas (elemento cómico o psicópata) como de cualquier obligación vital como las enumeradas con anterioridad (acceso a esferas vetadas a las mujeres, conseguir un trabajo o la cercanía a sus hijos, por ejemplo), y cómo este hecho refleja la auténtica personalidad de Jack.

Disfrazar a un hombre de mujer resulta un recurso frecuentemente empleado en las comedias *hollywoodienses* de los últimos treinta años: además de los clásicos del cine trans* de los años 80 y 90 mencionados arriba, podemos recordar otros títulos más recientes como *White Chicks* (Keenen Ivory Wayans, 2004), la trilogía de *Big Momma* (Raja Gosnell, 2000; John Whitesell, 2006 y John Whitesell, 2011) o *Sorority Boys* (Wallace Wolodarsky, 2002). En ellos, se demuestra el acierto de Andrew Grossman (2002: 2) al quejarse de que “little has changed since Amos Vogel's 1974 critique of Wilder's *Some Like It Hot*: “The Hollywood view of transvestism: it must be portrayed flippantly or in jest to be acceptable. The titillation is built-in and sells tickets”.

Sin embargo, se hace necesario puntualizar que, como ya señalé con anterioridad al hablar de la transformación de Garp para asistir al funeral de su madre (remito al apartado 7.1.3.1), la representación del travestismo femenino suele resultar mucho menos cómica que la del masculino (véase Purdie 1993: 140). En palabras de Mary Ann Doane (1999: 138), mientras que el travestismo masculino es “an occasion for laughter”, el femenino es “only another occasion for desire”.

No obstante, aparte de para la creación de un efecto cómico, también existe otro frecuente uso fílmico del travestismo masculino, según sostiene Jeremy Russell Miller (2012: 107). No es otro que el de “a transgender character with knife raised high, ready to plunge it into the unsuspecting body of a, usually

female, victim”, y Miller cita como ejemplos *Psycho* (1960), *Dressed to Kill* (1980) o *Sleepaway Camp* (1983). En estas películas, lejos de funcionar como recurso cómico, el hombre vestido de mujer se convierte en un peligroso monstruo trans* cuyo sexo “real” solo se revela en el desenlace.

Por su parte, los roles travestidos de Jack Burns escapan a esta dicotomía entre la comedia y el horror (y como vimos, a la necesidad): nuestro protagonista resulta más desconcertante y perturbador que hilarante o aterrador cuando debe encarnar a un hombre que se disfraza de mujer. A la hora de visionar una película, el espectador o espectadora inconscientemente desea que “if we see a difference (a man in women's clothes), we want to be able to interpret it” (Ormand 2003: 4). En el caso de las actuaciones de Jack, sin embargo, se carece de elementos para establecer esta reconfortante interpretación. Por ejemplo, cuando besa a la protagonista de *My Last Hitchhike*, “it’s disturbingly unclear if he’s kissing her as a woman or as a man” (Irving 2006: 436), lo cual resulta tan excitante como repulsivo para el público.

Curiosamente, esta compleja mezcla entre atracción y repulsión es exactamente la misma reacción de la audiencia que Jaye Davidson obtuvo por Dil, el personaje trans* al que dio vida en *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992), uno de los filmes más controvertidos de comienzos de la década de los 90. En esta cinta, el espectador comparte la mirada masculina del protagonista, que rezuma “obsessive fascination with Jody/Dil’s otherness, which he finds *repulsive* yet compulsively *attractive*” (Pettitt 2000: 130).

Vestido de mujer –tanto en su vida real como en la gran pantalla–, Jack Burns resulta despampanante, pero suele ser percibido como desasosegante y contranatural por el resto de personajes de la novela. De él se dice, por ejemplo: “Jack Burns is just too weird” (Irving 2006: 345); “you just gave me the willies” (465); “you’re unpredictable. That’s what’s scary about you, Jack” (466); “that weirdo Jack Burns” (500), “how you’re so natural doing such *unnatural* things [...] you’re a *natural* at being weird” (769-770), etc.

Marjorie B. Garber (1997: 133) señala que el poder trans* reside en su capacidad “to destabilize all such binaries: not only “male” and “female” but also “gay” and “straight”, and “sex” and ‘gender’”. Garber defiende que el

travestismo es la esencia del auténtico tercer género, puesto que disequilibra y subvierte las oposiciones binarias sobre las cuales fundamos nuestras asunciones occidentales acerca de la sexualidad, y abre un aterrador abismo lleno de posibilidades por explorar. Si bien no estoy totalmente de acuerdo con la opinión de Garber (puesto que, como ya expliqué arriba, sostengo que el tercer género puede ser percibido como un concepto mucho más amplio y complejo), coincido con ella en su visión de la identidad trans* como elemento subversivo que amenaza con destrozarse las dicotomías que conforman nuestra visión acerca del género y la sexualidad.

Por esta capacidad de destruir y desestabilizar el reconfortante (por familiar) sistema heteronormativo que posee el hecho de que un hombre heterosexual tan atractivo como Jack Burns se vista de mujer, el actor capta tanto la veneración de parte de la audiencia, como el rechazo radical de otro porcentaje considerable de espectadores y espectadoras. De un modo similar, existe un caso notorio en la vida real en la cual los roles andróginos de un intérprete lo convierten en el objeto tanto de la admiración como de los ataques de parte de su público.

Se trata del actor James Franco, quien, en mi opinión, sería la opción perfecta para encarnar a Jack Burns en una hipotética adaptación al cine de *Until I Find You*. Justifico mi decisión de cásting imaginario no solo porque James Franco comparte un mismo tipo de belleza delicada con el protagonista de esta novela (ambos son “pretty boys”), sino, sobre todo, porque Franco ha simbolizado durante los últimos diez años la ambigüedad sexual mejor que ninguna otra estrella masculina de Hollywood, disfrutando con la creación de confusión acerca de su orientación sexual con lo que Kristen Cochrane (2016) llama “James Franco’s double-life of being straight and acting gay”. Exploremos a continuación las similitudes entre el actor real, James Franco, y el ficticio, Jack Burns, quien se anticipó a esta “queer public persona” que aquel ha cultivado especialmente durante la última década.

7.2.4. Jack Burns/ James Franco: La “queer public persona” de dos actores heterosexuales

En mi opinión, más que por su frecuente interpretación de personajes homosexuales tales como la pareja de Harvey Milk en *Milk* (Gus Van Sant, 2008), o los poetas Allen Ginsberg en *Howl* (Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 2010) y Harter Crane (*The Broken Tower*, dirigida por él mismo en 2011), entre otros, lo que ha desconcertado e inquietado a la audiencia sobre James Franco es el hecho de que este se ha creado una imagen pública en la que juega deliberadamente con la ambigüedad sexual: él mismo la llama “my queer public persona” (Franco 2016). Por ejemplo¹⁹², en 2010 el actor apareció vestido a lo *femme fatale* en la portada de *Candy. The First Transversal Style Magazine*, sobre el provocador titular “Viva Franco”, y en 2012 realizó una exposición en Berlín que tituló “Gay Town”. En 2015 su yo heterosexual entrevistó a su yo *queer* para *FourTwoNince*, afirmando que “I like to think that I’m gay in my art and straight in my life. Although, I’m also gay in my life up to the point of intercourse, and then you could say I’m straight. So I guess it depends on how you define gay” (Franco 2015).

En 2016, Franco publicó un libro de poesía titulado “Straight James/ Queer James”, y además, suele colgar fotos en sus redes sociales en las que aparece travestido, y tiende a adornar sus respuestas en las entrevistas que concede con afirmaciones tan provocadoras como “I’m a gay cock tease” (Saltz 2016).

Lo que podríamos definir como el coqueteo de James Franco con lo *queer* le ha hecho objeto de alabanzas encendidas, así como de apasionadas críticas. Por ejemplo, Zachary Zane (2016) lo animaba a declarar abiertamente su supuesta bisexualidad, quejándose de que “instead of queer-baiting us, or doing whatever it is that you’re doing, you [Franco] could be making a huge difference for the

¹⁹² Para mayor información, consúltese “James Franco’s Queer Catalogue: 10 Very Gay Career Highlights”, en la *web* de *Indie Wire* (ver bibliografía).

lives of millions in the LGBTQ+ community”, mientras que la activista *queer* Kristen Cochrane (2016) lo encomiaba por traer

Cutting-edge, queer cinematic works to the fore, when they have been at the margins for so long? [...] Whether Franco is messing with us or not, he’s bringing a visibility to the everyday of being gay, from gay poets to homoerotic aesthetics. And this should be celebrated.

En otras palabras, como ya hemos visto que frecuentemente sucede en el caso de los heterosexuales que se niegan a poner en práctica las representaciones afortunadas de la heterosexualidad a los que los condena la heteronormatividad y que juegan a deconstruir el género, autodenominándose o no *queer* por ello, James Franco ha sido acusado de apropiación EED (empleando la terminología de Serano, 2013) de estrategias *queer* con el mero objeto de crearse una imagen pública única y de autoprocionarse. Al mismo tiempo, Franco también ha sido apreciado por parte de la comunidad LGBTI+ por su contribución a la visibilización de su colectivo. Resulta interesante señalar la clarividencia de John Irving al imaginar en el personaje de Jack Burns a una estrella de cine masculina y heterosexual que, deliberadamente o no, cultiva una imagen andrógina que atrae y repele al público por igual, y que indudablemente lo señala como singular dentro del universo *hollywoodiense*.

Por otro lado, tras el surgimiento del movimiento *#MeToo*, que aboga por el fin del silencio acerca de las agresiones sexuales contra las mujeres, no podemos obviar las acusaciones de abuso sexual por parte de varias mujeres (incluyendo una adolescente de 17 años) de las que fue objeto James Franco a comienzos de 2018, y que han cambiado la percepción que la opinión pública tiene sobre el actor. A las voces habituales que le reprochaban que, siendo heterosexual, se hubiera apropiado de una forma no EED (Serano 2013) de ciertas estrategias *queer* para crear su imagen pública como actor, se le han unido ahora otras¹⁹³ que claman que su coqueteo con lo *queer* no era sino una hipócrita añagaza para camuflar su auténtica condición de depredador sexual. James

¹⁹³ Véase por ejemplo Bugbee (2018) o Jacobs (2018).

Franco cumple de este modo la profecía de 1995 de Elizabeth Grosz (249), quien, como citaba más arriba, advertía de que lo *queer* puede servir como fachada que proporcione “political rationale and coverage for many of the most blatant and extreme forms of heterosexual and patriarchal power games”, incluyendo a heterosexuales que son “sadists, pederasts, pornographers and pimps” (Grosz 1995: 250).

Por su parte, el protagonista de *Until I Find You* (2005) recibe cartas procedentes de “gay men, inquiring if Jack was gay”, y “only the occasional letter from a young woman –usually, but not always stating that she hoped he was straight” (Irving 2006: 442). Jack Burns también recibe con frecuencia mensajes amenazantes de parte de “chicks with dicks” quienes “had taken offense that Jack repeatedly denied he has a transsexual or a transvestite” (Irving 2006: 481). Es decir, es generalmente asumido que Jack es homosexual, aunque se le reprocha que lo niegue (como ya vimos que sucedía cuando Zachary Zane, 2016, conminaba a James Franco a declarar su supuesta bisexualidad).

No obstante, existe una gran diferencia entre ambos ejemplos –real y ficticio– de actores que lucen su heterosexualidad *queer* por bandera ante la opinión pública. En mi opinión, en el caso de James Franco el intérprete disfruta de una forma deliberada, estudiada y reconocida de la creación de esta imagen pública *queer* que lo hace único entre los demás actores de Hollywood, alimentando así la controversia y la atracción que su ambigüedad suscita, mientras que la *queerness* de Jack Burns es involuntaria y no deseada.

Jack se siente inseguro acerca de quién es en realidad: cuando su psiquiatra le ruega, “Please tell me who you are” (Irving 2006: 764), el actor responde que “according to my mother, I was an actor before I was an actor” (765). Esa línea, que es la que abre la novela, implica no sólo su incertidumbre acerca de su propia identidad, sino también que la narrativa de su vida ha sido controlada y conformada desde que tiene uso de razón por las palabras maternas, haciéndole creer en la historia de un padre frío y mujeriego capaz de huir de su propio hijo y llevándolo a pensar que es incapaz de escapar de su destino que lo aboca a convertirse en alguien similar a su padre desconocido.

Al mismo tiempo, las palabras de Jack reconocen que es un actor en todas las facetas de su vida, carente de autenticidad en ninguna de ellas. Su yo público y privado se hallan íntimamente ligados, tanto que resultan indistinguibles el uno del otro, de modo que resulta difícil establecer si es un heterosexual *queer* porque a lo largo de su carrera como actor da vida a tantos personajes *queer*, o si más que estar destinado por diversas casualidades a encarnar este tipo de roles, en realidad existe una atracción real hacia ellos por su parte, al ayudarle a plasmar su yo más auténtico de esta manera.

Solo cuando, hacia el final de la novela, Jack averigua que tiene una hermanastra para quien William Burns ha sido un buen padre, dedicado y cariñoso, y se percata de la falsedad de la narrativa materna acerca de su progenitor, comienza a ser consciente de que parecerse a su padre no es tan terrible como él siempre había imaginado. Y es de este modo cuando Jack descubre, por fin, quién es en realidad: “For the first time in his life, he really *was* Jack Burns! [...] The point is –he wasn’t acting. It was as if he’d forgotten how! [...] Jack had stopped acting. He was just Jack Burns –the real Jack Burns at last” (Irving 2006: 841-2). Para ese momento, Jack ha tenido “enough cross-dressing to satisfy whatever slight yearning he might have felt for transvestite roles; as an actor, Jack didn’t feel it was asking too much to be allowed to be a man” (Irving 2006: 746).

Jack, a quien siempre se le ha reprochado su excentricidad, experimenta un cambio radical al conocer a su hermanastra y a su padre, tanto así que la gente a la que conoce cuando está en compañía de sus recién conocidos familiares dudan de que sea el auténtico Jack Burns, puesto que aunque el parecido es obviamente innegable, tiene un aire demasiado normal, feliz y sincero para ser el “aberrant sex symbol” (Irving 2006: 842) más popular de Hollywood.

El recién encontrado camino de Jack Burns hacia la felicidad y el autoconocimiento, que constituyen una especie de final dichoso para el protagonista de la novela, no evitan sin embargo que el lector o lectora desee que, al menos en la gran pantalla, este no abandone el aire *noir queer* que lo caracteriza. La reconciliación con su masculinidad que supone conocer a su padre no debería hacer perder a Jack la riqueza que su naturaleza *straight queer* le

proporciona. Antes bien, lo ideal sería que Jack llegara a ser capaz de distinguir entre su yo público y su yo privado, sin perder la esencia que le ha llevado a triunfar como actor, y decidiendo hasta qué punto decide reinventar su masculinidad para adaptarla al modelo, más tradicional pero lleno de aspectos más positivos, que de una forma sorpresiva encarna Williams Burns, o si por el contrario prefiere adoptar estas fortalezas (la fidelidad a una sólo mujer, la paternidad como hecho responsable y gozoso, por ejemplo) a su peculiar heterosexualidad *queer* masculina sin renunciar por ello a sus “rarezas”.

Podemos concluir que, como ya he defendido anteriormente, la representación que John Irving hace de las sexualidades periféricas como forma de desestabilizar las barreras y dicotomías creadas por la heteronormatividad encuentra una de sus expresiones más acertadas en la creación de personajes que podemos calificar como *straight queer*, tales como Jack Burns.

A través de estrategias de deconstrucción de género (*gender bending*), los heterosexuales pueden ser *queered*, pese a no sentir atracción sexual hacia personas de su mismo sexo. Una de esas herramientas *gender bender* es el travestismo, del cual se ha hecho un amplio uso en el cine, principalmente como un recurso cómico o de terror o por causa de una necesidad vital del personaje. Sin embargo, los roles trans* en los que suele aparecer Jack Burns trascienden estos usos, llegando a perturbar a la audiencia tanto como son capaces de atraerla, pero sin proporcionar una explicación plausible al travestismo.

En este sentido, Jack guarda numerosas similitudes con James Franco (al menos con el Franco pre-acusaciones de abusos sexuales, anterior al movimiento #MeToo), que durante la última década se ha erigido como el más notorio heterosexual *queer* de la escena *hollywoodiense*. No debemos perder de vista que, a diferencia de James Franco, la imagen de *straight queer* de Jack Burns no es deliberada, buscada ni deseada, sino accidental y casi inevitable, motivada en parte por sus inconscientes deseos de alejarse lo más posible de los aspectos más nefastos de la masculinidad hegemónica tradicional, que para él son simbolizados por su padre ausente hasta que llega a conocerlo y se percata de cuán equivocado estaba.

La *straight queer persona* de Jack Burns, por lo tanto, esconde un miedo y un rechazo hacia la masculinidad tradicional causada por la narración del padre que conforma Alice, su madre, mientras que, de confirmarse las acusaciones vertidas contra James Franco, en el caso del intérprete esta imagen pública podría haber servido para ocultar tras una máscara *queer* sus auténticas tendencias, que ejemplificarían lo peor del patriarcado más reaccionario, o en el caso contrario le habrían valido simplemente para crearse una imagen única, deseable y moderna, dentro de la escena *hollywoodiense* contemporánea.

Incapacitado para adquirir un auténtico conocimiento de sí mismo – indudablemente, no solo por la ausencia de su padre y su rechazo hacia él, sino también por los traumáticos episodios que jalonan su infancia–, Jack se transforma de un modo casi absorbente en los personajes a los que encarna, incapaz de trazar una línea para separarlos de su auténtico ser. De esta manera, su yo privado y su yo público se confunden en un todo andrógino. Únicamente otra experiencia determinante en su vida (la de conocer a su hermanastra y a su padre) permitirán a Jack comenzar a delimitar su verdadera personalidad de la de los personajes a los que interpreta y dejar de ser actor a tiempo completo. No obstante, el magnetismo que transluce la heterosexualidad *queer* de Jack Burns hace al lector o lectora desear que esta perdure y se enriquezca a través del conocimiento del padre, sin sustituirla gradualmente por una masculinidad arquetípica mucho menos compleja.

Finalmente, para concluir mi análisis de la heterosexualidad *queer* en la obra de John Irving, y tras haber dedicado los apartados anteriores a la masculinidad *queer* de T.S. Garp y de Jack Burns, tomaré como objeto de estudio un personaje femenino. Así pues, en el siguiente apartado, exploraré el romance entre una mujer y un hombre mucho más joven que ella en *A Widow for One Year* (1998), defendiendo que este tipo de relaciones constituye otra de las facetas que puede presentar la figura del heterosexual *queer*.

7.3. *Huc Venite, Pueri, ut Viri Sitis: Cruzando The Door in the Floor*

It is high time we had some sexy, loving, passionate, older women in our movie mythology (Frank Pittman 1999: 63).

Hallamos en *A Widow for One Year* (1998) una representación de la heterosexualidad *queer* que resulta quizás menos evidente, más sutil que la de los ejemplos anteriormente citados, pero que, no obstante, constituye igualmente un desafío a las convenciones de género tradicionalmente asociadas a las representaciones “afortunadas” de la heterosexualidad de las que hablaba Rossi (2011: 11): se trata de la historia de amor entre Marion Cole, madre y esposa de mediana edad, y el adolescente Eddie O’Hare.

Antes de pasar a discutir el por qué, en mi opinión, un romance de tal índole puede constituir un ejemplo de heterosexualidad *queer*, se hace necesario puntualizar que la relación amorosa entre mujeres maduras y chicos jóvenes es una de las constantes temáticas en la obra de John Irving. No obstante, en ninguna otra de sus novelas este recurso temático goza de tal centralidad y relevancia dentro de la trama de la obra como en *A Widow for One Year*, y es por ello que he elegido esta novela como ejemplo para estudiar esta casuística concreta dentro del espectro de la heterosexualidad *queer*.

Así pues, el romance que aparece en *A Widow for One Year* (1998) entre Eddie O’Hare, de dieciséis años, y Marion Cole, de treinta y nueve, no constituye una excepción dentro de la obra de Irving. Efectivamente, la gran mayoría de los protagonistas masculinos de las novelas de John Irving son iniciados en el sexo por una mujer de más edad, al igual que le sucedió, de una forma traumática, al propio escritor. Así ocurre con Garp, de *The World According to Garp* (1978); con John Berry, de *The Hotel New Hampshire* (1981), con Jack Burns, de *Until I Find You* (2005), o con Danny Angel, de *Last Night in Twisted River* (2009). Todos estos personajes quedan marcados de alguna manera por estas primeras relaciones: por ejemplo, Jack Burns, que sufre abusos sexuales por parte de una mujer de unos cincuenta años cuando él cuenta tan solo con diez años de edad, necesitará terapia cuando llegue a la edad adulta para poder superar sus efectos, mientras

que Danny Angel dedicará una novela evocativa y romántica (*The Spinster; or, the Maiden Aunt*) a su tía materna, que le descubre los placeres de la carne.

No hay duda, no obstante, de que al personaje de Irving al cual más le afecta la relación con una mujer mayor cuando él es adolescente es Eddie O'Hare, protagonista de la primera parte de *A Widow for One Year* (aunque Eddie aparezca en el resto de la novela su personaje no tiene mucho peso posteriormente, virando el protagonismo hacia la hija de Marion Cole, Ruth, que es la viuda a la que se hace referencia el título de la novela). Eddie, a diferencia de estos otros personajes de Irving que viven su primera experiencia sexual con mujeres maduras, se enamora perdidamente de aquella con la cual pierde la virginidad y jamás será capaz de superar este amor.

Significativamente, cuando la novela fue llevada al cine en 2004 bajo el nombre de *The Door in the Floor* (2004, titulada en español *Una Mujer Difícil*), el director, Tod Williams, escribió el guión de la película siguiendo con fidelidad la primera parte de la obra. Por su complejidad y longitud –casi setecientas páginas– resultaba imposible realizar una película de duración comercial estándar sin perder gran parte de la riqueza de sus detalles, o incluso sin renunciar a una mínima coherencia narrativa. Por eso, el mismo John Irving apoyó el proyecto de Williams y la crítica la señaló como, probablemente, la mejor adaptación de una obra de Irving tras *The Cider House Rules* (1985), llevada al cine por Lasse Hallström en 1999, siguiendo un guión que firmó el propio escritor.

La decisión de Williams de adaptar tan solo las primeras doscientas páginas de la novela es la clara elección de centrarse en la trágica historia de Marion Cole –su tristeza ocasionada por la pérdida de sus hijos adolescentes en un accidente de coche, y el romance veraniego que vive con el joven Eddie, que pasa a ser no solo el tema relevante que ya es en la novela, sino la trama central alrededor de la cual gira el argumento de la película. Es por ello que para este capítulo me remitiré no solo a la novela de Irving, sino también a su adaptación cinematográfica.

7.3.1. El romance entre una mujer madura y un hombre joven como ejemplo de heterosexualidad *queer*

Tomo como punto de partida para considerar la relación entre una mujer madura y un adolescente como ejemplo de heterosexualidad *queer* la idea que Leena-Maija Rossi expresa en su artículo acerca de representaciones “afortunadas” y “desafortunadas” de la heterosexualidad mencionado en varias ocasiones con anterioridad:

The normative performance of heterosexuality holds reproduction as one of its core values, and thus it excludes chosen non-reproductivity: people who do practise heterosex, but not in a permanent relationship, heterosexual women who do practise non familist sex, and **both sexual and romantic relationships between older women beyond their fertile age and younger men (who are normatively supposed to breed and to choose partners suitable for that purpose)** (Rossi 2011: 16; la negrita es mía).

Rossi, con la cual coincido, considera que las relaciones entre un joven y una mujer mayor poseen una naturaleza de carácter subversiva, sin mencionar si también lo pudieran presentar aquellas que tienen como protagonistas a una mujer joven y a su pareja, si este es un hombre maduro. No obstante, más adelante la propia Rossi matiza que la subversión de la representación “afortunada” de la heterosexualidad acontece cuando la diferencia entre los miembros de una pareja es considerable, pero insiste en que el poder subversivo se ve multiplicado infinitamente si la mayor de los dos es la mujer:

‘Happy’ performatives of heterosexuality, normatively successful repetitions of the supposedly normal and approximations of the norm, also presuppose other criteria besides reproduction and middle-class status, such as a ‘proper’ combination of the ages. In normative thinking, too great an age difference clearly presents a risk to the ‘felicitous’ completion of the heterosexual

performative, especially when a relationship between a younger man and an older woman is in question [...] non-comical representations of the 'improper' age difference are still very rare, in spite of the recent 'cougar phenomenon' Heterosexual desire for an old, or even a middle-aged, woman seems mostly to serve as comical material, a strategy for making that desire look less transgressive and subversive (Rossi 2011: 18).

La capacidad de subversión que entraña una pareja en la cual existe una diferencia de edad notable entre ambos miembros se ve magnificada cuando en una relación heterosexual la más veterana de los dos amantes es la mujer, quizás por el extrañamiento que todavía hoy en día provoca un caso de estas características, siendo mucho más común que sea el varón el que aventaja en muchos años a su compañera. Intentaré explicar ahora el por qué de esta desigual distribución de las parejas heterosexuales de edades muy diferentes según el sexo de los amantes, para llegar a establecer por qué el caso de que la mujer sea mayor resulta más subversivo que el de que lo sea el hombre.

El psicólogo David M. Buss (1989) señala varios factores que influyen tanto en hombres como en mujeres de treinta y siete países pertenecientes a continentes y culturas muy diferentes a la hora de elegir pareja: el atractivo físico, las perspectivas financieras, la ambición y laboriosidad, la falta de experiencia sexual, y la edad. En cuanto a este último rasgo, el autor demuestra en su estudio que, en todos los países, los hombres prefieren parejas más jóvenes, mientras que las mujeres suelen optar por compañeros mayores que ellas:

In each of the 37 samples, males prefer mates who are younger, which is consistent with the hypothesis that males value mates with higher reproductive capacity. [...] Not specifically predicted, but also consistent across all countries, females prefer mates who are older than they are (Buss 1989: 9).

Según Buss –y la idea es generalmente compartida por otros psicólogos, como Kendrick y Keefe (1992)–, la causa de este hecho tiene un origen evolutivo, puesto que si los hombres buscan una mujer joven, es para así poder asegurar

con mayor facilidad su descendencia, en peligro si la pareja es una mujer de más edad y, por lo tanto, menos fértil o incluso ya incapaz de concebir. Además, no solo demuestra que los hombres prefieren como pareja a mujeres más jóvenes que ellos, sino también que en la práctica, esta predilección se traduce en una gran mayoría de matrimonios en los que el marido tiene más edad que la mujer.

El estudio de Buss no hace sino corroborar de una forma científica y sistemática lo que ya pertenecía al saber popular: que, en general, las mujeres se sienten atraídas y se casan con hombres mayores, mientras que los hombres suelen buscar a mujeres más jóvenes, y por eso, todas aquellas relaciones que se salían de este estereotipo eran consideradas sospechosas, peligrosas, y hasta antinaturales. Recordemos, por ejemplo, los mitos clásicos de Yocasta y Fedra, y los efectos destructivos de la incestuosa pasión amorosa que sienten por los jóvenes Edipo e Hipólito, respectivamente. Como excepción, en una cultura como la nipona está aceptada la costumbre del *gyaku-enjo-kōsai*, según la cual algunas mujeres mayores dan dinero y regalos a muchachos jóvenes a cambio de compañía, pero no necesariamente a cambio de sexo. Aun así, esta tradición japonesa es menos común que la del *enjo-kōsai*, en la que una muchacha recibe regalos de manos de un hombre mayor (Miller 2004).

Pudiera no obstante parecer que estos prejuicios contra las parejas en los que la mujer es mayor que el hombre se han suavizado durante los últimos años. Por ejemplo, la Oficina Nacional de Estadística del Reino Unido publicó en 2003 un informe en el que se recogía la evolución de los matrimonios en Inglaterra y Gales entre 1963 y 1998, y que señalaba que en ese intervalo el porcentaje de las uniones matrimoniales en las cuales la mujer era mayor que el hombre había pasado de un 15% a un 26%. En los últimos años, además, la prensa ha publicado innumerables escritos acerca de las *cougar* o *sugar mummies*, o mujeres maduras y atractivas que solo salen con chicos jóvenes (con adalides tan mediáticos como Demi Moore, o la serie *Cougar Town*, emitida entre 2009 y 2015).

A pesar de estos datos, el trabajo publicado en 2010 por Michael J. Dunn, Stacey Brinton y Lara Clark, de la Universidad de Cardiff, demuestra cómo aún

se mantienen las tendencias reflejadas por Buss y Kendrick y Keefe¹⁹⁴, con una propensión, no obstante, hacia una mayor tolerancia con respecto a la edad – tanto la mínima como la máxima– de la pareja. Dunn *et al.* señalan como, a mayor edad del hombre, mayor diferencia existe entre esta y la edad mínima de la pareja deseada. Explican por qué motivos sucede esto, tanto si la relación que se busca es de corta o larga duración:

The most plausible explanation for the overall pattern of data is that males irrespective of their own age continue to focus their attention on females who possess high fertility and reproductive value. [...] Especially when considering a short-term partner. The desire for youth is especially evident for example when men indulge in sexual fantasies (Dunn *et al.* 2010:389).

¿De qué manera se han reflejado estas preferencias masculinas por parejas más jóvenes en el mundo del cine, y de qué forma se traducen hoy en día? Si bien a nadie le extraña que en una película romántica el protagonista masculino –un hombre ya maduro– se empareje con una mujer considerablemente más joven, la situación contraria sigue constituyendo, todavía hoy, prácticamente una rareza. Valgan como ejemplo los listados de películas –para nada exhaustivos, pero sí bastante reveladores– del subgénero romántico *May/ December* (también conocido como *May/ September*), que pueden consultarse en páginas *web* dedicadas a esta temática: por ejemplo, hasta no hace mucho existía¹⁹⁵ en *Wikipedia* una entrada

¹⁹⁴ Los estudios de Kendrick y Keefe y Dunn coinciden en su metodología de trabajo: ambos se basan en el análisis de los anuncios de búsqueda de pareja (aparecidos en prensa, en el primer caso, y *online*, en el segundo), mientras que el de Buss se apoya principalmente en encuestas y consultas a documentos oficiales realizadas en 37 países.

¹⁹⁵ El capítulo actual está basado en el artículo “Huc Venite, Pueri, Ut Viri Sitis: Cruzando *The Door in the Floor*, de John Irving”, escrito conjuntamente con mi directora de tesis, la doctora Rosa Morillas Sánchez y publicado en *Into Another's Skin* (Aguilera *et al.*, 2011). Durante la investigación previa para escribir dicho artículo, se consultó la entrada “List of Films Featuring May/ December Romances”, de *Wikipedia*, que ya no se encuentra disponible.

Sin embargo, sí que se pueden consultar otras páginas *web* como *Letter Box* (“May-December Love”); el de Hillary White para *Popsugar* (“21 Times There Was a MAJOR Age Gap in a Romance Movie”, o *IMDB* (“May-December romance movies”). Por desgracia, los listados que ofrecen no son tan exhaustivos ni organizados como los del extinto artículo de *Wikipedia* (que distinguía entre tipos de relaciones según el género del amante mayor y el más joven), mas no obstante su

titulada “List of Films Featuring May/ December Romances”, en la cual por un total de 134 películas en las cuales el galán es mucho mayor que la protagonista, solo se mencionaban 57 en las que se da la situación contraria.

Incluso, se podría afirmar que las películas del primer tipo (galán otoñal-joven heroína) están más orientadas al gran público y gozan de una mayor popularidad que las de la segunda clase (mujer madura-joven enamorado). Entre las primeras, aparecían en el listado de *Wikipedia* títulos tan famosos como *Der Bleu Engel* (1930), *Casablanca* (1942), *Jane Eyre* (1943), *To Have or Have Not* (1944), *The Big Sleep* (1946), *How to Marry a Millionaire* (1953), *Sabrina* (1954), *Gigi* (1958), *North by Northwest* (1959), *Charade* (1963), *The Sound of Music* (1965), o *Taxi Driver* (1976), u otros filmes más modernos como *Pretty Woman* (1990), *Interview with the Vampire* (1994), *Mighty Aphrodite* (1995), o *American Beauty* (1999).

Por el contrario, entre las del segundo grupo existen pocos clásicos: las únicas películas mencionadas anteriores a la década de los setenta eran *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), *Sunset Boulevard* (1950), *Breakfast at Tiffany's* (1961), y, por supuesto, *The Graduate* (1967). De las demás, la mayoría de ellas fueron estrenadas en la última década del pasado siglo y son, por lo general, minoritarias o menos populares, quizás porque aún nos sorprende más ver en la pantalla una relación entre una mujer visiblemente mayor que su amante, que ver otra en la que los papeles se invierten. Entre los escasos ejemplos de películas de este tipo que aparecían en la lista de *Wikipedia* podíamos encontrar *The Door in the Floor* (2004), que como mencioné más arriba trasladó parte de la trama de *A Widow for One Year* (1998) a la gran pantalla tan solo seis años después de la primera edición de la obra.

revisión deja claro que existen muchas más películas que muestran una relaciones amorosas con edades desiguales en las cuales el hombre es claramente mayor que la mujer.

7.3.2. El ejemplo de *A Widow for One Year/ The Door in the Floor*

Tal vez la diferencia más obvia entre la novela y la película que nos ocupan en este caso es la de sus títulos, que viene motivada por el hecho de que el del libro hace referencia a una ya adulta Ruth, la hija de Marion, que solo tiene cuatro años en la época en la que transcurre la película, por lo cual pierde todo su sentido en relación con el filme. Más reveladora resulta la adaptación del título de la película del inglés (*The Door in the Floor*) al español (*Una Mujer Difícil*). *The Door in the Floor* es el título de uno de los libros infantiles que escribe Ted Cole, esposo de Marion, y a la vez, un doble símbolo.

Por un lado, evoca el miedo de una pareja –los Cole– que han perdido a sus dos hijos en un accidente de coche; la puerta del suelo es aquella que da paso al mundo real, cruel y peligroso, y que los progenitores siempre intentan mantener cerrada para proteger a sus hijos e hijas, aunque estos al final siempre terminen por abrirla. Por otra parte, también hace referencia a la iniciación sexual de Eddie O’Hare a manos de Marion Cole: “There was another kind of door in the floor that Eddie didn’t know about –not yet” (Irving 1998:67), y también guarda relación con el lema *Huc Venite Pueri Ut Viri Sitis*¹⁹⁶, escrito sobre el dintel de la puerta del edificio principal del *campus* de Exeter, donde tanto los hijos de Marion como Eddie estudiaron –y que Marion, oportunamente, cita justo antes de hacer el amor con el muchacho por primera vez.

La expresión *Una Mujer Difícil* con la que se tituló el filme en español también está tomada de la novela: “una mujer difícil” es el calificativo despectivo que Ted aplica a Marion cuando habla sobre ella con Eddie, sin saber que no va a convencer al muchacho, al cual, pese a su juventud y relativa inexperiencia, ya le suena como una expresión manida y machista¹⁹⁷:

¹⁹⁶ “Venid aquí, niños, y convertíos en hombres”, en español; la traducción es mía.

¹⁹⁷ Aparte de “difícil”, otros términos similares, con los que el hombre tradicionalmente ha presentado la conducta femenina como anormal o monstruosa cuando no se ajusta a sus designios patriarcales, son “histérica” o “loca” –véase el capítulo titulado “Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship” en el clásico de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* (2000 [1979]).

Even to a sixteen-year-old, the phrase did not ring true; in fact, it rang utterly false. It was strictly a male expression. It was what men who thought they were being polite said of their ex-wives. It was what a man said about a woman who was unavailable to him –or who had made herself in some way inaccessible. It was what a man said about a woman when he meant something else. And when a man said it, it was always derogatory, wasn't it? (Irving 1998: 219).

Otra de las diferencias entre *A Widow for One Year* y *The Door in the Floor* es la disparidad de edad entre los protagonistas, que es de veintitrés años en el libro, mientras que en la película la actriz que interpreta a Marion Cole –Kim Basinger– es treinta y un años mayor que Jon Foster, quien da vida a Eddie O'Hare. Además, la menor diferencia de edad que existe en la novela está aún más disimulada gracias al juvenil aspecto de Marion, que pudiera pasar por tener diez años menos; un extraño que la viera junto a Eddie jamás pensaría que ella fuera su madre, aunque por edad sí que pudiera serlo y a pesar de que un mar de experiencias vitales los separen.

Por su parte, Kim Basinger había cumplido ya los cincuenta cuando rodó la película y, a pesar de su delicada belleza, no parecía tener los treinta y nueve años que contaba Marion y mucho menos los veintinueve que se dice en la novela que aparentaba tener, mientras que Jon Foster, aun superando ligeramente la edad de Eddie, podía pasar por un muchacho de dieciséis años gracias a su delgadez y la ingenuidad reflejada en su rostro. En otras palabras, la elección de los actores que dan vida a ambos personajes en la película refuerza las connotaciones maternas de la relación entre Marion y Eddie. Sin embargo, en el resto de aspectos, la caracterización de cada uno de los personajes y de su interacción no presenta apenas diferencias entre la novela y la película.

Una vez analizadas muy brevemente algunas de las discrepancias más interesantes entre *A Widow for One Year* y *The Door in the Floor* – otra de ellas sería que el comienzo del libro está ambientado en 1953, mientras que la acción de la película se sitúa cinco décadas más tarde–, podemos concluir que el personaje de Marion es muy semejante en ambas y podemos ponerlo en relación con los

estereotipos cinematográficos de otras mujeres que viven romances con hombres mucho más jóvenes. Según Frank Pittman (1999: 61-62), son cuatro, que se corresponden con “the four archetypes of femininity”:

– la *Guerrera* o *Amazona*: Es aquella mujer que ha tenido malas experiencias con los hombres y que, para evitar nuevos daños y traiciones, ha aprendido a vivir sin ellos: “You may love her and she may enjoy you, but she is so distrustful of men and so insecure about the age difference between you that she may have to prove to herself constantly that she can get along with you” (Pittman 1999:61).

– la *Reina*, “who gives access to the young man to her power and resources”, pero con la cual se debe de tener cuidado, puesto que “you get all she’s got, but she gets all you’ve got, too” (Pittman 1999: 61-62).

– la *Bruja*, harta de los hombres y buscando venganza con la ayuda de su joven amante: “The Witch may exploit a young man’s innocence and relative weakness for her own purposes [...] Witches have higher priorities than a young man’s comfort or self-esteem” (Pittman 1999: 62).

– la *Amante*, “the best, most experienced and least selfish Lover[s] [...] Older women have their own reasons for providing sexual initiation, but they are not likely to expect lifetime support and protection in exchange” (Pittman 1999: 62).

Según este crítico, la *Amante* la única de estas categorías que es al menos parcialmente positiva, y es la más frecuentemente reflejada en el cine. También Richard B. Gartner considera que “such experiences are almost universally portrayed in a positive light, as the sexual initiation of an adolescent into manhood by an experienced, caring and/or attractive older woman” (Gartner 2001: 47).

Marion, en cierta forma, participa de una u otra manera en cada uno de los tipos descritos por Pittman. Como *Guerrera*, vive aislada en su dolor sin buscar consuelo en su marido ni en ningún otro hombre y aunque, excepcionalmente, permite que Eddie traspase “la puerta en el suelo” y entre en su refugio, también lo expulsa de él sin contemplaciones cuando decide abandonar a Ted y a Ruth. En la manera de una *Reina*, Marion proporciona a

Eddie accede a un mundo adulto desconocido para él: no solo lo inicia en el sexo, sino también lo invita a cenar –las primeras citas de Eddie–, le permite conducir su coche, le otorga la responsabilidad adulta de cuidar de su hija Ruth durante unas horas, etc. Como *Bruja*, en cierta manera utiliza su *affaire* con el muchacho para vengarse de su esposo por sus múltiples infidelidades, y, como *Amante*, proporciona a Eddie una experiencia sexual inolvidable en parte también por pura generosidad, quizás deseando que sus hijos Tom y Tim hubieran tenido la misma oportunidad de aprendizaje y disfrute antes de su trágico fallecimiento.

La relación entre Marion y Eddie está tratada con buen gusto, pudor y elegancia en la película, hasta en las escenas eróticas, durante las cuales Marion jamás pierde su dulzura, su melancolía y su aura maternal. Seguramente, si la relación tuviera lugar entre Ted y una adolescente, él no saldría tan bien parado, puesto que:

Mating between women who have been around and boys who have not are generally portrayed as acts of generosity and mercy, rather than child molesting. As long as the older women don't expect the liaison to be permanent, they won't frighten boys who want to be sexual but aren't ready yet to be grown-up (Pittman 1999: 62).

Probablemente, Ted aparecería reflejado como un hombre egoísta que se aprovecha de la inocencia de la joven, mientras que Marion, como *Reina* y como *Amante*, es la que permite que Eddie disfrute de su cuerpo y de su experiencia de una manera totalmente altruista. Es decir, las relaciones entre un hombre adulto y una adolescente están bajo la sombra de la sospecha de los abusos sexuales, mientras que en el caso contrario el joven suele ser considerado como afortunado por haber sido iniciado en el sexo por una mujer experimentada, lugar común que también aparece en otras películas tales como *Harold and Maude* (1971) o *The Graduate* (1967), en las cuales, según Gartner (2001: 47), “there is virtually no sense in any of these films that a boy may not always be happy to be sexually involved with an older woman”.

También es innegable que, como una *Bruja*, Marion utiliza al muchacho para sus propios intereses cuando se trata de seguir sus planes para abandonar a su marido y a su hija, pero siempre preocupándose por su bienestar: hasta deja organizado quién debe llevar a Eddie en coche para tomar el ferry de vuelta a casa.

En general, puede afirmarse que Marion es un personaje positivo, retratado con delicadeza y melancolía, por lo cual la categoría con la que mejor se identifica es la de la *Amante*. Marion es paciente, maternal y generosa con Eddie, aunque no cabe duda de que tiene sus “propias razones” para iniciar al muchacho en el sexo. Marion es una mujer rota, que ha perdido a dos hijos de quince y diecisiete años en un accidente de tráfico. Casada con un hombre varios años mayor que ella, no parece haber sentido alguna vez atracción hacia los adolescentes. Sin embargo, Eddie se parece físicamente al mayor de sus hijos, Tom, mientras que su carácter se asemeja más al del menor, el tímido Tim. Al ver una foto de Eddie en el anuario de Exeter, Marion siente un repentino interés por aquel joven que tanto le recuerda a Tom. Su esposo Ted, previendo lo que podría llegar a suceder entre ellos dos, contrata al muchacho como su ayudante durante el verano, pensando no tanto en consolar a Marion, como en utilizar en el futuro una previsible relación con el adolescente como arma en contra de su mujer cuando él le solicite el divorcio, para poder así obtener la custodia de la pequeña Ruth.

Lo que en un primer momento es una relación propia casi de madre-hijo (al menos por parte de Marion, puesto que Eddie se enamora de ella a primera vista), se convierte poco después en otra de carácter amoroso. Marion ve transluir en Eddie a sus dos hijos muertos y, al principio, se deleita en hacerlo feliz tal y como hacía con ellos: paseando juntos, charlando con él, o, simplemente, viéndolo devorar la comida con la voracidad que solo los adolescentes poseen. Marion fue la madre perfecta para Tom y Tim y durante un tiempo también lo es para Eddie, quien no tiene una relación muy fluida con su propia madre. Pero el día en que encuentra a Eddie masturbándose junto a su ropa interior, torpemente colocada para imitar la disposición que tendría sobre su

cuerpo femenino, Marion se da cuenta de los deseos del muchacho, y poco a poco, va cediendo a ellos.

¿Por qué una bella mujer de treinta y nueve años accede a convertirse en la amante de un adolescente? Aunque resulte extraño, más que por deseo sexual, sostengo que lo hace llevada por un puro instinto maternal. Marion se da cuenta de que, con las edades con las que murieron sus hijos, es muy probable que no hubieran llegado a mantener relaciones sexuales (quizás el atrevido Tom sí; Tim, seguramente no). En parte por cumplir con los deseos del muchacho, en parte por evitar que, si alguna tragedia llegara a sucederle, este muriera virgen, Marion se entrega a Eddie y le muestra los placeres del sexo, disfrutando al ver su apetito sexual con un deleite similar al que antes experimentara al verlo engullir la comida que le ofrece. Pero, principalmente, lo hace porque de esta manera se siente como si simbólicamente estuviera dándoles nueva vida a sus hijos muertos, y, aunque no llegue a enamorarse de Eddie de la misma forma en que él lo hace de ella, su *affaire* con el joven le hace sentirse más viva y feliz de lo que había estado en años:

Marion couldn't help herself. With every act she performed for Eddie, she thought of everything she'd ever done for Thomas and Timothy; she also attended to those pleasures that she imagined her lost sons had never enjoyed. However briefly, Eddie O'Hare has brought her dead boys back to life (Irving 1998: 102).

El joven Eddie, por su parte, encaja en el estereotipo, pues una relación como la suya con Marion “transform[s] them [a los muchachos] into ‘real men’” (Gartner 2001: 47-48); no solo en el aspecto puramente sexual de “convertirse en hombre” sino también en otros. En *The Door in the Floor* (2004) queda insinuado cómo antes de involucrarse en un *affaire* con Marion, Eddie, “suspended somewhere between childhood and adulthood” (Irving 1998: 29), siente temor hacia las chicas de su edad y no es lo suficientemente sofisticado ni seguro de sí mismo para invitarlas a salir, ni casi para acercarse a ellas, cuando vemos cómo a Eddie le intimida Alice, la niñera de Ruth, que es aproximadamente de su misma edad. En *A Widow for One Year* conocemos un dato acerca de Eddie que no se nos

facilita en la película: su atracción por las mujeres mayores que él –como Mrs. Havelock o como las modelos maduras de los catálogos de moda de su madre– se inicia aún antes de conocer a Marion.

A lo largo de la película asistimos al proceso de iniciación en la vida adulta de Eddie O'Hare: la transformación de ese adolescente tímido y vergonzoso en un hombre joven con más seguridad en sí mismo, más maduro y valiente, capaz de enfrentarse a los adultos de igual a igual, de tomar decisiones, de aceptar las consecuencias de sus actos del último verano, y que además ha encontrado lo que llegará a convertirse en una voz propia como escritor. No cabe duda de que durante ese verano, Eddie conoce a muchas personas que lo marcarán de una u otra forma –Ted Cole, su hija Ruth o Mrs. Vaughn, principalmente– y vive muchos acontecimientos que contribuyen a su crecimiento personal (por ejemplo, el escuchar la terrible historia de la muerte de Tom y Tim), pero es, sin duda, su romance con Marion lo que lo convertirá en un hombre, en el sentido de que esta relación lo marcará de por vida.

A pesar de que la película termina con la sensación de que Eddie realmente ha crecido y ha superado sus miedos y también su infancia, en la novela podemos contemplar cuán ilusoria es, en realidad, esta maduración: cómo el escritor maduro en que se ha convertido Eddie O'Hare en la segunda parte de la novela guarda un mayor parecido con el adolescente inseguro que fue antes de conocer a los Cole que con el muchacho resolutivo del final del verano del 53, y de qué manera afectan sus sentimientos hacia Marion a su vida amorosa posterior. Eddie no llegará jamás a sentir atracción hacia las mujeres de su edad o más jóvenes, sino únicamente hacia aquellas que son (bastante) mayores que él –salvo, de una manera tangencial y pasajera, por Ruth Cole, hija de su amada Marion.

Si relacionamos la obsesión por las mujeres mayores de Eddie con el estudio de David M. Buss, podemos concluir que, en parte, esta podría estar motivada por su falta de interés en tener hijos – de hecho, no los tendrá nunca: a Eddie no le importa, por lo tanto, la posible baja fertilidad de Marion ni de ninguna otra amante suya. Pero es de mucha mayor importancia el hecho de que jamás será capaz de superar aquel primer amor que tanto idealizará, y que impedirá que sea capaz de volver a enamorarse de verdad de otra mujer: “He

loved Marion – he would never stop loving her” (Irving 1998: 22), contraviniendo de esta manera una de las premisas de este tipo de relaciones, que según Frank Pittman (1999: 63) no son sino “a young man’s Oedipal fantasy of the ideal Older Lover, who must disappear once the young man is sexually initiated and brought into full manhood”.

Lo que comienza como algo tan común como un enamoramiento platónico por parte de un adolescente hacia una mujer mayor se convierte después en un tórrido romance entre ellos –un hecho menos frecuente–, para transformarse finalmente en una perenne atracción por parte del joven hacia las mujeres mayores, es decir, en algo “raro” que degenerará, conforme él y Marion vayan envejeciendo, en *matrolagnia*, una parafilia que consiste en la “excitación sexual provocada solo por mujeres mucho más mayores” (Tiffon Nonis 2008: 149), y que constituye una variante de la *gerontofilia* o atracción hacia los ancianos. En la novela, la fascinación de Eddie por las mujeres mayores es percibida por el resto de los personajes como algo anormal: “‘You’ve got to admit that there’s something wrong with the guy’. What Hannah found ‘wrong’ was that Eddie had eliminated younger women from *his* sexual lexicon” (Irving 1998: 570).

Sin embargo, nada de esto se vislumbra en la película: no puede saberse de qué manera esta experiencia marcará permanentemente a Eddie, ni que el muchacho ignorará el “mythical warning for younger men attracted to older Lovers: it can never last” (Pittman 1999: 62-63). En el filme, nada hace pensar que esta experiencia traspasará los límites de la “fantasía de la Amante Mayor” de la que habla Pittman; únicamente podemos intuir esta perpetua fascinación por las mujeres en la breve conversación que mantiene Eddie con la dueña de la tienda de cuadros, en la que se puede adivinar la relación que ambos establecerán en el futuro, según *A Widow for One Year*.

Como hemos podido ver a lo largo de este apartado, en una primera lectura, *A Widow for One Year* (1998) y *The Door in the Floor* (2004) presentan bajo una luz un tanto idealizada y positiva la relación entre el adolescente Eddie y la madura Marion. Aunque *The Door in the Floor* recibió una buena acogida por parte de la crítica y a pesar de su espléndido elenco, no dejó de ser una película

minoritaria y no excesivamente popular. Tal vez por ello, Marion Cole no llegará a ser nunca tan conocida como otros personajes femeninos cinematográficos que entablan una relación con un hombre mucho más joven, tales como Mrs. Robinson (*The Graduate*, 1967) o Norma Desmond (*Sunset Boulevard*, 1952), pero no cabe duda de que es una de esas “sexy, loving, passionate, older women” necesarias, según Pittman (1999: 63), “in our movie mythology” para acabar con los tópicos y poder así erradicar aquella otra mitología en la que la mujer que establece una relación con un hombre mucho más joven que él es considerada como potencialmente peligrosa para este, además de para conseguir normalizar este tipo de romances, equiparándolos de este modo a los que emparejan a una muchacha y a un hombre maduro.

En una segunda lectura más profunda o, si se quiere, más feminista, no podemos dejar de pensar que los términos que se plantean en la novela y en la película pueden resultar un tanto contradictorios. Si partimos de la base de que la relación entre Eddie y Marion comienza siendo por parte de ella una relación cuasi materno-filial para remplazar simbólicamente la pérdida de sus hijos mayores, ¿por qué abandona Marion a su hija? ¿Tiene esto algo que ver con el hecho de que los hijos que perdió eran varones, y la que concibe para remplazar esa pérdida es una hembra? Recordemos que ella misma admite que fue un error traer esa niña al mundo. ¿A qué obedece exactamente el comportamiento de Marion? Podemos barajar varias hipótesis.

Según Ray llega un momento en que las mujeres se ven “atrapadas” en algo que ellas mismas han construido. Cuando se supone que, después del matrimonio, las ambiciones femeninas deberían quedar “sublimated to those of her husband and children” (Friedan, en Ray 2006: 25), por el contrario, se produce frecuentemente un punto de inflexión importante en el cual las mujeres se preguntan “in the privacy of their own home, if being a wife and a mother is the ultimate goal of every woman, why am I not happy?” (Ray 2006: 25).

La edad y situación de Marion la hace una candidata idónea para ilustrar la teoría de Friedan en *The feminine mystique* (1963): que las mujeres experimentan un miedo a la soledad a los cuarenta que, entre otras cosas, tiene que ver con el síndrome del nido vacío. Dice Friedan que:

Those who have spent their lives under the influence of the feminine mystique will inevitably suffer another “lonely terror” at forty. Facing menopause, empty nest and a culture that renders older women sexually invisible, women will again confront an identity crisis (Ray 2006: 25).

Friedan trata los problemas que se plantean a las mujeres hasta los cuarenta años. Este es el rango de edad en el que encuadramos a Marion, pero vemos que esta de alguna forma subvierte el estereotipo. Primero, porque el nido de Marion está doblemente vacío: Tom y Tim han muerto y, por tanto, lo han abandonado para siempre. Y segundo, porque existe Ruth, una hija de cuatro años a la que Marion no duda en abandonar y dejar con su marido, pasando a ser ella misma la que abandona el hogar familiar. Por esto, el hecho de que se involucre sexualmente con el joven Eddie cumple una doble función: “llenar” simbólicamente este nido y hacerla sentirse sexualmente deseada. Con ambas acciones Marion no está sino desafiando el orden impuesto por la sociedad patriarcal en la que según Susan Sontag para una mujer “ageing means a humiliating process of sexual disqualification” (Sontag 1997: 20).

Es casi un lugar común que la resolución del conflicto de Marion conlleve el abandonar a su marido, pero no deja de ser sorprendente que también pase por tener que separarse de la única hija que le queda. ¿Qué puede llevar a una mujer a sentir la necesidad de abandonar a su hija? Las explicaciones que se dan tanto en la novela como en la película son claras. La vida de Marion no puede recomponerse tras la pérdida de sus dos hijos y todos los esfuerzos que Ted y ella misma hacen parecen caer en saco roto. Pero resulta curioso analizar la trayectoria de ambos personajes tras el vacío que dejan sus hijos. Ted tiene innumerables aventuras con mujeres casadas con hijas, a las que se acerca con la excusa de hacer un retrato de ambas, para acabar teniendo una relación que podemos calificar de pictórico-pornográfica con las primeras.

Evidentemente, no se trata de una forma al uso de superar una pérdida, pero Ted se presenta bajo una luz más favorable que Marion. Por ejemplo, se muestra como un padre cariñoso y afable con la pequeña Ruth y, lo que es más importante, no descuida sus obligaciones como padre, cosa que no podemos

decir de Marion. Ted no es presa de ese tormento interior con el que convive Marion y que lleva a esta a experimentar incluso rechazo hacia su propia hija. El hecho de que Ted mantenga relaciones sexuales casi indiscriminadamente con mujeres casadas supone una excentricidad más del escritor, extravagancia perdonable sobre todo porque estas mujeres se presentan como histéricas y desequilibradas. Pero que Marion mantenga una relación sexual con un menor es algo reprochable, que entra en contradicción con los instintos maternales que parecía tener hacia él en un principio.

Aunque la evolución de esta relación aparece reflejada de una forma sutil en *The Door in the Floor*, mi teoría es que la manera de resolverse tiene mucho en común con la tradición del cine clásico. Este tipo de conducta no coincide con el comportamiento convencional, por tanto se escapa a los parámetros en los que se encuadra a una mujer en la sociedad patriarcal, y como tal es tratado en la película. Según Bellour (2000: 87), el cine clásico americano hereda en muchos aspectos la tradición de la novela occidental del siglo XIX. Partiendo de esta base podemos ver cómo *The Door in the Floor* no es un ejemplo de anti-cine (*counter-cinema*) sino que entronca con esta tradición clásica. Vemos que el final de Marion (la huida) no es sino una variante de las dos propuestas que el cine clásico ofrece para resolver la amenaza de castración que suponen los personajes femeninos (Smelik 1999).

Laura Mulvey (1992: 22) utiliza la teoría psicoanalítica para demostrar “the way the unconscious of patriarchal society has structured film form”. El cine clásico establece la dicotomía *male/ active vs. female/ passive*, en la que el personaje femenino aparece sistemáticamente con un comportamiento pasivo y carente de poder frente al masculino que se representa como poderoso y activo. Para Smelik (1999: 491) el problema radica en que la imagen de la mujer en el cine “is fundamentally ambiguous in that it combines attraction and seduction with evocation of castration anxiety”. Según esta autora, el cine clásico resuelve la “ansiedad de castración” bien a nivel narrativo, bien a través del fetichismo (Smelik 1999: 492). Nos interesa, en este caso, partir del nivel narrativo. Para resolver esta amenaza, el personaje femenino se presenta como culpable y expía

su culpa de dos formas posibles, que Smelik ilustra con sendos filmes de Hitchcock:

The woman's "guilt" will be sealed by either punishment or salvation and the film story is then resolved through the two traditional endings which are made available to women: she must either die (as in e.g. *Psycho* (1960) or marry (as in e.g. *Marnie* (1964)). (Smelik 1999: 492).

Partiendo de esta base podemos afirmar que, aunque Marion aparezca como un personaje subversivo, activo, con capacidad de decisión y, por ende, poderoso, la realidad es que su acción no es aceptable y ha de ser castigada. Una relación sexual con un menor en el cine clásico es algo imperdonable y, por tanto, siguiendo el postulado de Smelik, no puede quedar impune, aunque Laura Mulvey (1992: 30) afirme que la mujer en la pantalla "is no longer the bearer of guilt". Marion ha de pagar su culpa y por eso podemos considerar su huida, más que como una liberación, como un castigo autoimpuesto, que en cierta manera desmiente la normalización de las relaciones con desequilibrio de edad en las que la mujer es mucho mayor. La única solución posible después de la acción de Marion es que sea obligada a pagar su culpa con una "muerte" simbólica: el destierro, aunque sea voluntario.

7.3.3. La puerta en el suelo

Como ya mencioné, *The Door in the Floor*, título del libro infantil de Ted Cole y de la película basada en parte de la trama de *A Widow for One Year* (1998) funciona como una compleja metáfora dentro de la novela. Simboliza, por ejemplo, los peligros que acechan a nuestros seres queridos fuera de la protección que ofrece el amor de la familia, y que pueden colarse por esa misteriosa puerta (como trágicamente ejemplifica el accidente de automóvil en el que Tom y Tim pierden la vida). Por otro lado, también sirve como alegoría de los momentos epifánicos que hacen avanzar nuestro *bildungsroman* vital: cruzar la puerta

significa evolucionar, al salir de nuestra zona de confort y enfrentarnos con lo desconocido. Ambas acepciones de “la puerta en el suelo”, aparentemente antagónicas, conviven armoniosamente tanto en la novela como en el filme. Para Marion y Eddie, hacer el amor por primera vez supone cruzar esa puerta metafórica, que desembocará primero en un tórrido romance y a más largo plazo en un cambio radical en sus vidas, para el que no habrá vuelta atrás, y que entre muchas otras implicaciones supondrá una transformación en la forma en la que ambos viven su condición heterosexual.

Podemos concluir que la relación entre Marion Cole y Eddie O’Hare, tanto en la novela de Irving como en su adaptación cinematográfica, supone un desafío a la heterosexualidad convencional, por cuanto que su diferencia de edad entraña una subversión de lo comunmente aceptado (escasa diferencia de edad entre los amantes, y si esta fuera considerable, que la más joven sea la mujer) y pone en riesgo su estabilidad. Asimismo, la forma de vivir la heterosexualidad que ambos eligen trasciende las representaciones “felices” de esta aún cuando su relación finaliza, precisamente por la fuerza transformadora y subversiva de esta. Por su parte, Eddie desarrolla una fuerte atracción por las mujeres mucho mayores que él, lo cual es percibido frecuentemente como una rareza desasogante, especialmente cuando conforme va cumpliendo años comienza a sentirse atraído por las ancianas.

Eddie comparte con Marion su rechazo hacia la paternidad, lo cual constituye, como vimos, otra representación “no afortunada” de la heterosexualidad. El abandono de la pequeña Ruth por parte de Marion –como si se hubiera deshecho del instinto maternal que se nos presupone a las mujeres y que ella poseía en abundancia antes de perder a sus hijos mayores– y su falta de interés por rehacer su vida junto a un hombre me llevan a calificar la heterosexualidad de Marion, aún cuando finaliza su relación “impropia” con el joven Eddie, de *queer* y subversiva, y precisamente por ello debe ser castigada por parte del autor con el destierro y el distanciamiento de su hija (supuestamente voluntarios, pero que en el fondo es Irving quien le está imponiendo).

Tras el accidente mortal que le cuesta la vida a sus hijos mayores y que supone el fin de la representación afortunada de la familia heteronormada que

encarnaban los Cole (a pesar de las infidelidades de Ted), Marion es consciente de que es incapaz de intentar volver a la normalidad y de llevar una vida familiar típica junto a su marido y a su hija, tal y como hacían cuando aún vivían Tom y Tim. Este hecho le genera un conflicto con su propia feminidad, creyendo por un lado que ha fracasado como madre y como esposa, pero sintiéndose liberada a la vez por ello. Esta contradicción aparente queda explicada con las siguientes palabras de Jack Halberstam (2011: 4): “Where feminine success is always measured by male standards, and gender failure often means being relieved of the pressure to measure up to patriarchal ideals, not succeeding at womanhood can offer unexpected pleasures”.

La vida familiar que Marion ha llevado desde su juventud y que se ajusta al ideal heteropatriarcal ha sido puesta en riesgo por la muerte de sus hijos, por su fracaso como esposa de Ted y como madre de Ruth, y por su relación con el adolescente Eddie. No obstante, su fracaso a la hora de prolongar su vida anterior le trae, tal y como dice Halberstam, placeres inesperados en la forma de una bonita y satisfactoria relación con el joven Eddie que ambos reanudarán varias décadas después. Sin embargo, también supone poner en tela de juicio todo aquello en lo que siempre ha creído acerca de quién debe ser y cómo debe actuar a la hora de ser una madre y esposa ejemplar. Por ello, Marion decide castigar sus tendencias “antinaturales” –el deseo sexual hacia un adolescente y la falta de instinto maternal hacia Ruth– y alejarse de todo y todos los que alguna vez amó.

Afirma Rossi que “repeating heterosexuality ‘wrong’ will bring for their doers whose subjectivities and identities do get formed within their deeds different social sanctions from tolerant pity to judgmental labelling as ‘unfit’” (Rossi 2011: 16). En el caso de Marion, el castigo es autoimpuesto (o impuesto por Irving), y solo alcanzará la redención cuando, muchos años más tarde de aquel inolvidable verano de 1953, reaparezca en las vidas de su hija Ruth y de su ex amante Eddie para reconciliarse con ambos y con su esencia más profunda.

Precisamente, el fracaso de Marion en muchas facetas de su vida (como madre de Ruth, como esposa de Ted), es decir, su imposibilidad de continuar representando de una forma afortunada lo que de ella se espera dentro de una

pareja heterosexual y de una familia convencional constituye otro de los rasgos, junto con el de su implicación en una relación con un hombre mucho más joven que ella o su rechazo hacia la maternidad, que me hacen calificar su heterosexualidad como *queer*. Marion opta por sacrificar una posición central dentro del sistema de la heteronorma que ya no la satisface y que que ha perdido todo su sentido tras el colapso de su familia después del accidente en el que fallecen sus hijos, por una situación periférica que le permite escapar de la presión de repetir acertadamente una serie de actos que le llevaban a ser considerada como una mujer “de verdad”; a través de esta rebeldía se convierte en una mujer “difícil”.

Si lo *queer* es un arte del fracaso (Halberstam 2011), Marion se convierte en una artista consumada capaz de reinventarse, aunque también sienta la necesidad del castigo que cree merecer por haber fallado a la hora de cumplir con las expectativas que su condición de mujer heterosexual generaba. Sin embargo, este castigo autoimpuesto no carece de valentía, suponiendo para Marion una liberación y el nacimiento de un cierto grado de esperanza, lo cual me permite relacionarlo con la siguiente cita de José Esteban Muñoz (2009: 173): “Queer failure... is more nearly about escape and a certain virtuosity”.

PARTE FINALES **IV.** **CONSIDERACIONES**

CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES

Comenzaba la presente tesis con la demostración, a través de un decálogo de normas que rigen el mundo ficcional de John Irving, de que el novelista estadounidense es un escritor que es capaz de aunar extremos aparentemente opuestos de una forma exitosa, de una forma para nada simplista, sino, por el contrario, compleja y no exenta de problematización. La obra de Irving oscila, como ya vimos, entre los rasgos propios de la literatura popular y un alto valor ético y estético; la tendencia a la exageración y al realismo; los escenarios centroeuropeos y los paisajes de Nueva Inglaterra, o el miedo al caos y a la violencia que nos acechan y el equilibrio que la familia o el esfuerzo (“to get obsessed and stay obsessed”; Irving 1989a: 216) aportan a nuestras vidas, pese a que Irving es consciente de que, en el fondo, no existen finales felices.

Decidí dedicar mi estudio a una de estas terceras vías, como vine a denominarlas: en este caso, en la de la búsqueda de un tercer género que supere las dicotomías tradicionales establecidas por el sistema binario del heteropatriarcado occidental, que aparecía en la décima norma del “decálogo de las normas del mundo según John Irving”: *la dicotomía entre lo masculino y lo femenino queda con frecuencia superada o subvertida en el mundo según Irving. Los hombres y mujeres que aparecen caracterizados bajo una luz más favorecedora pertenecen a una especie de tercer género ideal que en el mundo según Irving se manifiesta en multitud de conductas y rasgos de personalidad distintos. Estos personajes trascienden la biología, y a través de sus actos y conductas deconstruyen las convenciones de género, convirtiéndose por ello en “sospechosxs sexuales” (también podemos llamarlos disidentes sexuales o poseedorxs de sexualidades periféricas). Pese a ser descritos de un modo eminentemente positivo, no carente de un cierto grado de idealización, Irving no renuncia por ello a la problematización de estos personajes. Como vimos con anterioridad, la*

icónica expresión “sospechosxs sexuales” que da título a la presente tesis la tomé del título de la autobiografía ficticia de Jenny Fields, carismática madre del protagonista de la obra maestra de Irving, *The World According to Garp* (1978).

He justificado la elección de esta temática por la formación que había seguido durante los cursos de doctorado que realicé, y porque considero que este estudio constituye la continuación y la ampliación lógica y natural de la tesina que presenté en su momento.

A mi entender, la conclusión más relevante de esta tesis es la confirmación de que las novelas de John Irving, parafraseando a las de su personaje Billy Abbot (*In One Person*), constituyen “pleas for tolerance of sexual differences” (Irving 2012: 314). La presencia en su obra de abundantes ejemplos de sexualidades periféricas (utilizando una expresión que tomé prestada de Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto, 2009 para designar a aquellas identidades que desafían a la heteronorma) funciona como una forma de realizar un alegato a favor de la tolerancia hacia las minorías sexuales, así como una manera de intentar superar unos roles de género que resultan ya caducos y que han contribuido a la perpetuación de la violencia dentro de la pareja heterosexual o hacia lxs disidentes sexuales.

Asimismo, como Harter y Thompson (1986: 102) sostenían, la creación de “creative androgynous wholes” en la obra de Irving (o sea, de personajes pertenecientes a su ideal andrógino), constituye una de las barreras que nos salvan del “abismo” (Renwick 1982: 13) que nos acecha: las fuerzas oscuras del caos, la violencia y la sinrazón que son simbolizados por inquietantes presencias como las del misterioso *Undertoed* (*The World According to Garp*, 1979), el perro Sorrow (*The Hotel New Hampshire*, 1981) o el Mustang azul (*Last Night in Twisted River*, 2009).

También podemos considerar la presencia constante de estxs sospechosxs sexuales como uno de los rasgos que vincula la narrativa de Irving con la novela postmoderna, caracterizada, según Gonzalo Navajas (1987: 26), por “la progresiva indeterminación sexual de los personajes y la frecuente sustitución del modelo masculino por el femenino”. Pese a la admiración reconocida que siente John Irving por Charles Dickens y las conexiones innegables con la novela

realista (y aún naturalista) decimonónica que el conjunto de su obra presenta, esta está más imbricada con las mecánicas del postmodernismo de lo que el escritor reconoce, como demuestra el ejemplo de la “indeterminación genérica de los personajes” (en palabras de Navajas 1987: 26) que aparecen en sus novelas.

De una forma más particular, Irving cuestiona los privilegios que su sexo, raza, nacionalidad y orientación sexual le han proporcionado desde su nacimiento, reflejando en un extenso catálogo de personajes masculinos blancos, cisgénero y anglosajones (como él mismo) las contradicciones a las que está sometida la heterosexualidad masculina en el siglo XXI, a caballo entre la difícil renuncia a unos prerrogativas que los colocan en una situación ventajosa con respecto a las mujeres y a las minorías étnicas y sexuales (el dividendo patriarcal del que hablaba Raewyn Connell, 2015), y la concienciación de la necesidad de salir del inmovilismo secular al que los ha sometido el heteropatriarcado para colmarse de valores tales como la empatía, la tolerancia o el rechazo hacia la violencia por motivos de sexo.

Una extensa introducción teórica me llevó a obtener las herramientas epistemológicas que me servirían para posteriormente cartografiar el mapa de las sexualidades periféricas en cinco de las obras de Irving (cuya selección razoné en su momento). Por un lado, realicé un análisis del concepto de tercer sexo o tercer género y de su evolución, tal y como ha sido entendido en distintos momentos de la historia o lugares del planeta. Por otra parte, me dediqué a desentrañar algunos de las nociones principales de la teoría *queer*, para después plantear el debate de si esta podía ser aplicada a la heterosexualidad, y de si la heterosexualidad podía presentar rasgos y conductas que justifiquen su calificación como *queer*.

Mi conclusión fue la de que esta aplicación no solo era posible, sino deseable, por cuanto suponía de enriquecimiento teórico del estudio de la heterosexualidad, como de respuesta real hacia un fenómeno innegable: la existencia de la heterosexualidad “with a twist”, como lo llamaría Calvin Thomas (en su libro *Straight with a Twist*, 2000). En este sentido, Chris Beasley (2015) distinguía entre heterosexualidad ortodoxa y heterodoxa, trasladando a esta diferenciación la idea de centro y periferia sexual usada frecuentemente para

describir la relación entre la heteronorma y lo *queer*, plasmándola gráficamente en un sistema de círculos concéntricos caracterizados por distintos grados de transgresión de la heteronorma. Por lo tanto, se puede afirmar que no todas las formas de heterosexualidad son hegemónicas, sino que algunas de ellas constituyen ejemplos de sexualidades periféricas.

Defendí que la apropiación de ciertos aspectos propios de lo *queer* por parte de la heterosexualidad no hegemónica debía realizarse dentro de los parámetros de una apropiación no EED, que es aquella que no borra, explota ni denigra sus orígenes *queer*, según preconizaba Julia Serano (2013), y que se identifica con lo que Gloria Anzaldúa (1990: xxi) llamaba “proliferación”, que según ella “helps heal breaches of knowledge” entre ambas tendencias, demostrando que no son opuestas.

Partiendo de la noción de “performatividad” acuñada por Judith Butler (1990) (quien a su vez se basaba en la teoría de los actos del habla de John Langshaw, de 1962), Leena-Maija Rossi (2011) hablaba de “happy and unhappy performatives” que seguían o rompían con las normas y las imágenes idealizadas de la heterosexualidad. Por su parte, Jack Halberstam (2011) hablaba de lo que supone el éxito a la hora de reproducir el ideal heteronormativo, y de cómo el fracaso *queer* en realizarlo no tiene únicamente connotaciones negativas, sino que, por el contrario, también implica rompimiento, rebeldía y liberación frente a unas normas de género excesivamente rígidas, y puede llevar a una utopía *queer* preconizada por José Esteban Muñoz (2009). Estas ideas me sirvieron no solo para poder analizar desviaciones de esas representaciones afortunadas de la heterosexualidad, como formas diferentes de expresar una heterosexualidad *queer* que constituye *per se* una sexualidad periférica, sino incluso para poder plantear la cuestión de si existen representaciones afortunadas de la homosexualidad, bisexualidad, etc, y en qué consistirían.

Este último aspecto, como vimos, resulta complejo de defender, puesto que existen pocos aspectos que se acepten generalmente como propios de un ideal *queer* (incluyo aquí a la homosexualidad) en paralelo al ideal heterosexual, por la misma naturaleza múltiple, mutable y fluida de lo *queer*. Sin embargo, sí que resulta interesante señalar que en ocasiones, y especialmente en el caso de la

homosexualidad, existe una búsqueda de un ideal que se asemeja en todo a la heterosexualidad más utópica (con la diferencia, claro está, de tener un objeto de atracción sexual perteneciente a un sexo distinto): se trata de la llamada homonorma, que tiende hacia la imitación de la heteronorma; en este caso, la periferia tiende al centro.

En el caso de otros tipos de sexualidad periférica, resulta más difícil identificar un ideal que se concrete en una serie de representaciones afortunadas que, por contraste, puedan ser distinguidas de aquellas que no lo son: recordemos, por ejemplo, al joven bisexual Billy Abbot, quien carece de roles para modelar su conducta y su apariencia física mientras está descubriendo su identidad bisexual durante su adolescencia y juventud en *In One Person* (2012).

Una vez finalizada mi introducción teórica, pasé al estudio práctico de varios ejemplos de sexualidad periférica que aparecen en las novelas de Irving que seleccioné. Para una mayor operatividad, decidí dividir mi análisis en dos grandes capítulos, el sexto y el séptimo, estando este último dedicado a la heterosexualidad *queer* y el anterior a otros tipos de sexualidades periféricas tales como la trans* o la bisexual.

Dentro de los personajes trans* que aparecen en su obra, Irving desarrolla dos categorías principales. Por un lado, existe una tipología que ejemplifican Roberta Muldoon (*The World According to Garp*, 1978), Miss Frost (*In One Person*, 2012) o Flor (*Avenue of Mysteries*, 2015), que nacen como hombres, en absoluto afeminados –al contrario, son de constitución fuerte y buenos deportistas–, que deciden someterse a una operación de cambio de sexo y se convierten en una especie de figura materno/ paterna para los protagonistas de las novelas en las que aparecen, ofreciéndoles su cariño incondicional, su amistad, y su apoyo en los momentos más duros de sus existencias, así como la protección que su imponente físico les puede proporcionar si la ocasión así lo requiere.

Por otro lado, las personas trans* más jóvenes, encarnadas por el cónyuge de Duncan Garp (*Garp*) o por Gee (*In One Person*) suponen un soplo de aire fresco en la escena *queer*, una mirada llena de esperanza hacia un futuro en el cual Irving espera y desea que el sometimiento, la violencia o la pérdida de derechos

fundamentales por causa de una identidad sexual *queer* pasen a la historia. Ambos roles (el estereotipo andrógino materno/ paterno y protector y el de lx joven trans* libre y optimista) resultan claramente positivos, siendo quizás las figuras más representativas de la idealización del tercer sexo que suele realizar Irving. No obstante, elegí para mi análisis a un personaje *queer* que a mi parecer escapa a esta dicotomía y que por esta misma razón destaca dentro del amplio catálogo de disidentes sexuales que nos ofrece Irving.

Se trata de la figura de Rahul Rai, un psicópata trans* que aparece en *A Son of the Circus* (1994) y que resulta muy interesante por el desafío que supone a la idealización del tercer género, y por sus notorias diferencias con los dos grandes tipos de personajes trans* que aparecen a lo largo de la obra de este autor. Rahul posee una personalidad compleja y siniestra, determinada por hechos tan traumáticos como la muerte temprana de sus padres y de su único hermano, o por los abusos sexuales que sufre a manos de su tía Promila durante su infancia. En la novela se apunta que la impotencia que el pequeño Rahul experimenta durante estos abusos puede ser el desencadenante de su condición trans*, que le llevará más adelante a someterse a una operación de cambio de sexo.

A su vez, la mal resuelta tensión entre los aspectos masculinos y femeninos de su ser más profundo me parece la causa más plausible de la psicopatía que desarrolla, orientada especialmente hacia las mujeres (el sexo que siempre ha anhelado como propio, pero al que igualmente odia con gran virulencia). Su trágico fin en una cárcel de mujeres constituye una cruel ironía de lo que ha supuesto la pertenencia al tercer género para Rahul: por un lado, ellx reproduce la violencia masculina hacia las mujeres al atacar a otra de las presas, y por otro, como mujer la sufre en sus propias carnes cuando es asesinadx a golpes por los guardias que lx castigan de esta forma por la agresión que cometió. Al mismo tiempo, la muerte de Rahul demuestra la insuficiencia de los espacios públicos tales como las prisiones, que siguen siendo definidos por el binarismo de género, haciendo que su paso por ellas sea aún más traumático para las personas trans*.

Por otro lado, en el capítulo sexto también he analizado otro caso de identidad *queer*, el de Billy Abbot (*In One Person*, 2012), al cual su sexualidad periférica no lo aboca a un final trágico como el de Rahul Rai, sino a una evolución personal que acaba con una nota de esperanza. Una peculiaridad notoria es que Irving va articulando el desarrollo de la novela y de sus personajes a través de una serie de intertextos que nos remiten a varias obras de teatro de William Shakespeare, dotando a su obra de esta manera de un rico trasfondo textual que completa la trama y la caracterización de sus protagonistas.

El título de la novela está tomado de *Richard II* (c. 1595-1596) y está relacionado con la máscara metafórica que todos llevamos de alguna manera para ocultar ciertos aspectos de nuestra personalidad o para adaptarnos al contexto social de cada momento, y haciendo referencia además a la forma en la cual el bisexual Billy aún a “en una persona” su atracción y deseo hacia mujeres y hacia hombres (matiz este que se pierde en el título en castellano de la novela, *Personas como yo*).

Billy, a quien su género “mutable” asimila en un principio al etéreo Ariel de *The Tempest* (c. 1611) de Shakespeare, es víctima de tanta violencia, prejuicios e injusticias por su condición de bisexual que llega a convertirse en una especie de intransigente Shylock (*The Merchant of Venice*, c. 1596-1597) que dirige su ira hacia las personas que son intolerantes con aquellos que, como él, no se ajustan al binarismo masculino/ femenino establecido por la heteronorma.

Tras una vida marcada por su bisexualidad (con todas las inseguridades, dudas y sufrimiento que ello le conlleva), así como por la ausencia paterna y por las múltiples pérdidas personales que experimenta durante la época más dura de la epidemia del VIH, Billy Abbot consigue la redención a través de su amistad con su joven alumnx trans*, Gee. Siguiendo con los paralelismos *shakesperianos*, Gee funciona como una especie de Portia (personaje también de *The Merchant of Venice*), como mediadorx que consigue que Billy –que para entonces está ya cercano a la edad de jubilación– desarrolle una postura más flexible y comprensiva hacia los intolerantes, y una visión más esperanzada para el futuro de las personas de sexualidad *queer*, que en mi opinión coincide con la del ya septuagenario John Irving que escribió esta novela.

Con respecto al tema de la heterosexualidad *queer* tratado en el séptimo capítulo de la presente tesis, el núcleo principal de mi estudio lo constituye el análisis de los dos personajes centrales de *The World According to Garp* (1978), T.S. Garp y su madre, Jenny Fields, si bien he recurrido a la profundización en la creación del actor Jack Burns en *Until I Find You* (2005) y en la relación entre Eddie O'Hare y Marion Cole de *A Widow for One Year* (1998) para ejemplificar otras situaciones y conductas que podemos calificar como características de una heterosexualidad *queer*.

Erróneamente, se ha asumido que este tipo de heterosexualidad implicaría principalmente la adopción de prácticas sexuales de naturaleza *queer* por parte de sujetos cisgénero. Sin descartar este tipo de aproximación (y siguiendo a Julia Serano, 2013, reconociendo que se puede hacer una apropiación no EED de conductas típicamente *queer*), mi visión de lo que supone ser *straight queer* es mucho más amplia y variopinta. No son únicamente las prácticas sexuales no convencionales las que los caracterizan, sino también una serie de representaciones de la heterosexualidad que desafían la forma más idealizada de esta –es decir, hablo de que constituyen representaciones no afortunadas del arquetipo heteronormado, según la terminología de Rossi, 2011.

Irving intenta con este tipo de personajes trascender las barreras entre lo masculino y lo femenino, difuminándolas y subvirtiéndolas, sin recurrir a la inversión de roles de género, sino más bien a un mecanismo más rompedor y profundo que llamamos “perturbación” o *genderfuck* y que busca la deconstrucción del binarismo de género. De esta manera, Irving sigue incidiendo en su búsqueda de un tercer género ideal, pero entiende que no resulta tarea fácil, como puede comprobarse en los ejemplos anteriormente citados.

Por ejemplo, en *The World According to Garp* (1978), Jenny Fields constituye un ejemplo de transgresión de la heterosexualidad convencional o *genderfuck* a través de la asexualidad, como también lo son otros personajes tales como el doctor Larch de *The Cider House Rules* (1985) o Johnny Wheelright en *A Prayer for Owen Meany* (1989). Al igual que sucede con otras representaciones de género poco convencionales (como por ejemplo, la tendencia al travestismo del abuelo Harry que aparece en *In One Person*, de 2012), la androginia de Jenny

puede resultar permisible durante la infancia y adolescencia, durante las cuales el *tomboyism* es más o menos aceptado, mientras que su perduración en la edad adulta resultan intolerables.

A través de un cuerpo casi andrógino y de un comportamiento asexuado, Jenny se convierte en una sospechosa sexual, según refleja en su autobiografía, que la convertirá en un icono del movimiento feminista de los setenta. Jenny es una mujer que toma el control de su vida desde su juventud, especialmente a través de dos actos de naturaleza creativa y *gender bender* que desafían las restricciones con las que el sexo femenino se ha enfrentado a lo largo de la historia.

Por un lado, Jenny toma la iniciativa en el único acto sexual de su vida, que presenta reminiscencias tanto bíblicas (una concepción casi virginal con un moribundo que disfruta del último orgasmo de su vida, de la que nacerá Garp, quien morirá asesinado a los treinta y tres años de edad) como de cuento de hadas (como los príncipes de *Blancanieves* o *La bella durmiente*, Jenny se aprovecha del durmiente indefenso). Jenny subvierte así la convención acerca de la pasividad sexual femenina, y se anticipa a la inseminación artificial como hito en la liberación de las mujeres.

El segundo acto creativo revolucionario de Jenny es precisamente la plasmación de la poco ortodoxa concepción de Garp, junto con otras circunstancias no menos provocadoras de su vida, en su autobiografía *A Sexual Suspect*. Su trayectoria vital, reflejada en este libro, convierte a Jenny Fields tanto en objeto de adoración por parte de muchas mujeres (especialmente de las críticas feministas de la época), como del odio de otras personas, sobre todo hombres, que ven en ella un símbolo de la pérdida de poder masculino sobre la mujer cada vez más liberada de los años setenta, lo cual terminará causando su muerte cuando es asesinada por uno de estos misóginos intransigentes.

Sostengo que el odio está motivado, principalmente, por otro de los estereotipos tradicionalmente femeninos que Jenny perturba: el de la mujer silenciosa que es incapaz de tomar la palabra para denunciar las injusticias a las que se enfrenta. No se trata tan solo de haber deseado y conseguido ser madre en solitario: Jenny Fields lo narra, convirtiéndose en un ejemplo para las demás

mujeres, y por eso es necesario devolverla al silencio secular al que el heteropatriarcado la condena y al cual sus acciones rompedoras ponen en riesgo. Puesto que resulta evidente que Jenny no se someterá a la obligación de callar, es imprescindible que muera.

Así pues, su poco convencional vida como madre soltera casi virginal y su androginia asexuada convierten a Jenny en un símbolo de un tipo de sexualidad periférica, la heterosexualidad *queer*, que halla su muerte por la visibilidad y la voz pública que obtiene, algo que tradicionalmente se nos ha negado a las mujeres, junto por el riesgo para el patriarcado que entraña su decisión de ser madre soltera sin jamás plantearse la opción de poner un hombre en su vida y en la de su hijo.

Por otro lado, el vástago de Jenny, T.S. Garp, es un ejemplo claro de varón heterosexual en transición desde una masculinidad hegemónica tradicional hacia una nueva perspectiva de lo que supone ser hombre. La educación de Garp está a caballo entre el modelo que le ofrece su rompedora madre, que le hace desarrollar una sensibilidad especial hacia las injusticias cometidas contra las mujeres, y su formación en el internado masculino en el cual Jenny trabaja como enfermera, donde el muchacho aprende y asume un pensamiento y conductas propias del patriarcado por culpa de unos modelos de masculinidad ya casi caducos pero aún atractivos para los jóvenes estudiantes, y desde luego muy diferentes del ejemplo vital que constituye Jenny Fields, quien con frecuencia los desmonta a través del humor.

A lo largo de su vida, Garp se moverá entre estas dos tendencias opuestas. Garp tendrá un lado *queer*, que le llevará a ser capaz de defender los derechos de las mujeres y de las minorías sexuales, asumiendo tareas domésticas mientras su mujer trabaja fuera de casa, desarrollando una gran amistad con lx trans* Roberta Muldoon o llegando a identificarse con una mujer acosada cuando tiene que disfrazarse de fémina para asistir al funeral de su madre.

Sin embargo, por otro lado, Garp perpetúa comportamientos típicamente machistas, como puede verse en su trato hacia Mrs. Ralph, a la cual percibe como un objeto/ monstruo sexual, atrayente y repelente a la vez, y carente de una voz o identidad propias si no es puesta en relación con un hombre, o en su relación con

su esposa Helen Holm, mucho menos revolucionaria de lo que pudiera parecer a simple vista pese a la deconstrucción de los roles domésticos tradicionales que la pareja practica. Ya comprobamos como, a pesar de este cambio, en el matrimonio Garp se sigue repitiendo el esquema mediante el cual la mujer proporciona su esfuerzo, su tiempo y su apoyo al hombre, es decir, le otorga una plusvalía de dignidad de género que sirve al varón para progresar en su carrera profesional.

Esta dicotomía entre heterosexualidad *queer* y herencia patriarcal se plasma en la ficción que Garp escribe, como podemos comprobar en el primer capítulo de su novela *The World According to Bensenhaver*, transcrito de forma íntegra en *The World According to Garp*, y que refleja la actitud ambivalente de Garp hacia las mujeres. Especialmente, en el episodio de la violación de la protagonista, Garp muestra sentimientos contradictorios, intentando por un lado reprimir sus fantasías de violencia sexual que representa la figura de Oren Rath, canalizándolas a través de la supuesta respetabilidad patriarcal de los policías que atienden a la víctima, a la que compadecen mientras que en cierta forma, dada su gran belleza, comprenden los instintos del violador que desearían hacer suyos (aunque entienden que esto resulta imposible, pues supondría pasar del “nosotros” al “Otro”).

No obstante, pesa más en Garp la compasión e identificación con la víctima, Hope, que se revela como la heroína de la novela, capaz de sobrevivir por sí sola a una violación que casi acaba con su vida y a la protección castrante que posteriormente le impondrán su marido y el protector que este contrata para emprender un futuro esperanzador con la única compañía de sus hijos. Curiosamente, ese mismo destino optimista es compartido por el personaje de Hope Standish, creado por Garp, y por las mujeres que rodean al escritor (Helen, Mrs. Ralph), quienes también experimentan una suerte de emancipación del yugo patriarcal y de la asfixiante obsesión protectora que les impone Garp cuando este fallece, pudiendo de esta manera vivir de una forma más libre, o si se quiere, más plena.

Así pues, la de Garp es una figura ambivalente, que se encamina hacia una masculinidad *queer* periférica, no hegemónica, pero que al mismo tiempo no puede escapar totalmente de la mentalidad patriarcal imbuida por la época y el

lugar en el que se educó, puesto que ello supondría su renuncia al dividendo patriarcal (Connell, 2015) que lo coloca en una situación de privilegio dentro de una sociedad donde aún prima la heteronorma.

John Irving desarrollará una figura masculina que podemos calificar más decididamente como *straight queer* en el personaje de Jack Burns, protagonista de *Until I Find You* (2005). El pequeño Jack vive una infancia marcada por el viaje que realiza junto a su madre en busca de su padre a través de una serie de ciudades portuarias de Europa del Norte, así como por los repetidos abusos sexuales que sufre a manos de una mujer madura y de un grupo de adolescentes. Quizás estos hechos lo lleven a desarrollar una masculinidad compleja, que lo convertirá en una estrella de cine encasillado en roles trans* y en un “*sex symbol* pervertido”, por utilizar una expresión propia de Irving. Su *queerness*, que no es un tema de orientación sexual sino de identidad, trasciende la gran pantalla y le hace resultar tan atractivo como desasosegante para la audiencia, que no sabe cómo leer una forma de masculinidad que difiere tanto de la tradicional que se le presupone a un galán de Hollywood.

En este sentido, basándome en la creación de “*a queer public persona*”, comparé a Jack Burns con el actor real James Franco, que ha desarrollado una carrera cinematográfica basada en la ambigüedad y el equívoco sexual (al menos, hasta la denuncias por abusos sexuales que varias mujeres interpusieron contra él en 2018). Llegué a la conclusión de que existen numerosas similitudes entre ambos intérpretes, el real y el ficticio: principalmente, su capacidad para originar un efecto de atracción/ repulsa en los espectadores y espectadoras (sea este de un modo alternativo o simultáneo, según la audiencia), y una gran facilidad para insuflarles desconcierto. Asimismo, también existen diferencias tan notorias como la involuntariedad (casi podríamos decir que inevitabilidad) de la creación de esta *queer public persona* en el caso de Jack Burns, frente a la deliberada elección y cuidadosa construcción por parte de James Franco, sea cual sea la causa (y propuse dos posibles motivos para este hecho: la búsqueda de unicidad y especificidad dentro del conjunto de estrellas masculinas del cine actual, o una máscara *queer* para ocultar su auténtica condición de hombre que encarnara los

peores aspectos del patriarcado, en caso de ser ciertas las acusaciones de abusos sexuales por su parte que varias mujeres han realizado últimamente).

El encuentro y la reconciliación de Jack Burns con su padre en la parte final del libro suponen en cierta forma también el apaciguamiento del conflicto que Jack ha desarrollado hacia la masculinidad a lo largo de su vida. Para el momento en que el actor conoce por fin a su padre, Jack se encuentra en una etapa compleja de su vida, en la cual, deprimido y habiendo sufrido la pérdida de sus seres más cercanos, parece seguir adelante únicamente gracias al rumbo que le marca su psicóloga. Además, el actor muestra ya un hartazgo hacia su encasillamiento en papeles trans*. Descubrir que su padre no es el depredador sexual impasible que su madre le describió en su infancia permite a Jack Burns llegar a un acuerdo no solo con su padre, sino también con su madre, con su historia personal y hasta con su propia masculinidad, de la que solo cabe esperar que retenga los rasgos *queer* que la hacen tan especial y tan magnética cuando aparece en la gran pantalla.

Así pues, en los apartados 7.1. y 7.2. he realizado un estudio de dos casos paradigmáticos de la masculinidad heterosexual *queer*, los de T.S. Garp y Jack Burns, que ejemplifican la evolución experimentada por este tipo de personajes en la obra de John Irving durante los veintisiete años transcurridos entre la publicación de *The World According to Garp* (1978) y *Until I Find You* (2005). Si comparamos la evolución de ambos personajes, podemos concluir que la huella del heteropatriarcado es innegable en ambos: en Garp, es determinada mayormente por su educación en Steering School, y en Jack Burns, originada por la sombra irreal de su padre y marcada por los traumáticos acontecimientos que marcan su niñez. Los aspectos *queer* que, pese a la innegable impronta del patriarcado, definían la masculinidad de Garp (afinidad con el colectivo *queer* y defensa de los derechos de la mujer, travestismo, deconstrucción de los roles de género, etc), vuelven a estar presentes en Jack Burns, pero de un modo aún más notorio.

Otra forma de trascender la heteronorma y de representar de forma poco afortunada su ideal de heterosexualidad la constituyen las relaciones amososas en las cuales la mujer es mucho mayor que el hombre, que aparecen

con frecuencia en la obra de Irving. He tomado como ejemplo el caso de Marion Cole y Eddie O'Hare, el adolescente y la mujer madura que se enamoran en la primera parte de *A Widow for One Year* (1998). Este tipo de relaciones subvierten la convención que establece que el hombre debe ser el mayor en la relación, y que mientras que es aceptable que él sea varias décadas mayor que su pareja, resulta casi intolerable en el caso de que sea a la inversa. Además, con frecuencia también contravienen otra de las normas no escritas de la pareja heterosexual: su fin reproductivo.

Irving muestra esta relación entre una mujer y un muchacho más de veinte años menor que ella de una forma hermosa y melancólica, pero reconociendo su naturaleza rompedora y *gender bender*. Sin embargo, no es sólo la relación con el adolescente Eddie lo que convierte a Marion Cole en un personaje de heterosexualidad *queer*. Después del accidente de coche en el que pierden la vida sus dos hijos, Marion es incapaz de volver a encajar en una familia heterosexual que represente el ideal de la heteronorma; ella misma se da cuenta de que intentar tener otro bebé que supla a los hijos fallecidos es un error, y por ello decide alejarse y vivir en soledad. Su fracaso a la hora de volver a formar parte de una familia heteronormada, junto con su involucramiento en una relación que desafía los estereotipos de género, su rechazo de la maternidad y su decisión de alejarse de su vida anterior para emprender una nueva en solitario constituyen representaciones poco afortunadas de la heterosexualidad y ejemplifican cómo lo *queer* es un arte del fracaso, tal y como lo calificaba Jack Halberstam (2011).

El autor castiga a Marion con un largo exilio alejada de su amante, de su hija Ruth y de su entorno cercano, quizás por haberse atrevido a transgredir la heteronorma con una serie de representaciones poco afortunadas de la heterosexualidad que pueden considerarse *queer* (con un sentido amplio, recordemos, sin ceñirnos al campo de las prácticas y atracción sexual). Irving lo disfraza de alejamiento autoimpuesto, de decisión deliberada, pero aún así me atrevo a aseverar que es él mismo el que sanciona a Marion por su transgresión, si bien le proporciona una redención cuando se reencuentra con Eddie y con Ruth muchos años más tarde.

Así pues, con esta tesis he pretendido profundizar en el tema de lxs sospechosxs sexuales que pueblan la obra de John Irving, trazando su evolución durante los más de treinta años que separan *The World According to Garp* (1978) de *In One Person* (2012). De esta forma, he establecido vínculos y relaciones entre la tercera novela y reconocida obra maestra de Irving, *Garp*, con otras novelas más recientes que desarrollan temas que ya aparecían en aquella obra, cubriendo parcialmente la laguna teórica que existe al respecto de las novelas escritas por Irving en el siglo XXI.

Mi planteamiento posterior a esta tesis pasa por la continuación de mi cartografía de las sexualidades periféricas en todas y cada una de las novelas de John Irving, así como en su obra miscelánea *Trying to Save Piggy Sneed* (1996), realizando un estudio más completo del desarrollo de esta temática a través de su obra e identificando en ellas las tipologías de disidencia sexual que he hallado en esta tesis: asexualidad, figura trans* materno/ paterno, joven trans* que representa un futuro esperanzador para las minorías sexuales, varón cisgénero que no puede escapar totalmente de la herencia del heteropatriarcado pero al cual su fracaso a la hora de identificarse con la masculinidad hegemónica y de representar afortunadamente el ideal de la heteronorma nos permite calificarlo como *queer*, o mujer que se ve envuelta en una relación con un hombre mucho más joven.

Igualmente, me interesa seguir profundizando en otras de las terceras vías que fui delimitando en el decálogo de normas del mundo según Irving que establecí en la introducción de la presente tesis, particularmente en la delicada relación que el autor establece entre realismo, autobiografía y un tipo muy particular de fantasía, o en el equilibrio que establece entre aspectos cómicos y trágicos dentro de la misma obra y aún del mismo pasaje.

Incluso no descarto pasar del lado de la investigación al de la creatividad literaria, siguiendo el ejemplo de Irving y de otros autores que han marcado mi trayectoria vital lectora, esperando haber aprendido del oficio de escritor a lo largo de la elaboración de la presente tesis.

Por ahora, solo me queda reseñar la satisfacción que supone para mí haber sido capaz de finalizar esta tesis después de tantos años de investigación,

en los que, pese a los momentos de desaliento, jamás he dejado de amar a John Irving y a sus memorables personajes.

**PARTE V. REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

CAPÍTULO 9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

9.1. Fuentes primarias: Obras de John Irving

9.1.1. Novelas de John Irving

- IRVING, John. (1980) [1972]. *The Water-Method Man*. Londres: Black Swan Books.
- (1986a) [1968]. *Setting Free the Bears*. Londres: Black Swan Books.
- (1986b) [1974]. *The 158 Pound Marriage*. Londres: Black Swan Books.
- (1986c) [1985]. *The Cider House Rules*. Londres: Black Swan Books.
- (1989a) [1981]. *The Hotel New Hampshire*. Londres: Black Swan Books.
- (1989b). *A Prayer for Owen Meany*. Nueva York: Ballantine Books.
- (1995) [1994]. *A Son of the Circus*. Londres: Black Swan Books.
- (1999a) [1978]. *The World According to Garp*. Londres: Black Swan Books.
- (1999b) [1998]. *A Widow for One Year*. Londres: Black Swan Books.
- (2001). *The Fourth Hand*. Londres: Bloomsbury.
- (2006) [2005]. *Until I Find You*. Londres: Black Swan Books.
- (2009). *Last Night in Twisted River*. Londres: Bloomsbury.
- (2012). *In One Person*. Londres: Doubleday.
- (2015). *Avenue of Mysteries*. Londres: Doubleday.

9.1.2. Artículos publicados por John Irving

IRVING, John (1979). "In Defense of Sentimentality". *The New York Times*. (25 de noviembre).

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/irving-sentimentality.html> (acceso el 17 de marzo de 2018).

————— (1992) "Pornography and the New Puritans". *The New York Times* (29 de marzo).

<https://www.nytimes.com/1992/03/29/books/pornography-and-the-new-puritans.html> (acceso el 6 de mayo de 2018).

————— (1992). "Is Pornography to Blame?" *The New York Times*. (7 de junio).

<https://www.nytimes.com/1992/06/07/books/l-is-pornography-to-blame-146392.html> (acceso el 6 de mayo de 2018).

————— (1994). "Kurt Vonnegut and His Critics: The Aesthetics of Accessibility", en Leonard MUSTAZZA (ed.). *The Critical Response to Kurt Vonnegut*. Westport: Greenwood, pp. 213-225.

————— (2019). "Here Come the Ghosts Again". John Irving <https://john-irving.com/here-come-the-ghosts-again/> (acceso el 18 de septiembre de 2019).

9.2. Fuentes secundarias

9.2.1. Estudios y artículos sobre la obra de John Irving

BELGAID, Bouchra (2011). *John Irving and Cultural Mourning*. Plymouth: Lexington Books.

BERNSTEIN, Richard (1989). "John Irving: 19th-Century Novelist for These Times". *The New York Times* (25 de abril), p. C13.
<https://www.nytimes.com/1989/04/25/books/john-irving-19th-century-novelist-for-these-times.html>. (acceso el 17 de marzo de 2018).

BLOOM, Harold (ed.) (2001). *John Irving*. Broomall: Chelsea House Publishers,

BOWERS HILL, Jane (2001). "John Irving's Aesthetics of Accessibility", en Harold BLOOM (ed.). *John Irving*. Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 65-72.

CAMPBELL, Josie P. (1998). *John Irving. A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press.

CARTON, Evan (1986). "The Politics of Selfhood: Bob Slocum, T. S. Garp and Auto-American-Biography". *Novel: A Forum on Fiction*, 20 (1), pp. 41-61.

DAVIS, Todd F. y WOMACK, Kenneth (2001). "Saints, Sinners and the Dickensian Novel: The Ethics of Storytelling in John Irving's *The Cider House Rules*", en Harold BLOOM (ed.). *John Irving*. Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 121-137.

_____ (2004). *The Critical Response to John Irving*. Santa Barbara (CA): Praeger.

DÍAZ MARÍN, Cecilia (2005). "Los géneros según John Irving: Identidad sexual en *The World According to Garp*". Ponencia sin publicar presentada en el VII *International SAAS Conference: Masculinities, Femininities and Hybridities in US Culture* celebrado en la Universidad de Jaén del 16 al 18 de marzo.

_____ (2007). "Reconstrucción de la memoria y de la identidad personal a través del tatuaje en *Until I Find You*, de John Irving", en Mauricio D. AGUILERA LINDE, Rosa MORILLAS SÁNCHEZ, y Pilar VILLAR ARGÁIZ (eds.) *Entre la Creación y el Aula: Estudios en Honor a Manuel Villar Raso*. Granada: Universidad de Granada, pp. 53-64.

_____ (2007). "El viaje en la obra de John W. Irving". Comunicación sin publicar presentada en el Congreso Internacional de

Literatura de Viajes *Viajeros y literaturas de viaje: Tras sus huellas/ On the Trail*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid entre el 19 y el 21 de septiembre.

_____ (2010). "Constructing Sexual Identity in John Irving's *The World According to Garp*", en Marta FALCES SIERRA (ed.). *Para, por y sobre Luis Quereda*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 623-634.

_____ (2016) "A Complete Woman, But One Who Hates Women: Un psicópata del tercer género en *A Son of the Circus*, de John Irving". *Odisea 17*, pp. 37-49.

_____ (2018). "In One Person Many People: Shakespearean Intertexts in John Irving's *In One Person*", en Mauricio D. AGUILERA LINDE, y Margarita CARRETERO GONZÁLEZ (eds.). *Crystals Beneath the Surface: Selected Essays in Honour of Celia M. Wallhead*. Granada: Universidad de Granada, pp. 61-72.

DÍAZ MARÍN, Cecilia, y MORILLAS SÁNCHEZ, Rosa (2005). "Igualdad y plusvalía de dignidad genérica en *The World According to Garp*", en Luis QUEREDA, Neil MCLAREN et al. (eds.). *Studies in Honour of Fernando Serrano Valverde*. Granada: Universidad de Granada, pp. 225-236.

_____ (2006). "Deseo y Violencia en *The World According to Bensenhaver*", en Margarita CARRETERO GONZÁLEZ, M^a Elena RODRÍGUEZ MARTÍN y Gerardo RODRÍGUEZ SALAS (coord.). *De Habitaciones Propias y Otros Espacios Conquistados. Estudios sobre Mujeres y Literatura en Lengua Inglesa en Homenaje a Blanca López Román*. Granada: Universidad de Granada, pp. 117-132.

_____ (2012). "Huc venite, pueri, ut viri sitis": cruzando *The door in the floor* de John Irving", en Mauricio D. AGUILERA LINDE, M^a José DE LA TORRE MORENO y Laura TORRES ZÚÑIGA (ed.). *Into Another's Skin: selected essays in honour of María Luisa Dañobeitia*. Granada: Universidad de Granada, pp. 175-187.

EPSTEIN, Joseph (2001) "Why Is John Irving So Popular?", en Harold BLOOM (ed.). *John Irving*. Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 39-47.

GRENIER, Richard (1982). "Movies: *Garp*: Violence for the Educated". *Commentary*, 74 (3), pp. 61-65.

- HALLER, Scot, (1981). "John Irving's Bizarre World". *Saturday Review*, 8 (9), pp. 30-35.
- HARTER, Carol C. y THOMPSON, James R. (1986). *John Irving*. Boston, Massachusetts: Twayne Publishers.
- MARCUS, Greil (1979). "John Irving: The World of *The World According to Garp*". *Rolling Stone* (13 de diciembre), pp. 68-75.
- (2001) "Garp: Death in the Family", en Harold BLOOM (ed.). *John Irving*. Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 3-10.
- MILLER, Gabriel (1982). *John Irving*. Nueva York: Frederic Ungar.
- NICHOLSON INGS, Katherine (2004). "A Womb of One's Own: Becoming Mothers, Reclaiming Motherlands in *A Son of the Circus*", en Todd F. DAVIS, y Kenneth WOMACK. *The Critical Response to John Irving*. Santa Barbara (CA): Praeger.
- PAGE, Philip (1995) "Hero Worship and Hermeneutic Dialectics: John Irving's *A Prayer for Owen Meany*", en Harold BLOOM (ed.). *John Irving*. Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 105-120.
- PRIESTLEY, Michael (2001). "Structure in the Worlds of John Irving", en Harold BLOOM (ed.). *John Irving*. Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 19-32.
- REILLY, Edward C. (1983). "The *Anschluss* and the World According To Irving". *Research Studies*, 51, pp. 98-110.
- (1991). *Understanding John Irving*. Columbia (SC): University of South Carolina Press.
- SAJOVITZ, Mathias (2009) *John Irving's Existentialist Heroes*. Morrisville (NC): Lulu.com.
- SHOSTAK, Debra (1995). "Plot as repetition: John Irving's narrative experiments". *Critique: Studies in Modern Fiction*, 37 (1), pp. 51-70.
- (2001). "The Family Romances of John Irving", en Harold BLOOM (ed.). *John Irving*. Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 87-104.
- TATE, Andrew (2013). "'A World of Accidents': John Irving and the Hospitality of Tragi-Comic Fiction", en Roger KOJECKÝ y Andrew TATE (eds.). *Visions and Revisions: The Word and the Text*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, pp. 109-118.
- TYLER, Anne (1983). "Women According to Irving". *Mademoiselle*, pp. 158-202.

WEST, Richard (1981). "John Irving's World After *Garp*". *New York Magazine*, 14 (17 de agosto), pp. 29-32.

WILSON, Raymond J. (1992). "The postmodern novel: the example of John Irving's *The World According to Garp*". *Critique: Studies in Modern Fiction*, 24 (1), pp. 49-62.

9.2.2. Reseñas literarias

ATLAS, James (1981). "John Irving's World: *The Hotel New Hampshire*". *The New York Times* (13 de septiembre).

<http://www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/583.html> (acceso el 17 de marzo de 2018).

LEONARD, John (1981). "*The Hotel New Hampshire*". *The New York Times* (31 de marzo).

<http://www.nytimes.com/books/01/07/08/specials/irving-newh.html> (acceso el 17 de marzo de 2018).

LICHTIG, Toby (2010). "All Writers Repeat Themselves – But Some Recycle". *The Guardian* (12 de enero).

<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jan/11/fiction-johnirving> (acceso el 17 de abril de 2018).

PARINI, Jay. (2001) "The Hand of Fate. Jay Parini on John Irving's *The Fourth Hand: A Surreal Exploration of Love, Laughs and Mutilation*". *The Guardian*.

<http://www.theguardian.com/books/2001/jul/07/fiction.johnirving> (acceso el 17 de marzo de 2018).

SHEPPARD, R.Z. (1989). "The Message is the Message". *Time* (3 de abril), p. 80.

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,151544,00.html> (acceso el 17 de abril de 2018)

ULIN, David L. (2012) "Review: *In One Person* by John Irving". *Los Angeles Times*. (13 de mayo)

<http://articles.latimes.com/2012/may/13/entertainment/la-ca-john-irving-20120513> (acceso el 17 de marzo de 2018).

WHITE, Edmund *et al.* (2012). "Early Praise for John Irving". <http://john-irving.com/early-praise-for-in-one-person/> (acceso el 7 de junio de 2018).

9.2.3. Entrevistas con John Irving

"A Conversation with the Author". *Penguin Random House*.

<https://www.penguinrandomhouse.com/books/85497/until-i-find-you-by-john-irving/9780345479723/> (acceso el 20 de septiembre de 2018).

BOND, Gwenda (2012). "Three Questions with John Irving". *Publishers Weekly* (16 de abril).

DE COPPET, Laura (1981). "An Interview with John Irving". *Interview*, 11, pp. 42-48.

DEMOTT, Benjamin (1985). "Guilt and Compassion". *The New York Times Review* (26 de mayo).

GINSBERG, Harvey (2000). "An Interview Between Harvey Ginsberg and John Irving on *A Widow For One Year*". *Book Browse*.

https://www.bookbrowse.com/biographies/index.cfm/author_number/254/john-irving (acceso el 28 de enero de 2019).

HEREL, Suzanne (1997). "John Irving". *Mother Jones*.

<http://www.motherjones.com/media/1997/05/john-irving> (acceso el 17 de marzo de 2018).

"John Irving". (2012). *The New York Times Sunday Book Review* (10 de junio).

MCCAFFERY, Larry (1982) "An Interview with John Irving". *Contemporary Literature*, 23 (1), pp. 1-18.

Entrevista a John Irving en "Good Morning America" (1982). *ABC* (10 de septiembre).

MILES, Valerie (1995). "Entrevista a John Irving, que publica *Un Hijo del Circo*". *La Vanguardia* (2 de abril).

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/04/02/pagina-54/33781198/pdf.html> (acceso el 17 de marzo de 2018).

RENEWICK, Joyce (1982). "John Irving: An Interview". *Fiction International*, 14, pp. 5-18.

SARGENT, Colin W. (2012). "Singular First Person". *Portland Monthly*.
<http://www.portlandmonthly.com/portmag/2012/04/singular-first-person/>
(acceso el 28 de enero de 2019).

9.2.4. Otras fuentes

ABBOTT, Claude Colleer (1935). *The Correspondence between Gerald Manly Hopkins and Watson Dixon*. Londres: Oxford University Press.

AHMED, Sara (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham (NC) y Londres: Duke University Press.

ALIAGA, Juan Vicente (2008). "Interrogando el mundo" (entrevista a Judith Butler). *Exit Book. Revista Semestral de Libros de Arte y Cultura Visual*, 9, pp. 54-61.

ANGULO EGEA, María (2019). "Subjetividad y violación social. El caso de la Manada". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, pp. 86-96.

ANZALDÚA, Gloria (ed.) (1990). *Making Face, Making Soul/ Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*. San Francisco (CA): Aunt Lute Books.

AMORÓS, Ana (1995). "División sexual del trabajo", en Celia AMORÓS (ed.). *10 palabras clave sobre mujer*. Estella: Navarra: Editorial Verbo Divino, pp. 257-296.

AUCHINCLOSS, Louis (1975). *Reading Henry James*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

AUSTIN, John Langshaw (1975) [1962]. *How to Do Things With Words*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

BACH, Alice (1997). *Women, Seduction, and Betrayal in Biblical Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

BAGEMIHLE, Bruce (1999). *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*. Nueva York: St. Martin's.

- BAKHTIN, Mikhail (1984) [1968]. *Rabelais and His World*. Trad. de Hélène Iswolsky. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- BANERJI, Annie (2016). "Sex-Change Surgery: India's New Line in Budget Medical Tourism". *GMA News Online*. (6 de mayo).
<http://www.gmanetwork.com/news/story/565244/lifestyle/travel/sex-change-surgery-india-s-new-line-in-budget-medical-tourism> (acceso el 8 de mayo de 2018).
- BARAZ, Yelena, y VAN DEN BERG, Christopher S. (2013). "Intertextuality. Introduction". *American Journal of Philology*, 134, pp. 1-8.
- BARJOLA, Nerea (2018). *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus Editorial.
- BARTH, John (1980). "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction". *Atlantic Monthly*, 245 (1), pp. 56-71.
- BHATTACHARYYA, Gargi (2002). *Sexuality and Society: An Introduction*. Nueva York: Routledge.
- BEASLEY, Chris (1999). *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. Londres y Thousand Oaks (CA): Sage.
- (2015). "Libidinal Heterodoxy: Heterosexuality, Heteromascularity, and 'Transgression'". *Men and Masculinities*, 18 (2), pp. 140-158.
- BEASLEY, Chris, HOLMES, Mary, y BROOKE, Heather (2015). "Heterodoxy: Challenging Orthodoxies about Heterosexuality". *Men and Masculinities*, 18 (5/6), pp. 681-697.
- BEAUVOIR, Simone de (1987) [1949]. *El Segundo Sexo. Los Hechos y los Mitos*. Trad. de Pablo Palant. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- BECKER, Ron (2006). *Gay TV and Straight America*. Nuevo Brunswick, Nueva Jersey y Londres: Rutgers University Press.
- BELLOUR, Raymond y PENLEY, Constance (ed.) (2000). *The Analysis of Film*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- BENKOV, Laura (1995). *Reinventing the Family: Lesbian and Gay Parents*. Easton (PA): Harmony Press.
- BERGSON, Henri (2013) [1911]. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Mineola (NY): Dover Publication.

- _____ (Keith Ansell Pearson *et al.*, eds.) (2014) [1900]. *Key Writings*. Trad. de Melissa MacMahon *et al.* Nueva York y Londres: Bloomsbury Publishing.
- Bem Sex-Role Inventory*. <https://openpsychometrics.org/tests/OSRI/> (acceso el 15 de abril de 2018).
- BERLANT, Lauren, y WARNER, Michael (1995). "What Does Queer Theory Teach Us about X?". *PMLA*, 110 (3), pp. 343-349.
- _____ (1998). "Sex in Public". *Critical Inquiry*, 24, (2: Intimacy), pp. 547-566.
- BERSANI, Leo (1995). *Homos*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- BIFULCO, Antonia *et al.* (1991). "Early Sexual Abuse and Clinical Depression in Adult Life". *The British Journal of Psychiatry*, 159 (1), pp. 115-122.
- BLANCHARD, Ray (1989). "The Concept of Autogynephilia and Typology of Male Gender Dysphoria". *Journal of Nervous and Mental Disease*, 177 (10), pp. 616-623.
- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon*. Nueva York: Harcourt Brace.
- BOEHMER, Elleke (1995). *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- BORDO, Susan. (2000). *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.
- BOĀOSYAN, Natali. (2012). *Postfeminist Discourse in Shakespeare's The Tempest and Warner's Indigo. Ambivalence, Liminality and Plurality*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers.
- BRADBURY, Malcolm (1992) [1983]. *The Modern American Novel*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- BRAIDOTTI, Rosi (1991). *Patterns of Dissonance: A Study of Women and Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity.
- BROOKS GARDNER, Carol (1980). *Half the Sky: An Introduction to Women's Studies*. Londres: Virago.
- BROOKS, Van Wyck. (1915). "Highbrow and Lowbrow". *The Forum*, pp. 481-492.
- BUGBEE, Teo (2018). "How James Franco Exploits Queerness to Cover His Tracks". *The Muse* (24 de enero).

<https://themuse.jezebel.com/how-james-franco-exploits-queerness-to-cover-his-tracks-1822345498> (acceso el 23 de octubre de 2018).

BURTON, Richard Francis (1886). *The Book of the Thousand Nights and A Night*. Londres: *Burton Society*.

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.

————— (1994). "Against Proper Objects". *Differences*, 6 (2-3), pp. 1-26.

————— (2004). *Undoing Gender*. Nueva York: Routledge.

BUSS, David M. (1989). "Sex Differences in Human Mate Preferences: Evolutionary Hypotheses Tested in 37 Cultures". *Behavioural and Brain Sciences*, 12, pp. 1-49.

CADDEN, Joan (1993). *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

CADWALLADER, Jessica (2009). "Diseased States: The Role of Pathology in the (Re) Production of the Body Politic", en Nikki SULLIVAN, y Samantha MURRAY. *Somatechnics: Queering the Technologicalisation of Bodies*. Burlington: Ashgate Publishing Company, pp. 13-27.

CAMPS, Victoria (1993). *Un sistema de valores para el consenso*. Madrid: Alauda.

CAREAGA PÉREZ, Gloria. (2003). "Aproximaciones para el estudio de la diversidad sexual". *Sexología y sociedad*, 9 (22), pp. 10-13.

CARMEN, Elaine H., RIEKER, Patricia P. y MILLS, Trudy (1984). "Victims of Violence and Psychiatric Illness". *The American Journal of Psychiatry*, 141 (3), pp. 378-383.

CARROLL, Rachel (2012). *Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

CAPUTI, Jane (1991). "Men's Violence Against Women: An International Overview". *BN/SR*, 34 (6), pp. 847-878.

CASTAGNA, JoAnn y RADESPIEL, Robin L. (1990) "Making Rape Romantic: A Study of Rosemary Rogers' "Steve and Ginny" novels", en Katherine Ann ACKLEY (ed.). *Women and violence in Literature. An Essay Collection*. New Cork: Garland Publishers.

CAUGHIE, John *et al.* (eds.) (1992). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Londres: Routledge.

- CAVANA, María Luisa (1995). "Diferencia", en Celia AMORÓS (ed.). *10 palabras clave sobre mujer*. Estella: Navarra: Editorial Verbo Divino, pp. 85-118.
- CAVANAUGH-O'KEEFE, John (2000). *The Roots of Racism and Abortion: An Exploration of Eugenics*. Bloomington, Indiana: Xlibris Corp.
- CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso (2007). "Teoría Rarita", en David CÓRDOBA, Javier SÁEZ y Francisco Javier VIDARTE. *Teoría Queer*, Barcelona: Egales.
- CHASE, Richard (1957). *The American Novel and Its Tradition*. Garden City: Doubleday.
- CHODOROW, Nancy (1991). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven (CT): Yale University Press.
- (1994). *Femininities, Masculinities, Sexualities. Freud and Beyond*. Londres: Free Association Books.
- (1999) [1978]. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Oakland (CA): University of California Press.
- (2011). *Individualizing Gender and Sexuality: Theory and Practice*. Londres: Routledge.
- CIXOUS, Hélène, y CLÉMENT, Catherine (1996) [1975]. *The Newly Born Woman*. Trad. de Betsy Wing. Londres: Tauris.
- CIXOUS, Hélène (1997) [1975]. "The Laugh of Medusa", en Robyn WARHOLDOWN y Diane PRICE HERNDL. (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Trad. de Kevin Cohen y Paula Cohen. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- CLECKEY, Hervey M. (1976). *The Mask of Sanity*. Saint Louis (MO): Mosby.
- COBO BEDIA, Rosa (1995). "Género", en Celia AMORÓS (ed.). *10 palabras clave sobre mujer*. Estella: Navarra: Editorial Verbo Divino, pp 55-84.
- COCHRANE, Kristen. "Is Our God James Franco a Queer Heterosexual or a Queer Tourist?" *Slutever* (20 de abril de 2016).
<https://slutever.com/james-franco-queer-heterosexual-or-queer-tourist/>
(acceso el 20 de septiembre de 2018).
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1997) [1817]. *Biographia Literaria*. Londres: J.M. Dent.
- CONNELL, Raewyn (1987). *Gender and Power*. Stansted (CA): Stanford University Press.

- (2005) [1995]. *Masculinities*. Berkeley y Los Angeles (CA): University of California Press.
- (2015). "Masculinities: The Field of Knowledge". *DQR Studies in Literature*, pp. 39-51.
- CONNELL, Raewyn, y MESSERSCHMIDT James W. (2005). "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender and Society*, 19 (6), pp. 829-859.
- CONTRERAS, Onofre Ricardo (1998). *Didáctica de la E.F. Un enfoque constructivista*. Barcelona: INDE.
- CÓRDOBA, David (2003). "Identidad sexual y performatividad". *Athenea Digital*, 4, pp. 87-96.
- CORNWALL, Susannah (2011). *Controversies in Queer Theology*. Norwich: Hymns Ancient and Modern Ltd.
- CRAPARO, Giuseppe, SCHIMMENTI, Adriano y CARETTI, Vincenzo (2013). "Traumatic Experiences in Childhood and Psychopathy: A Study on a Sample of Violent Offenders from Italy". *European Journal of Psychotraumatology*, 4, pp. 1-6.
- DASTON, Lorraine, y PARK, Katherine (1995). "The Hermaphrodite and the Orders of Nature", *Gay and Lesbian Quarterly*, 1, pp. 419-438.
- DAS WILHELM, Amara (2010). *Tritiya-Prakriti: People of the Third Sex: Understanding Homosexuality, Transgender Identity, and Intersex Conditions Through Hinduism*. Bloomington, Indiana: Xlibris Corp.
- DAVIS, Lennard J. (1983). *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Filadelfia (PA): University of Pennsylvania Press.
- DEB, Sibnath y MUKHERJEE, Aparna. (2009). *Impact of Sexual Abuse on Mental Health of Children*. Nueva Delhi: Concept Publishing Company.
- DE DIEGO, Rosa (1999). "El tercer sexo". *Asparkia. Investigació Feminista*, 10, pp. 53-60.
- DE LAURETIS, Teresa (1991). "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities". *differences*, 3 (2), pp. iii-xviii.
- (1997). "Fem/Les Scramble," en Dana HELLER (ed.). *Cross-Purposes: Lesbians, Feminists, and the Limits of Alliance*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 42-48.

- (2015). "Género y Teoría *Queer*". *Mora*, 21 (2), pp. 107-118.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix (2004a) [1970]. *Anti-Oedipus*. Londres: A&C Black
- (2004b) [1980]. *EPZ Thousand Plateaus*. Londres: A&C Black.
- DEL TORO, José César (2015). *El cuerpo rosa. Literatura gay, homosexualidad y ciudad: Los espacios de entretenimiento de la Ciudad de México a través de la novela*. Madrid: Verbum.
- DE MIGUEL, Ana (1995). "Feminismos", en Celia AMORÓS (ed.). *10 palabras clave sobre mujer*. Estella: Navarra: Editorial Verbo Divino, pp. 217-256.
- DICKENS, Charles (1994) [1861]. *Great Expectations*. Londres: Penguin Books.
- DICKER, Rory, y PIEPMEIER, Alison (eds.) (2003). *Catching a Wave. Reclaiming Feminism for the 21st Century*. Boston (MA): Northeastern University Press.
- DIEGO, Estrella de (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- DINNERSTEIN, Dorothy (1976). *The Mermaid and the Minotaur*. Nueva York: Harper and Row, pp. 124-154.
- DOANE, Mary Ann (1999). "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", en Sue THORNHAM (ed.). *Feminist Film Theory: A Reader*. Nueva York: New York University Press.
- DOLES, Jeff (2009). *The Kingdom of Heaven on Earth: Keys to the Kingdom of God in the Gospel of Matthew*. Seffner (FL): Walking Barefoot Ministries.
- DOTY, Alexander (1993). *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DRUCKER, Zackary, y ERNST, Rhys (2016). *Relationships*. Nueva York y Londres: Prestel.
- DUGGAN, Lisa (2002). "The New Homo Normativity: The Sexual Politics of Neoliberalism", en Russ CASTRONOVO y Dana D. NELSON (eds.). *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Durham: Duke UP.
- DUNN, Michael J., BRINTON, Stacey y CLARK, Lara (2010). "Universal Sex Differences in Online Advertisers Age Preferences: Comparing Data from

- 14 Cultures and 2 Religious Groups". *Evolution and Human Behavior*, 31, pp. 383–393.
- DVORSKY, George, y HUGHES, James (2008). "Postgenderism: Beyond the Gender Binary". Hartford: IEET Monograph Series.
<http://ieet.org/archive/IEET-03-PostGender.pdf> (acceso el 17 de marzo de 2018).
- DWORKIN, Andrea (1992). "Pornography and the New Puritans: Letters From Andrea Dworkin and Others". *The New York Times*. (3 de mayo).
<https://www.nytimes.com/1992/05/03/books/1-pornography-and-the-new-puritans-letters-from-andrea-dworkin-and-others-720092.html> (acceso el 6 de mayo de 2018).
- ECO, Umberto (1979). *Role of the Reader: Explorations in the Semantic of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1999) [1980]. *El nombre de la rosa*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- EDELMAN, Lee (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham (NC) y Londres: Duke University Press.
- EICHNER, Hans (1976). "The Eternal Feminine: An Aspect of Goethe's Ethics", en Johann Wolfgang VAN GOETHE. *Faust*, Norton Critical Edition. Trad. de Walter Arndt y ed. de Cyrus Hamlin. Nueva York: Norton.
- EISELE, Inés (2017). "En estos países se reconoce el tercer género". *DW* (8 de noviembre).
<https://www.dw.com/es/en-estos-pa%C3%ADses-se-reconoce-el-tercer-g%C3%A9nero/a-41306656> (acceso el 20 de noviembre de 2018).
- ELLIS, Havelock (1936). *Studies in the Psychology of Sex*. Nueva York: Random House.
- EVANS, Mary (1997). *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Trad. de Rosalía Pereda. Madrid: Minerva Ediciones.
- FANTINA, Richard (ed.) (2006). *Straight Writ Queer: Non Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company.
- FAUSTO-STERLING, Anne (1993). "The Five Sexes. Why Male and Female Are Not Enough". *The Sciences*, 3, pp. 20-25.

- (2000). *Sexing the Body: Gender Politics and the Construct*. Nueva York: Basic Books.
- FERGUSON David M. *et al.* (1996). "Childhood Sexual Abuse and Psychiatric Disorder in Young Adulthood: II. Psychiatric Outcomes of Childhood Sexual Abuse". *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*, 35 (10), pp. 1365 – 1374.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Natalia (2003). *La violencia sexual y su representación en la prensa*. Barcelona: Anthropos.
- FEW, Martha (2007). "That Monster of Nature Gender, Sexuality, and the Medicalization of a Hermaphrodite in Late Colonial Guatemala". *Ethnohistory*, 54, pp. 159-176.
- FIRESTONE, Shulamith (1972). *The Dialectic of Sex*. Nueva York: Bantam Books.
- FOUCAULT, Michael (1998) [1975]. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Trad. de Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- FONSECA HERNÁNDEZ, Carlos y QUINTERO SOTO, María Luisa (2009). "La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas". *Sociológica*, 24 (69), pp. 43-60.
- FRANCO, James (2016). "The Straight James Franco Talks to the Gay James Franco". *FourTwoNine* (20 de septiembre).
<http://fourtwonine.com/2016/09/20/5801-the-straight-james-franco-talks-to-the-gay-james-franco/> (acceso el 24 de octubre de 2018).
- FREEMAN, Elizabeth (2002). *The Wedding Complex: Forms of Belonging in Modern American Culture*. Durham (NC) y Londres: Duke University Press.
- FREUD, Sigmund (1973) [1914]. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Alianza Editorial: Madrid.
- FRIEDAN, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- FUECHTNER, Veronika (2013) "Indians, Jews, and Sex: Magnus Hirschfeld and Indian Sexology", en Veronika FUECHTNER y Mary RHIEM (eds.). *Imagining Germany Imagining Asia: Essays in Asian-German Studies*. Woodbridge: Boydell & Brewer, pp. 111-130.
- FULLER, Norma (1998). "La constitución social de la identidad de género entre varones urbanos del Perú", en Teresa VALDÉS y José OLAVARRÍA.

- Masculinidades y equidad de género en América Latina*, Santiago: LOM, pp. 56-68.
- GALENO (1968). *On the Usefulness of the Parts of the Body, Volumen 2*. Trad. de Margaret May. Ithaca: Cornell University Press.
- GAO, Yu *et al.* (2010). "Early Maternal and Paternal Bonding, Childhood Physical Abuse and Adult Psychopathic Personality". *Psychological Medicine*, 40 (6), pp. 1007–1016.
- GARAIZABAL, Cristina (2013). "Feminismos, sexualidades, trabajo sexual", en Miriam SOLÁ, y Elena URKO (eds.). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, pp. 59-72.
- GARCÍA SUÁREZ, Carlos Iván. (2006) "Bisexualidad. De la tercería a la ruptura de las dicotomías", en Mara VIVEROS (ed.). *Saberes, culturas y derechos sexuales en Colombia*. Bogotá: CLAM, CES, Instituto de Medicina Social/Tercer Mundo, pp. 275-294.
- GARNO Nesler, Miranda. (2012). "Gender and Otherness in *The Tempest*". <https://performinghumanity.wordpress.com/2012/12/10/gender-and-otherness-in-the-tempest> (acceso el 11 de junio de 2018).
- GARBER, Marjorie B. (1997). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. Londres: Psychology Press.
- GARTNER, Richard B. (2001). *Betrayed As Boys: Psychodynamic Treatment of Sexually Abused Men*. Nueva York: Guilford Press.
- GAUTIER, Théophile (1960) [1835]. *Mademoiselle de Maupin*. París: Garnier Freres.
- GENETTE, Gérard (1997) [1982]. *Palimpsests*. Traducción de Channa Newman y Claude Doubinsky Lincoln: University of Nebraska Press.
- GERGEN, Mary M. y DAVIS, Sara N. (eds.) (1997). *Toward a New Psychology of Gender: A Reader*. Londres: Routledge.
- GILBERT, Ruth (2002). *Early Modern Hermaphrodites: Sex and Other Stories*. Nueva York: Palgrave.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (2000) [1979]. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*. New Haven (CT): Yale University Press.
- GILES, James R. (2000). *Violence in the Contemporary American Novel. An End to Innocence*. Columbia (SC): South Carolina University Press.

- GLICKMAN, Charlie (2012). "Queer is a verb". *Charlie Glickman, PhD*. (6 de abril)
<http://charlieglickman.com/queer-is-a-verb> (acceso el 17 de enero de 2017).
- GLOVER, David, y KAPLAN, Cora (2000). *Genders*. Londres y Nueva York: Routledge.
- GOLDBERG, Michelle (2014). "What is a woman? The dispute between radical feminism and transgenderism". *The New Yorker*. (4 de agosto).
<https://www.newyorker.com/magazine/2014/08/04/woman-2> (acceso el 17 de marzo de 2018).
- GOOREN, Louis J. y Byne, William (2016). "Sexual Orientation in Men and Women", en Donald W. PFAFF y Marian JOËLS. *Hormones, Brain and Behavior Online*. Oxford: Academic Press.
- GREER, Germaine (1999). *The Whole Woman*. Londres: Black Swan.
- GREENBLATT, Stephen (1989). *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press.
- (1991). *Marvelous Possessions: The Wonders of the New World*. Chicago: University of Chicago Press.
- GRIFFITHS, Trevor R. (2007). *The Tempest*. Houndmills, Basingstoke y Hampshire: Palgrave MacMillan.
- GROSSMAN, Andrew (2015). "Transvestism in Film". *GLBTQ. An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*.
gltqarchive.com/arts/transvestism_film_A.pdf (acceso el 20 de septiembre de 2018).
- GROSZ, Elizabeth (1995). *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. Nueva York: Routledge.
- GROTH, A. Nicholas *et al.* (1982). "The Child Molester: Clinical Observations". *Journal of Social Work and Human Sexuality*, 1, pp. 129–144.
- GRUBB, Amy Rose, y HARROWER, Julie (2009). "Understanding Attribution of Blame in Cases of Rape: An Analysis of Participant Gender, Type of Rape and Perceived Similarity to the Victim". *Journal of Sexual Aggression*, 15 (1), pp. 63-81.
- GUEST, Deryn (2012). "From Gender Reversal to Genderfuck: Reading Jael through a Lesbian Lens", en Teresa J. HORNSBY y Kai STONE (eds.). *Bible Trouble: Queer Reading at the Boundaries of Biblical Scholarship*. Boston: Brill, pp. 9-43.

- GUPTA, Richie y MURARKA, Anil (2009). "Treating Transsexuals in India: History, Prerequisites for Surgery and Legal Issues". *Indian Journal of Plastic Surgery: Official Publication of the Association of Plastic Surgeons of India* 42 (2), pp. 226–233.
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2845370> (acceso el 8 de mayo de 2018).
- GURPEGUI, José Antonio (ed.) (1994). *Amor, odio y violencia en la literatura norteamericana*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- GUTIÉRREZ PARDINA, Eva (2006). *Cuatro caras de Hermes en la obra narrativa de Flavia Company*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- HALBERSTAM, Jack (1998). *Female Masculinity*. Durham (NC): Duke University Press.
- (2001). "Telling Tales: Brandon Teena, Billy Tipton, and Transgender Biography", en María C. SÁNCHEZ y Linda SCHLOSSBERG. *Passing: Identity and Interpretation in Sexuality, Race, and Religion*. Nueva York: New York University Press.
- (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham y Londres: Duke University Press.
- (2018) *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland (CA): University of California Press.
- HALL, Stuart (1991). "Old and New Identities, Old and New Ethnicities," en Anthony D. KING (ed.). *Culture, Globalization and the World System*. Londres: Macmillan, pp. 42–69.
- HALPERIN, David (1995). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- HANISCH, Carol (1970). "The Personal is Political", en Shulamith FIRESTONE y Anne KOEDT (eds.). *Notes From the Second Year: Women's Liberation*. Nueva York: Radical Feminism.
- HARAWAY, Donna (1990). "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s", en Linda J. NICHOLSON (ed.). *Feminism/Postmodernism*, Nueva York: Routledge, pp. 188-233.
- (2004). *The Haraway Reader*. Nueva York: Routledge.

- HARE, Robert D. (1991). *The Hare Psychopathy Checklist – Revised*. Toronto: Multi-Health Systems.
- (1993). *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*. Nueva York: Guilford Press.
- HARTMANN, Jutta y KLESSE, Christian (eds.) (2007). “Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht – eine Einführung”, en Jutta HARTMANN *et al.* (eds.). *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. pp. 9-15.
- HEKMA, GERT (1996). “‘A Female Soul in a Male Body’: Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth –Century Sexology”, en Gilbert Herdt (ed.). *Third Sex. Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. Nueva York: Zone Books, pp. 218-222).
- HENNESSY, Keith. (1992). *Addressing the Queer Man’s Role in the New World Anarchy and the Future of the Men’s Movements in the Dis/ United States: A Letter to the Media-Identified Men’s Movement*. San Francisco: Abundant Fuck Publications.
- HERDT, Gilbert (ed.) (1996). *Third Sex. Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. Nueva York: Zone Books.
- HINDS, Stephen (1998). *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HIRSCHFELD, Magnus (1913). *Geschlechtsübergänge. Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere. (Sexuelle Zwischenstufen.) Erweiterte Ausgabe eines auf der 76. Naturforscherversammlung zu Breslau gehaltenen Vortrages. 2. Auflage*. Leipzig: Verlag von Max Spohr (Inh. Ferd. Spohr).
- HOGAN, Anne, y BRADSTOCK, Andrew (eds.) (1998). *Women of Faith in Victorian Culture. Reassessing the Angel in the House*. Hampshire y Londres: MacMillan Press.
- HOLLIBAUGH, Amber L. (2000) [1985]. *My Dangerous Desires: A Queer Girl Dreaming Her Way Home*. Durham (NC) y Londres: Duke University Press.
- HORNEY, Karen (1967). “The Dread of the Woman”, en *Feminine Psychology*, Nueva York, pp. 133-146.
- HOWARD, Jean E. (1988) “Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England”. *Shakespeare Quarterly*, 39 (4), pp. 418-440.

- HUNTER, Mic (1991). *Abused Boys: The Neglected Victims of Sexual Abuse*. Nueva York: Fawcett Columbine.
- HUNTER, Allan (1993). "Same Door, Different Closet: A Heterosexual Sissy's Coming-Out Party", en Sue WILKINSON y Celia KITZINGER (eds.). *Heterosexuality: A "Feminism & Psychology" Reader*. Londres: Sage.
- HUTCHEON, Linda (1986). "The Politics of Postmodernism: Parody and History". *Cultural Critique*, 5: *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*, pp. 179-207.
- (2003) [1988]. *A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction*. Londres: Routledge.
- (2000) [1985]. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- IGF Culture Watch.
<https://igfculturewatch.com/category/general-information> (acceso el 22 de marzo de 2018).
- IMBD. "May-December Romance Movies" (26 de agosto de 2017).
<https://www.imdb.com/list/ls020627015/> (acceso el 19 de septiembre de 2018).
- Indie Wire. "James Franco's Queer Catalogue: 10 Very Gay Career Highlights" (5 de marzo de 2014).
<https://www.indiewire.com/2014/03/james-francos-queer-catalogue-10-very-gay-career-highlights-214589/> (acceso el 24 de octubre de 2018).
- INGRAHAM, Chrys (1996). "The Heterosexual Imaginary: Feminist Sociology and Theories of Gender", en Steven SEIDMAN (ed.). *Queer Theory/Sociology*. Cambridge (MA): Blackwell, pp. 168-193.
- IRIGARAY, Luce (1981). "This Sex which is Not One", en E. Marks e I. de Courtivron (eds.). *New French Feminisms*. Brighton: Harvester.
- IRVINE, Martin. "The Postmodern, Postmodernism, Postmodernity. Approaches to Po-Mo".
<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/pomo.html> (acceso el 22 de marzo de 2018).
- ISRAEL, Tania, y MOHR, Jonathan J. (2004). "Attitudes Towards Bisexual Women and Men: Current Research, Future Directions", en Ronald FOX

- (ed.) *Current research on bisexuality*. Nueva York: Harrington Park Press, pp. 119-34.
- JACOBS, Matthew (2018). "James Franco Made A Brand Out Of His Sexuality. Now He's An Alleged Harasser Without An Oscar Nomination". *Huffpost* (23 de enero).
https://www.huffingtonpost.com/entry/james-franco-marketed-his-sexuality_us_5a568bcde4b08a1f624b2486 (acceso el 23 de octubre de 2018).
- JACKSON, Stevi (1991). *Heterosexuality in Question*. Londres: Sage.
- (1998). *Contemporary Feminist Theories*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- JAGOSE, Annamarie R. (1996). *Queer Theory: An Introduction*. Melbourne: University of Melbourne Press.
- (2002). *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*. Ithaca, Nueva York y Londres: Cornell University Press.
- JEFFREYS, Sheila (2003). *Unpacking Queer Politics: A Lesbian Feminist Perspective*. Cambridge: Polity Press.
- (2014). *Gender Hurts: A Feminist Analysis of the Politics of Transgenderism*. Londres: Routledge.
- JENNY, Carole, ROESLER, Thomas y POYER, Kimberley (1994). "Are Children at Risk for Sexual Abuse by Homosexuals?" *Pediatrics*, 94 (1), pp. 41-44.
- JÓNASDÓTTIR, Anna (1993). *El poder del amor: ¿Le importa el sexo a la democracia?* Trad. de Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Ediciones Cátedra.
- JOSÉ, Elena Teresa (2006). *Conocimiento, pensamiento y lenguaje: una introducción a la lógica y al pensamiento científico*. Buenos Aires: Biblos.
- KAMP, David (1993). "The Straight Queer," *Gentleman's Quarterly*, pp. 95-99.
- KARL, Frederick R. (1985). *American Fictions 1940-1980*. Nueva York: Harper & Row Publishers.
- KAUFFMAN, L.A. (1992). "Radical Change: The Left Attacks Identity Politics". *Village Voice*, 37 (26), p. 20.
- KAYLOR, Michael Matthews (2006). *Secreted Desires: The Major Uranians: Hopkins, Pater and Wilde*. Brno: Masaryk University Press.
- KEMPE, C. Henry *et al.* (1962). "The Battered-Child Syndrome". *JAMA* 181 (1), pp. 17-24.

- KENRICK, Douglas T., y KEEFE, Richard C. (1992). "Age Preferences in Mates Reflect Sex Differences in Reproductive Strategies". *Behavioral and Brain Sciences*, 15 (1): pp. 75-133.
- KENDLER, Kenneth S. (2000) "Childhood Sexual Abuse and Adult Psychiatric and Substance Use Disorders in Women. An Epidemiological and Cotwin Control Analysis". *Arch Gen Psychiatry*. 57 (10): pp. 953-959.
- KESSLER, Suzanne, y MCKENNA, Wendy (1985) [1978]. *Gender: An Ethnomethodological Approach*. NY: Wiley Interscience. Chicago: University of Chicago Press.
- KEYES, Ralph (1996). *The Wit and Wisdom of Oscar Wilde*. Nueva York: Gramercy.
- KIERNAN, Robert F. (1983). *American Writing Since 1945. A Critical Survey*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co.
- KINSEY, Alfred C. et al. (1948). *Sexual Behaviour in the Human Male*. Filadelfia: W.B. Saunders.
- (1953). *Sexual Behavior in the Human Female*. Filadelfia: W.B. Saunders.
- KING, Anthony D. (ed.) (1991). *Culture, Globalization and the World System*. Londres: Macmillan.
- KITZINGER, Celia, y WILKINSON, Sue (1997). "Virgins and Queers: Rehabilitating Heterosexuality?", en Mary M. GERGEN, y Sara N. DAVIS (eds.). *Toward a New Psychology of Gender: A Reader*. Londres: Routledge, pp. 400-418.
- KLEIN, Fritz (1993) [1978]. *The Bisexual Option*. Londres: Routledge.
- KOTZ, Liz (1992). "The Body You Want: An Interview with Judith Butler", *Artforum International*, 31 (3), pp. 82-9.
- KOYAMA, Emi (2003). "The Transfeminist Manifesto", en Rory DICKER y Alison PIEPMEIER. *Catching a Wave. Reclaiming Feminism for the 21st Century*. Boston: Northeastern University Press.
- KRAFFT-EBING, Richard von (1967) [1887]. *Psycopathia Sexualis*. Trad. de H. E. Wedeck. Nueva York: Putman.
- KUKLA, Rabbi Elliot (2006). "Terms for Gender Diversity in Classical Hebrew Texts". *Transtorah*.

- http://transtorah.org/PDFs/Classical_Jewish_Terms_for_Gender_Diversity.pdf (acceso el 20 de marzo de 2018).
- LACAN, Jacques (2013) [2005 en francés, recogiendo un seminario impartido por Lacan en 1963]. *On-the-Names-of-the-Father*. Trad. de Bruce Fink. Cambridge: Polity Press.
- LAQUEUR, Thomas (1986). "Orgasm, Generation and the Politics of Reproductive Biology," *Representations*, 14, pp. 1-41.
- (1992) [1990]. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- LLAMAS, Ricardo y VIDARTE, Francisco Javier (1999). *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe.
- LEACH, Ben (2008). "Jack the Ripper: The Suspects". *The Telegraph* (8 de noviembre).
<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/law-and-order/3407464/Jack-the-Ripper-the-suspects.html> (acceso el 12 de noviembre de 2018).
- LEE, Wendy L. (2010a). *Contemporary Feminist Theory and Activism: Six Global Issues*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- (2010b). "Sexual Identities/Human Subjugations: The Mercurial, The Out-Lawed, The Commodified, and The Technologies of the Possible".
http://www.academia.edu/13053085/Sexual_Identities_Human_Subjugations_The_Mercurial_the_Out-Lawed_the_Commodified_and_the_Technologies_of_the_Possible (acceso el 8 de mayo de 2018).
- LEDGER, Sarah (ed.) (1997). *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester: Manchester University Press.
- Letterbox. "May-December Love".
<https://letterboxd.com/thisisdrew/list/may-december-love/> (acceso el 19 de septiembre de 2018).
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel, y MORANT I MARCO, Ricard (1991). *Gramática Femenina*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ PARDINA, Teresa (1995). "Autonomía", en Celia AMORÓS (ed.). *10 palabras clave sobre mujer*. Estella: Navarra: Editorial Verbo Divino, pp. 151-188.

- LOVAAS, Karen E. y JENKINS, Mercillee M. (eds.) (2006). *Sexualities and Communication in Everyday Life: A Reader*. Thousand Oaks (CA): SAGE Publications.
- MAC AN GHAILL, Máirtín (1994). *The Making of Men: Masculinities, Sexualities and Schooling*. Maidenhead: Open University Press.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1930). "Parenthood, The Basis of Social Structure", en Victor Francis CALVERTON y Samuel Daniel SCHMALHAUSEN (eds.). *The New Generation: The Intimate Problems of Modern Parents and Children*. Macaulay: Nueva York, pp. 113-60.
- (2013) [1927]. *Sex and Repression in Savage Society*. Londres: Forgotten Books.
- MALLICK, Lelin (2017). "State's First Transgender Passport". *The Telegraph* (4 de noviembre).
<https://www.telegraphindia.com/states/odisha/state-s-first-transgender-passport/cid/1391219> (acceso el 20 de noviembre de 2018).
- MANCINI, Elena (2010). *Magnus Hirschfeld and the Quest for Sexual Freedom: A History of the First International Sexual Freedom Movement*. Londres: Palgrave Macmillan.
- MARCUS, Sharon (2005). "Queer Theory for Everyone: A Review Essay". *Signs*, 31 (1), pp. 191-218.
- MARINUCCI, Mimi (2016). *Feminism is Queer: The Intimate Connection between Queer and Feminist Theory*. Londres: Zed Books.
- MARTÍ SÁNCHEZ, José M^a (2013). "El "generismo", disolvente de la familia y lastre educativo". *Análisis digital*.
<http://www.analisisdigital.org/2013/05/06/el-generismo-disolvente-de-la-familia-y-lastre-educativo> (acceso el 20 de marzo de 2018).
- MARTÍN OLIVA, Jesús (2005). *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Murcia Cultural, S.A.
- MARTÍN SANTOS, Luis (1999) [1962]. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo (1998). *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. Nueva Orleans (LA): University Press of the South.

- MARTÍNEZ POZO, Lola (2018). "Disidencias sexuales y corporales: Articulaciones, rupturas y mutaciones/ Sexual and Corporal Dissents: Articulations, Ruptures and Mutations". *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad*, 17 (1), pp. 1-11.
- MCCOMBIE, Sharon L. (2012). *The Rape Crisis Intervention Handbook: A Guide for Victim Care*. Nueva York y Londres: Plenum Press.
- MCCORMACK, Mark (2012). *The Declining Significance of Homophobia*. Oxford: Oxford University Press.
- MCLEAN, Kirsten (2004). 'Negotiating (Non) Monogamy: Bisexuality and Intimate Relationships', en Ronald FOX (ed.). *Current research on bisexuality*. Nueva York: Harrington Park Press, pp. 85-97.
- (2007). "Hiding in the closet? Bisexuals, Coming Out and the Disclosure Imperative". *Journal of Sociology*, 43(2): 151-166.
- MEDEAK (2013). "Violencia y transfeminismo. Una mirada situada", en Míriam SOLÁ y Elena URKO (eds.). *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, pp. 73-80.
- MEENAN, Mike (2004). "Dispute on Queer Non-Profit Name is Resolved". *Gay City News*, 3 (303).
http://gaycitynews.nyc/gcn_303/disputeonqueer.html (acceso el 20 de marzo de 2018).
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2002). *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria Editorial S.A.
- MERLAN, Anna (2015). "Trans-Excluding Michigan Womyn's Music Festival to End This Year". (22 de abril).
<https://jezebel.com/trans-excluding-michigan-womyns-music-festival-to-end-t-1699412910> (acceso el 6 de mayo de 2018).
- MILLER, Jeremy Russell (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*. Tesis doctoral no publicada. oaktrust.library.tamu.edu/handle/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672 (acceso el 31 de enero de 2019).
- MILLER, Laura (2004). "Those Naughty Teenage Girls: Japanese Kogals, Slang, and Media Assessments". *Journal of Linguistic Anthropology*, 14 (2), pp. 225-247.

- MILLET, Kate (1975) [1970]. *La política sexual*. Trad. de Ana María Bravo García. México D.F.: Aguilar.
- MILLS, Trudy, RIEKER, Patricia P., y CARMEN, Elaine H. (1984). "Hospitalization Experiences of Victims of Abuse". *Victimology*, 9 (3-4), pp. 436-449.
- MISHRA, Nikita (2015). "Is India Opening Up to Sex Change?"
<http://www.thequint.com/health-fitness/2015/08/24/is-india-opening-up-to-sex-change> (acceso el 2 de julio de 2016).
- MORENO VILLA, Mariano (2003). *Filosofía. Vol. I: Filosofía Del Lenguaje, Lógica, Filosofía de la Ciencia y Metafísica*. Alcalá de Guadaira: MAD.
- MORTIMER, Dora (2016) "Can Straight People Be Queer?". *Vice* (9 de febrero).
https://www.vice.com/en_us/article/avy9vz/can-straight-people-be-queer-435 (acceso el 13 de diciembre de 2018).
- MOSSE, George L. (1998) [1996]. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- MOSTOW, Joshua S., IKEDA, Asato y MATSUBA, Ryoko (2016) *A Third Gender: Beautiful Youths in Japanese Edo-period Prints and Paintings (1600-1868)*. Ontario: Royal Ontario Museum.
- MULLEN, Paul E. et al. (1993). "Childhood Sexual Abuse and Mental Health in Adult Life". *The British Journal of Psychiatry*, 163 (6), pp. 721-732.
- MULVEY, Laura (1992). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en John CAUGHIE et al. (eds.). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Londres: Routledge, pp. 22-34.
- MUÑOZ, José Esteban (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- MUNRO, Alice (1996). *A Wilderness Station: Selected Stories, 1968-1994*. Nueva York: Vintage Books.
- MURAT, Laure (2004). "L'invention du neutre". *Diogène*, 4 (208), pp. 72-84.
- MUSICK, Parnick. "Towards a Queer Semiotic: Genderfuck, the Short Story and the Representational Mechanics of Performativity".
http://www.academia.edu/5412952/Towards_a_Queer_Semiotic_Genderfuck_the_Short_Story_and_the_Representational_Mechanics_of_Performativity (acceso el 20 de marzo de 2018).

- NANDA, Serena (1993). "Hijras as Neither Man Nor Woman", en Henry ABELOVE, Michéle Aina BARALE y David M. HALPERIN (eds.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York: Routledge Press, pp. 542–552.
- (1996). "Hijras: An Alternative Sex and Gender Role in India". en Gilbert HERDT (ed.). *Third Sex. Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. Nueva York: Zone Books, pp. 373–417.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Sant Boi de Llobregat, Barcelona: Edicions del Mall.
- (1996). *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- NESTLE, Joan, HOWELL, Clare, y WILCHINS, Riki (eds.) (2002). *Genderqueer. Voices from Beyond the Sexual Binary*. Los Ángeles y Nueva York: Alyson Books.
- NEWTON, Esther (2000). *Margaret Mead Made Me Gay: Personal Essays, Public Ideas*. Durham (NC) y Londres: Duke University Press.
- NICHOLSON, Linda J. (1997) *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory I*. Nueva York: Routledge.
- NIJENHUIS, Ellert R. S., VAN DER HART, Onno, y KRUGER, Karlien (2002). "The Psychometric Characteristics of the Traumatic Experiences Questionnaire (TEC): First Findings Among Psychiatric Out Patients". *Clinical Psychology and Psychotherapy*, 9, pp. 200–210.
- NOVY, Marianne (2007). *Reading Adoption: Family and Difference in Fiction and Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- OATES, Joyce Carol (1973) *The Hostile Sun: The Poetry of D.H. Lawrence*, Los Ángeles, Black Sparrow Press.
- Office for National Statistics (2003). "Changes in the Distribution of Marital Age Differences in England and Wales, 1963 to 1998". *Population Trends*, 114: pp. 19-25.
- OLSON, Carl (ed.) (2007). *Celibacy and Religious Traditions*. Oxford: Oxford University Press.
- ORMAND, Kirk (2003). "Oedipus the queen: Crossing-gendering without drag". *Theatre Journal*, 55 (1), pp.1-29.

PANDEY, Sushma (2007). *Psychological Consequences Of Child Abuse*. Nueva Delhi: Concept Publishing Company.

————— (2014). "India Court Recognises Transgender People as Third Gender".

<http://www.bbc.com/news/world-asia-india-27031180> (acceso el 1 de julio de 2016).

PARKER, Andrew *et al.* (1994). "Forum: On the Political Implications of Using the Term 'Queer,' as in 'Queer Politics,' 'Queer Studies,' and 'Queer Pedagogy'". *Radical Teacher*, 45, pp. 52-57.

PATAI, Daphne (1998). *Heterophobia: Sexual Harassment and the Future of Feminism*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield.

PATEMAN, Carole (1995) [1988]. *El contrato sexual*. Trad. de M^a Luisa Femenías. Barcelona: Ánthropos.

PÉREZ, Moira (2013). "Homonorma y heteroqueer, o 'No todo lo que brilla es oro, y viceversa'". *Las Disidentes. Colectivo Artístico*.

<https://lasdisidentes.com/2013/11/24/homonorma-y-heteroqueer-o-no-todo-lo-que-brilla-es-oro-y-viceversa> (acceso el 22 de marzo de 2018).

PÉREZ FERNÁNDEZ-FÍGARES, Kim (2000). "¿Mujer o trans? La inserción de las transexuales en el movimiento feminista". *Jornadas Feministas de Córdoba*, pp. 1-5.

<http://www.aldarte.org/comun/imagenes/documentos/Mujer%20o%20trans....kin%20perez.pdf> (acceso el 20 de marzo de 2018).

PERLONGHER, Néstor (2008) [1984]. *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.

PETTITT, Lance (2000). *Screening Ireland: Film and Television Representation*. Manchester: Manchester University Press.

PHAM, Thierry H. (2012). "Psychopathy and traumatic stress". *Journal of Personality Disorders*, 26, pp. 213-225.

PILCHER, Imelda, y WHEELEHAN, Amanda (2004). *50 Key Concepts in Gender Studies*. Londres, Thousand Oaks (CA) y Nueva Delhi: Sage Publications.

PITTMAN, Frank (1999). "Beware of Older Women Ahead". *Psychology Today*, pp. 60-63.

POPPER, Karl (2006) [1945]. *La sociedad abierta y sus enemigos: con una addenda del autor*. Barcelona: Paidós.

- PORTER, Spencer (1996). "Without Conscience or Without Active Conscience? The Etiology of Psychopathy Revisited". *Aggression and Violent Behavior*, 1, pp. 179-189.
- POSADA KUBISSA, María Luisa (1995). "Pactos entre mujeres", en Celia AMORÓS (ed.). *10 palabras clave sobre mujer*. Estella: Navarra: Editorial Verbo Divino, pp. 331-365.
- POWERS, Ann (1993). "Queer in the streets, heterosexual in the sheets". *Village Voice*, 24, pp. 30-31.
- PRECIADO, Paul B. (2011) [2000]. *Manifiesto contrasexual*. Trad. de Julio Díaz y Carolina Meloni. Barcelona: Anagrama.
- PRONGER, Paul (1990). *The Arena of Masculinity: Sports, Homosexuality, and the Meaning of Sex*. Nueva York: St. Martin's Press.
- PUCCI, Joseph M. (1998). *The Full-Knowing Reader: Allusion and the Power of the Reader in the Western Literary Tradition*. New Haven (CT): Yale University Press.
- PURDIE, Susan (1993). *Comedy. The Mastery of Discourse*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- RAY, Ruth E. (2006) "The Personal as Political: The Legacy of Betty Friedan", en Toni M. CALASANTI y Kathleen F. SLEVIN (eds.). *Age Matters: Realigning Feminist Thinking*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 21-45.
- RAYMOND, Janice (1979). *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*. Nueva York: Teachers College Press.
- REED, Robert R. Jr. (1960). "The probable origin of Ariel". *Shakespeare Quarterly*. 11(1), pp 61-65.
- REYNOLDS, Kimberley, y HUMBLE, Nicola (1993). *Victorian Heroines. Representations of femininity in nineteenth-century literature and art*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- ROBINSON, Sally (2000). *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. Nueva York: Columbia University Press.
- ROGERS, Rebecca, y MOSLEY, Melissa (2009). "Alfabetización racial en una clase de segundo grado: Teoría crítica de la raza, estudios de la blancura, e investigación de la alfabetización". *Discurso y Sociedad*, 3(3), pp. 513-579.

- RICH, Adrienne (1980). *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. Londres: Only Women Press.
- ROSSI, Leena-Maija (2011). "'Happy' and 'Unhappy' Performatives: Images and Norms of Heterosexuality'. *Australian Feminist Studies*, 26, pp. 9–23.
- ROXIE, Marilyn (2011). "What is "Genderqueer?". *Non Binary Sexualities*. <http://genderqueerid.com/what-is-gq> (acceso el 20 de marzo de 2018).
- RUBIN, Gayle (1993) [1984]. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality," en Henry ABELOVE, Michèle Aina BARALE y David M. HALPERIN (eds.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York: Routledge Press, pp. 3-44.
- RUBIO, Antonio (2010). "Teoría *queer* y excesos de masculinidad. La performatividad y su aplicación deconstructora" *Congresos Científicos de la Universidad de Murcia, XLVII Congreso de Filosofía Joven*. <http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/view/6871> (acceso el 20 de marzo de 2018).
- RUST, Paula C. (1996). "Finding a Sexual Identity and Community: Therapeutic Implications and Cultural Assumptions in Scientific Models of Coming Out", en Esther ROTHBLUM y Lynne A. BOND (eds.). *Preventing heterosexism and homophobia*. Thousand Oaks (CA): SAGE Publications, pp. 87-123.
- SÁNCHEZ María C. y SCHLOSSBERG, Linda (2001). *Passing: Identity and Interpretation in Sexuality, Race, and Religion*. Nueva York: New York University Press.
- Sagrada Biblia* (2012). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SALINAS HERNÁNDEZ, Héctor Manuel (2010). *Políticas de disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires*. México DF: Eón.
- SALLÉ Alonso, M^a Ángeles, e INFANTE RODRÍGUEZ, Estibaliz (eds.) (2012). *Trabajando con hombres en la construcción de culturas de paz en Honduras, El Salvador y Guatemala*. Madrid: Fundación Directa. http://www.fundaciondirecta.org/sites/default/files/Publicacion_PazCasasPazCalles.pdf (acceso el 11 de abril de 2018).

- SALIH, Sara (2006). "On Judith Butler and Performativity", en Karen E. LOVAAS y Mercillee M. JENKINS (eds.). *Sexualities and Communication in Everyday Life: A Reader*. Thousand Oaks (CA): SAGE Publications, pp. 55-68.
- SALTZ, Jerry. "In Conversation: James Franco. The Celebrity Makes a Case for His Art Before His Critic". *New York Magazine*. (18 de abril de 2016). <http://nymag.com/press/2016/04/jerry-saltz-and-james-franco-in-conversation-in-new-yorks-art-and-design-issue.html> (acceso el 20 de septiembre de 2018).
- SCARLETT, ELIZABETH A. (1994). *Under Construction: The Body in Spanish Novels*. Charlottesville y Londres: University Press of Virginia.
- SCHIEBINGER, Londa (1989). *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- SCHLICHTER, Annette (2004). "Queer at Last: Straight Intellectuals and the Desire for Transgression". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 10 (4), pp. 543-564.
- SCHLOSSBERG, Linda (2001). "Introduction: Rites of Passing", en María Carla SÁNCHEZ y Linda SCHLOSSBERG (eds.). *Passing: Identity and Interpretation in Sexuality, Race and Religion*. Nueva York: New York University Press, pp. 1-12.
- SCHWICHTENBERG, Cathy (ed.) (1993). *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*. Boulder: Westview Press.
- SCOTT, Joan W (1990). "Deconstruir Igualdad-Versus-Diferencia: Usos de la Teoría Posestructuralista para el Feminismo", en Marianne HIRSCH y Evelyn FOX KELLER (eds.). *Conflicts in Feminism*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 134-148.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- _____ (1993a). "Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*". *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1 (1), pp. 1-16.
- _____ (1993b). *Tendencies*. Durham (NC) y Londres: Duke University Press.
- _____ (2013). "Queer and Now", en Donald E. HALL *et al.* (eds.) *The Routledge Queer Studies Reader*. Nueva York: Routledge.

- SERANO, Julia (2007). *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Berkeley (CA): Seal Press.
- (2013). "Considering Trans and Queer Appropriation". *Julia Serano. Writer. Performer. Speaker. Activist*. 1 de octubre.
<http://juliaserano.blogspot.com.es/2013/10/considering-trans-and-queer.html> (acceso el 23 de marzo de 2018).
- SHAKESPEARE, William (2001) [1623]. *La tempestad*. Trad. de Marcelo Cohen y Graciela Speranza. Buenos Aires: Norma Ediciones.
- (2018) [1623]. *La tempestad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SHEFFIELD, CAROLE J. (1987). "Sexual Terrorism: The Social Control of Women", en Beth B. HESS y Myra Marx FERREE (eds.). *Analyzing Gender: A Handbook of Social Science Research*. Thousand Oaks (CA): Sage Publications, pp. 171-189.
- SHOWALTER, Elaine (2013). "Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year," en Alice JARDINE y Paul SMITH. *Men in Feminism (RLE Feminist Theory)*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 116-132.
- SIMPSON, Mark (2002). "Meet the Metrosexual". *Salon* (22 de julio).
<https://www.salon.com/2002/07/22/metrosexual/> (acceso el 22 de marzo de 2018).
- SINGH, Jaspal (2012). "Mahesh Dattani's *Seven Steps Around the Fire*: Portraying the Invisible Hijra Minority". *Researchers World III* (4:2), pp. 105-109.
- SHKLOVSKY, Victor (1965). "Art as Technique". *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trad. de Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln (NE): University of Nebraska Press, pp. 3-24.
- SMELIK, Anneke (1999). "Feminist Film Theory", en Pam COOK y Mieke BERNINK (eds.). *The Cinema Book*. Londres: British Film Institute, pp. 491-501.
- SMITH, Clyde (2000). "How I Became a Queer Heterosexual", en Calvin THOMAS et al. (eds.). *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality*. Champaign: University of Illinois Press, pp. 60-67.
- SOLÁ, Miriam, y URKO, Elena (2013). *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta.

- SONTAG, Susan (1972). "The Double Standard of Aging". *Saturday Review of Literature*, 39, pp. 29–38.
- SOSNOSKI, James J. (1993). "A Mindless Man-Driven Theory Machine: Intellectuality, Sexuality, and the Institution of Criticism", en Robyn WARHOL y Diane L. HERNDL, (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- SPATHARI, Elisavet (2010). *Mitología Griega. Cosmogonía. Dioses -Héroes y Culto. La Guerra de Troya. La Odisea*. Trad. de Esperanza Vivancos Allepuz y Maria Stamatopoulou. Atenas: Papadimas Ekdotiki.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003). *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia University Press.
- STOKES, Mason (2005). "White Heterosexuality: A Romance of the Straight Man's Burden", en Chrys INGRAHAM (ed.). *Thinking Straight: The Power, the Promise and the Paradox of Heterosexuality*. Nueva York y Londres: Routledge, pp. 131-150.
- STOLLER, Robert J. (1994) [1968]. *Sex and Gender*. Londres: Karnac Books.
- STORMS, Michael D. (1980). "Theories of sexual orientation". *Journal of Personality and Social Psychology*, 38 (5), pp. 783-792.
- Straight but Not Narrow*.
<http://www.wearesbnn.com> (acceso el 22 de marzo de 2018).
- STRONG, Tracy B. (1996). "Nietzsche's Political Misappropriation", en Bernd MAGNUS y Kathleen M. HIGGINS (eds.). *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUÁREZ, Enrique (2008). "Jaque al generismo en España". *Textos Ciudadanos*.
<http://textos-ciudadanos.blogspot.com.es/2008/12/jaque-al-generismo-en-espaa.html> (acceso el 20 de marzo de 2018).
- SUESS, A. (2015). "Transitar por los géneros es un derecho": Recorridos por la perspectiva de despatologización". (Tesis de posgrado). Universidad de Granada, Granada.
- SULLIVAN, Nikki (2003). *A Critical Introduction to Queer Theory*. Nueva York: New York University Press.
- TALWAR, Rahesh (1999). *The Third Sex and Human Rights*. Nueva Delhi: Gyan Publishing House.

- TAORMINO, Tristan (2003). "The Queer Heterosexual". *The Village Voice* (6 de mayo).
<http://www.villagevoice.com/news/the-queer-heterosexual-6410490>
(acceso el 22 de marzo de 2018).
- TÉLLEZ INFANTES, Anastasia, y VERDÚ DELGADO, Ana Dolores (2011). "El significado de la masculinidad para el análisis social". *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, 2, pp. 80-103.
- TIFFON NONIS, Bernat-Nöel (2008). *Manual de consultoría en psicología y psicopatología clínica, legal, jurídica, criminal y forense*. Barcelona: José María Bosch Editor.
- THOMAS, Calvin (ed.) (2000). *Straight with a Twist: Queer Theory and the Subject of Heterosexuality*. Champaign: University of Illinois Press.
- (2006). "Crossing the Streets, Queering the Sheets, or: Do You Want to Save the Changes to Queer Heterosexuality?", en Richard FANTINA. *Straight Writ Queer: Non Normative Expressions of Heterosexuality in Literature*. Jefferson (NC): McFarland & Company, pp. 1-8.
- (2009). "On Being Post-Normal: Heterosexuality After Queer Theory," en Michael O'ROURKE y Noreen GIFFNEY (eds.). *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Surrey: Ashgate, pp. 17-32.
- THOMPSON, Keith (ed.) (1992). *Ser Hombre*. Trad. de Manuel Escrivá de Romani. Barcelona: Kairós, Colección Biblioteca de Nueva Conciencia.
- THOMPSON, Ann. (1999) "Miranda Where's Your Sister?: Reading Shakespeare's *The Tempest*", en R. S. WHITE (ed.) *The Tempest: Contemporary critical essays*. Londres: Macmillan Press LTD, pp. 155-166.
- THOMPSON, Tulia (2014). *Queer Lives in Fiji*. University of Auckland: Tesis doctoral no publicada para el Doctorado en Filosofía de la Sociología.
<https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/22100/whole.pdf;sequence=2> (acceso el 4 de junio de 2018).
- TOBIA, Jacob. "Everything You Ever Wanted to Know About Gender-Neutral Pronouns". *Time*. (12 de mayo de 2016).
motto.time.com/4327915/gender-neutral-pronouns (acceso el 18 de octubre de 2018).

- TODOROV, Tzvetan (1975) [1970]. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. de Richard Howard. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- TOLKIEN, John Roland Reuel (1990). "On Fairy-Stories", en Christopher TOLKIEN (ed.). *The Monsters and the Critics and other essays*. Londres: Harper Collins, pp. 109-161.
- TOWLE, Evan B., y MORGAN, Lynn M. (2002). "Romancing the Transgender Native. Rethinking the Use of the "Third Gender" Concept". *Gay and Lesbian Quarterly*, 8 (4), pp. 469-497.
- TREDY, Dennis, DUPERRAY, Annick, y HARDING, Adrian (eds.) (2011). *Henry James's Europe: Heritage and Transfer*. Cambridge: Open Book Publishers.
- TRIPP, Clarence Arthur (1975). *Homosexual Matrix*. Nueva York: McGraw-Hill.
- TRUMBACH, Randolph (1996). *London's Sapphists: From Three Sexes to Four Genders in the Making of Modern Culture*, en Gilbert HERDT (ed.). *Third Sex. Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. Nueva York: Zone Books, pp. 111-136.
- TV Tropes. "Pretty Boy".
<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/PrettyBoy> (acceso el 17 de octubre de 2018).
- ULRICHS, Karl H. (1975) [1898]. *Forschungen uber das Ratsel der mannmannlichen Liebe*. Berlín: Verlag Rosa Winkel.
- UNAMUNO, Miguel de (2005) [1902]. *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra.
- UPDIKE, John (1995) [1972]. *Museums and Women*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- VAILLANCOURT, Tracy, HYMEL, Shelley, y MCDOUGALL, Patricia (2003). "Bullying Is Power: Implications for School-Based Intervention Strategies". *Journal of Applied School Psychology*, 19 (2), pp. 157-176.
- VALDÉS, Teresa, y OLAVARRÍA, José (eds.) (1998). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago de Chile: FLACSO.
- VAN DER MEER, Theo (1996). *Sodomy and the Pursuit of a Third Sex in the Early Modern Period*, en Gilbert HERDT (ed.). *Third Sex. Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. Nueva York: Zone Books, pp. 137-212.

- VILLAR RASO, Manuel (1994). "Reflexiones sobre la violencia", en José Antonio GURPEGUI (ed.). *Amor, odio y violencia en la literatura norteamericana*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 319-328.
- VOGEL, Amos (1974). *Film as a Subversive Art*. Nueva York: Random House.
- VONNEGUT Jr., Karl (2000) [1969]. *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*. Londres: Vintage Books.
- WAGENKNECHT, Peter (2007). *Was ist Heteronormativität? Zu Geschichte und Gehalt des Begriffs*, en Jutta HARTMANN et al. (eds.). *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, pp. 17-34.
- WALTERS, Suzanna Danuta (1996). "From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism and the Lesbian Menace (Or, Why Can't A Woman Be More Like A Fag?)". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 21 (4), pp. 830-869.
- WARHOL-DOWN, Robyn y PRICE HERNDL, Diane (eds.) (1997). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- WARNER, Michael (1993). *Fear of a Queer Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1999). *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- WESTPHAL, Karl Friedrich Otto (1869). "Die Konträre Sexualempfindung: Symptom eines neuropathologischen (psychopathischen) Zustandes". *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, 2, pp. 73–108.
- WHITE, Hillary. "21 Times There Was a MAJOR Age Gap in a Romance Movie". *Popsugar* (11 de mayo de 2018).
https://www.popsugar.co.uk/love/May-December-Romance-Movies-45089984?utm_medium=redirect&utm_campaign=US:ES&utm (acceso el 19 de septiembre de 2018).
- WILCHINS, Riki (2002). "A Continuous Nonverbal Communication", en Joan NESTLE, Clare HOWELL, y Riki WILCHINS, (eds.). *Genderqueer. Voices from Beyond the Sexual Binary*. Los Ángeles y Nueva York: Alyson Books, pp. 11-17.

- WILLIAMS, Perry (2013). "If You Identify Yourself As Straight While Advocating For Gay Rights, You're Doing It Wrong". *Thought Catalog*. 30 de marzo. <http://thoughtcatalog.com/perry-williams/2013/03/if-you-identify-yourself-as-straight-while-advocating-for-gay-rights-youre-doing-it-wrong/> (acceso el 22 de marzo de 2018).
- WILLIAMS, Deanne (2014). "Prospero's Girls". *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*, 9 (1). <http://www.borrowers.uga.edu/1382/show> (acceso el 11 de junio de 2018).
- WILSON, Elizabeth (1997). "Is Transgression Transgressive?", en Sandra KEMP y Judith SQUIRES (eds.). *Feminisms*. Oxford: Oxford University Press, pp. 368-369.
- WISSE, Brent. "Hypogonadotropic Hypogonadism". MEDLINE PLUS: Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos. 25 agosto. <https://medlineplus.gov/ency/article/000390.htm> (acceso el 28 de noviembre de 2018).
- WITTIG, Monique (1982). "The Category of Sex". *Feminist Issues*, pp. 63-82.
- (1980). "The Straight Mind". *The Straight Mind and Other Essays*. Nueva York: Harvester/Wheatsheaf, pp. 21-32.
- WOLFF, Kurt (ed.) (1951). *The Sociology of George Simmel*. Trad. de Kurt Wolff. Glencoe, Illinois: Free Press.
- YUDKIN, Marcia (1978). "Transsexualism and Women: A Critical Perspective", en *Feminist Studies*, 4 (3), pp. 97-106.
- ZANE, Zachary. "It Doesn't Sound Like You're "a Little Gay," James Franco". *Huffpost*. (25 de abril de 2016). huffingtonpost.com/zachary-zane/an-open-letter-to-james-f_b_9759108.html (acceso el 20 de septiembre de 2018).

9.2.5. Diccionarios y enciclopedias

BAUER, J. Edgar. "Third Sex". *GLBTQ. An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*.

http://www.glbqtarchive.com/ssh/third_sex_S.pdf (acceso el 17 de marzo de 2018).

"BDSM". *Wikipedia*.

<https://es.wikipedia.org/wiki/BDSM> (acceso el 20 de enero de 2019).

BEMYN, Brett Genny. "Genderqueer". *GLBTQ. An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*.

http://www.glbqtarchive.com/ssh/genderqueer_S.pdf (acceso el 17 de marzo de 2018).

Cambridge Dictionary.

<https://dictionary.cambridge.org/es/> (acceso el 26 de abril de 2018).

"Chronology of Shakespeare's Plays". *Encyclopaedia Britannica*.

<https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare/Chronology-of-Shakespeares-plays> (acceso el 17 de marzo de 2018).

CONNER, Randy P., HATFIELD SPARKS, David y SPARKS, Mariya (1997). *Cassell's Encyclopedia of Queer Myth, Symbol and Spirit: Gay, Lesbian, Bisexual and Transgendered Lore*. Londres: Cassell.

HAGGERTY, George (ed.) (2000). *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*. Nueva York: Garland Publishing.

HALL, Donald E. "Bisexuality". *GLBTQ. An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*.

http://www.glbqtarchive.com/ssh/bisex_S.pdf (acceso el 17 de marzo de 2018).

"John Irving". *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/John_Irving (acceso el 30 de noviembre de 2012).

"LGBTIQ". *Abbreviations*. <https://www.abbreviations.com/LGBTIQ> (acceso el 21 de mayo de 2018).

"List of Films Featuring May/ December Romances". *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_featuring_May%E2%80%93December_romances (acceso el 15 de mayo de 2011 –ya no está disponible para su consulta).

“Magnus Hirschfeld”. *Wikipedia*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Magnus_Hirschfeld (acceso el 21 de marzo de 2018).

Merriam Webster Dictionary.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary> (acceso el 26 de abril de 2018).

MIRA, Alberto (1999). *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Oxford English Dictionary.

<https://en.oxforddictionaries.com/> (acceso el 26 de abril de 2018).

“Persona”. *Etimología*. <https://etimologia.com/persona/> (acceso el 21 de marzo de 2018).

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*.

<http://dle.rae.es/?w=diccionario> (acceso el 11 de abril de 2018).

STRYKER, Susan. “Transgender”. *GLBTQ. An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*.

http://www.glbtqarchive.com/ssh/transgender_S.pdf (acceso el 17 de marzo de 2018).

“Third Gender”. *Wikipedia*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Third_gender (acceso el 21 de marzo de 2018).

“Uranian”. *Wikipedia*.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Uranian> (acceso el 21 de marzo de 2018).

Word Reference.

<http://www.wordreference.com/> (acceso el 26 de abril de 2018).

9.2.6. Documentos gráficos

CABOT, ELISA (1983). "John Irving, 1983".

<https://www.flickr.com/photos/76540627@N03/7628909534/> (acceso el 9 de julio de 2019).

ELISCO, David (2009). *La ciencia de los sexos*. National Geographic Television.

HART, Phoebe. (2010). Documental *Orchids: My Intersex Adventure*. Hartflicker Moving Pictures.

IFANSASTI, Ulet (2009). "Photo Story: The Third Sex". *Windsor Star* (11 de septiembre).

<http://www.windsorstar.com/travel/Photo+Story+Third/2210885/story.html> (acceso el 8 de mayo de 2018).

WILLIAMS, Todd (2004). *The Door in the Floor*. Focus Features.

PARTE VI. ANEXOS

ANEXO I: RECOPILOCIÓN DEL DECÁLOGO DE LAS NORMAS DEL MUNDO SEGÚN IRVING

- **Primera norma del mundo según Irving:** *El mundo según Irving es violento, caótico y dominado por fuerzas mayores que la voluntad humana; no existen finales felices porque el único final posible es la muerte. Sin embargo, vivir una existencia plena, con una finalidad o propósito, y en el seno de una familia unida y amorosa nos puede librar del caos y el vacío y hacer de la inevitable muerte algo menos absurdo y terrible.*

- **Segunda norma del mundo según Irving:** *La primera norma es válida por igual para los dos grandes ámbitos geográficos en los que se sitúa el mundo según Irving: los Estados Unidos –sobre todo, Nueva Inglaterra–, y Europa Central –principalmente, Viena–, así como en cualquier otro escenario que pueda aparecer de una forma directa o indirecta, sea la India, Vietnam, Myanmar, México o Filipinas.*

- **Tercera norma del mundo según Irving:** *Las historias que suceden en el mundo según Irving tienen numerosos motivos recurrentes: escenarios, temas, detalles, hasta personajes, que crean un fuerte vínculo entre ellas, un sistema de referencias, que hace que el visitante frecuente del mundo de Irving –su lector o lectora fiel– tenga una sensación de familiaridad al acercarse a cada nueva historia que en él acontece. Por ejemplo, encontrar un oso, un protagonista escritor, un luchador, una violación o la ciudad de Viena son indicadores de que estamos entrando en el mundo según Irving. Además, las historias que en él suceden –cada novela–, consideradas de forma individual, también se hallan salpicadas de elementos repetitivos (en este caso, de expresiones recurrentes) que sirven para cohesionar de una forma más estrecha sus complejas tramas.*

- **Cuarta norma del mundo según Irving:** *Los ejes temáticos y detalles recurrentes que aparecen en el mundo según Irving y que fueron reseñados por la tercera*

norma, tienen en su mayoría un origen autobiográfico o una conexión con la trayectoria vital del Creador – Irving.

- Quinta norma del mundo según Irving: *El mundo según Irving es un mundo realista, donde no tienen cabida los elementos que son estrictamente propios de la literatura fantástica, y aún así, las historias que suceden en él no son totalmente plausibles, y rozan con frecuencia lo inverosímil. La realidad para Irving trasciende la cotidianidad y tiende hacia lo grotesco y lo absurdo. También existen en ella unos ciertos elementos metafóricos y casi fantásticos, como el Undertoad o Sorrow que simbolizan las fuerzas del caos que actúan sobre la vida, entre ellas la del destino inevitable. Incluso, en sus últimas novelas publicadas aparecen unos posibles fantasmas y personajes con resonancias mitológicas que proporcionan un tono casi sobrenatural a la obra. Además, el conjunto de la obra de Irving da una impresión de irrealidad, a través del uso reiterado de temas y detalles, según se señaló en la tercera norma.*

- Sexta norma del mundo según Irving: *El mundo según Irving es bastante tradicional: con escenarios auténticos; con personajes reales –aunque muchas veces grotescos–; con historias, anécdotas y sentimientos que suceden, cambian, terminan; con un paso del tiempo que afecta a estos escenarios, personajes e historias. Aún así, el Creador –Irving– no puede en ocasiones resistir la tentación de experimentar con las vidas de sus personajes, por ejemplo haciéndolas absurdas –con elementos casi fantásticos a veces, como vimos, o trazando similitudes con las de otras criaturas literarias hijas de otros creadores (intertextualidad), o reflexionando acerca de su propio proceso creador a través de las historias de sus personajes o aún de las historias que crean estos mismos (metaficción). De esta manera, se puede afirmar que el mundo según Irving guarda importantes coincidencias con el postmodernismo.*

- Séptima norma del mundo según Irving: *Lo cómico puede ser trágico y viceversa. Hasta el acontecimiento más trágico puede resultar –y en efecto, en muchas ocasiones lo es– ridículamente divertido, pero es no por ello menos digno de respeto y de compasión. Además, también existen algunos personajes cuya tragedia vital no es risible, sobre todo si no han sido capaces de superarla y no han podido continuar con sus vidas de un modo normalizado.*

- **Octava norma del mundo según Irving:** *El mundo según Irving, por lo general, establece un delicado equilibrio entre arte literario y comercialidad, de modo que es apreciado por igual a la crítica que lo contempla y a los observadores no tan especializados –los lectores y lectoras– que en él se sumergen. Que sea tan popular entre los lectores y lectoras en ocasiones lleva a algunos críticos y críticas a menospreciar el valor literario del mundo según Irving, aunque para otros, este es innegable y admirable.*

- **Novena norma del mundo según Irving:** *Las mujeres van cobrando una mayor importancia en el mundo según Irving conforme este va evolucionando. Las mujeres de las primeras generaciones de irvinginianos pecan de un cierto esquematismo y superficialidad, mientras que las más actuales alcanzan notables cotas de profundidad y complejidad.*

- **Décima norma del mundo según Irving:** *La dicotomía entre lo masculino y lo femenino queda con frecuencia superada o subvertida en el mundo según Irving. Los hombres y mujeres que aparecen caracterizados bajo una luz más favorecedora pertenecen a una especie de tercer género ideal que en el mundo según Irving se manifiesta en multitud de conductas y rasgos de personalidad distintos. Estos personajes trascienden la biología, y a través de sus actos y conductas deconstruyen las convenciones de género, convirtiéndose por ello en “sospechosxs sexuales” (también podemos llamarlxs disidentes sexuales o poseedorxs de sexualidades periféricas), pero al mismo tiempo poniendo en riesgo el origen mismo de la violencia y del caos acechantes (la desigualdad y las jerarquías sexuales). Pese a ser descritxs de un modo eminentemente positivo, no carente de un cierto grado de idealización, Irving no renuncia por ello a la problematización de estos personajes.*

ANEXO II: TEMAS RECURRENTE EN LA OBRA DE JOHN IRVING

La siguiente tabla fue tomada y adaptada de la entrada dedicada a John Irving en *Wikipedia* (acceso el 26 de noviembre de 2012), aunque desapareció de esta fuente con posterioridad. Me parece interesante su inclusión, puesto que supone una visión gráfica sobre la recurrencia de temas en la ficción de John Irving. La traducción al español es mía, así como la inclusión de la última novela publicada de Irving, *Avenue of Mysteries* (2015) y de tres columnas adicionales: “mutilaciones”, “mundo académico” y “personajes escritores”.

Me he ceñido a la obra novelística de Irving, no considerando relevante añadir su obra no ficcional –las memorias *The Imaginary Girlfriend* (1995) y *My Movie Business* (1999)– pese a que su cariz autobiográfico puede ayudarnos a aprehender mejor la repetición de estos temas en las novelas), ni su único libro infantil, *A Sound Like Someone Trying Not to Make a Sound* (2004). Tampoco me ha resultado factible listar las historias de la colección de relatos *Trying to Save Piggy Sneed* (1996).

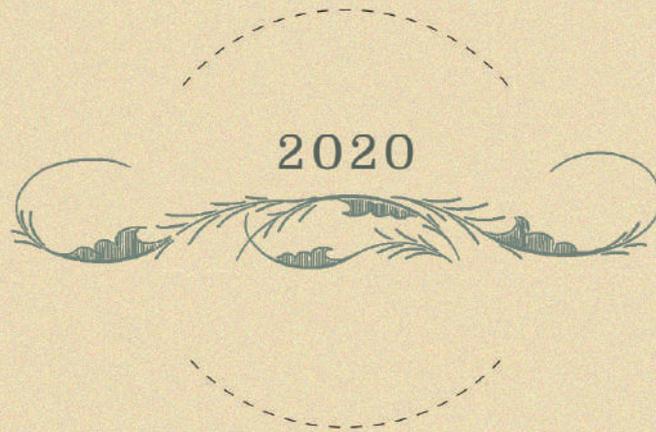
Nótese cómo es *The World According to Garp* (1978) la novela en la que aparece un número mayor de los temas recurrentes en la obra de Irving, así como una extensa galería de variaciones sexuales.

	<i>Setting Free the Bears</i> (1968)	<i>The Water-Method Man</i> (1972)	<i>The 158-Pound Marriage</i> (1974)	<i>The World According to Garp</i> (1978)
Nueva Inglaterra		X	X	X
Prostitutas		X	X	X
Lucha deportiva		X		X
Viena	X	X	X	X
Osos	X			X
Accidente mortal	X			X
Mutilaciones				X
Padre o madre ausente				X
Mundo del cine		X		
Personajes escritores			X	X
Mundo académico	X	X	X	X
Variaciones sexuales	adulterio	intercambio de parejas, <i>ménage à trois</i> , adulterio	asexualidad, violación, pedofilia, personajes trans*, intercambio de parejas, adulterio	violación, mujer mayor/ hombre joven, incesto, homosexualidad, zoofilia

	<i>The Hotel New Hampshire</i> (1981)	<i>The Cider House Rules</i> (1985)	<i>A Prayer for Owen Meany</i> (1989)	<i>A Son of the Circus</i> (1994)
Nueva Inglaterra	X	X	X	
Prostitutas	X	X	X	X
Lucha deportiva	X			
Viena	X			X
Osos	X			
Accidente mortal	X	X	X	X
Mutilaciones			X	
Padre o madre ausente	X	X	X	X
Mundo del cine	X			X
Personajes escritores	X		X	X
Mundo académico	X		X	
Variaciones sexuales	homosexualidad, adulterio, violación, incesto, zoofilia	asexualidad, deseos incestuosos, zoofilia	personajes trans*, homosexualidad, asexualidad	mujer mayor/ hombre joven, violación, homosexualidad, personajes trans*

	<i>A Widow for One Year</i> (1998)	<i>The Fourth Hand</i> (2001)	<i>Until I Find You</i> (2005)	<i>Last Night in Twisted River</i> (2009)
Nueva Inglaterra	X	X	X	
Prostitutas	X		X	X
Lucha deportiva			X	
Viena				X
Osos			X	
Accidente mortal	X	X	X	X
Mutilaciones	X	X		
Padre o madre ausente	X		X	X
Mundo del cine			X	X
Personajes escritores	X		X	X
Mundo académico			X	X
Variaciones sexuales	mujer mayor/ hombre joven_	mujer mayor/ hombre joven, homosexualidad, pedofilia	mujer mayor/ hombre joven, <i>ménage à trois</i> , travestismo, personajes trans*	bisexualidad, mujer mayor/ hombre joven, incesto, travestismo, personajes trans*, homosexualidad

	<i>In One Person (2012)</i>	<i>Avenue of Mysteries (2015)</i>
Nueva Inglaterra	X	X
Prostitutas		X
Lucha deportiva	X	
Viena	X	
Osos		
Accidente mortal	X	X
Mutilaciones		X
Padre o madre ausente	X	X
Mundo del cine		
Personajes escritores	X	X
Mundo académico	X	
Variaciones sexuales	adulterio, bisexualidad, transexualidad, mujer mayor/ hombre joven, travestismo	intercambio de parejas, <i>ménage à trois</i> , adulterio



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**