



FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista | Vol. 2, Núm. 4 (2024)



COMITÉ EDITORIAL

Editor jefe

Fernando Candón Ríos

Editoras asociadas

Leticia de la Paz de Dios

Nuria Torres López

Rafael Crismán Pérez

Editor invitado

J. Javier Torres-Fernández



FemCrítica
Revista de estudios literarios
y crítica feminista

Consejo editorial

Pilar Villar Árgaiz

José Jurado Morales

María Adelina Sánchez Espinosa

M^a Ángeles Grande Rosales

Gora Zaragoza Ninet

Paula García Ramírez

Eorulla Demetriou

Blas Sánchez Dueñas

Carmen M. García Navarro

Mariarosaria Colucciello

Consejo científico

Laura Álvarez Trigo

Lucía Bennet Ortega

Antonio Castro Balbuena

Carmen M. García Navarro

Jesús Guzmán Mora

Almudena Machado-Jiménez

María Alejandra País Andrade

Azahara Sánchez Martínez

Federico Vivanco

FemCrítica se edita en Cádiz por la asociación Pandora.

ISSN: 2990-3297

ÍNDICE

EDITORIAL

Representación vs. (in)visibilidad: Las realidades queer en la literatura contemporánea | J. Javier Torres-Fernández..... 4

ARTÍCULOS

Voces y espacios de resistencia en *Cometierra*, de Dolores Reyes | Valeria Rodas Zúñiga.....9

La situación de los nuevos sujetos queer transmigrantes en *Las beauty queens*, de Iván Monalisa Ojeda | Núria Navarro Puértolas..... 19

La sexualidad como forma de disidencia política: La subversión femenina en *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza | Yuyung Peng 31

Trans-forming Bodies: Transgender and Transhumanism in Jeanette Winterson's *Frankissstein* | Claudia Martori 45

Representation of Queer Identities in Coming-of-age, Nigerian-set Narratives | María Durán Eusebio..... 59

FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista. Vol. 2, Núm. 4 (2024)

EDITORIAL

REPRESENTACIÓN VS. (IN)VISIBILIDAD: LAS REALIDADES QUEER EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Representation vs. (in)visibility: Queer Realities in Contemporary Literature

J. Javier Torres-Fernández
Universidad de Almería

“When we consider the ordinary ways that we think about humanization and dehumanization, we find the assumption that those who gain representation, especially self-representation, have a better chance of being humanized, and those who have no chance to represent themselves run a greater risk of being treated as less than human, or indeed not regarded at all.”

*Precarious Life: The Powers of Mourning
and Violence* (2004)
Judith Butler

La literatura contemporánea se ha posicionado en las últimas décadas como un espacio en el que se tensionan discursos hegemónicos y se reconfiguran identidades que, por su propia naturaleza, desafían las categorías impuestas por una tradición normativa. En este panorama, la representación de las realidades queer, entendida tanto en términos de visibilidad como de invisibilidad, ostenta una relevancia crucial al poner de manifiesto la necesidad de articular nuevas narrativas que den cabida a experiencias históricamente marginadas y silenciadas. El presente número especial de *FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista* se inserta en este debate académico, abriendo un diálogo entre las artes narrativas y los estudios de género, y aportando enfoques críticos que abordan las múltiples dimensiones de lo queer en la literatura.

La reflexión sobre la construcción del género y la identidad ha sido profundamente marcada por los trabajos de Judith Butler. En su obra de cabecera, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (1990), Butler afirma que “no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente a partir de las mismas expresiones que se presumen sus resultados” (p. 25). Así pues, el género no es una esencia previa o natural, sino el producto de prácticas y repeticiones sociales. En este sentido, la literatura se configura como un escenario privilegiado para la puesta en escena de esta performatividad,

permitiendo la visibilización de identidades y cuerpos que, al rehusarse a ser encasillados en categorías fijas, se revelan como portadores de discursos subversivos y transformadores. De la misma manera, el pensamiento de Michel Foucault ha sido determinante para comprender la relación entre poder y conocimiento, así como para visibilizar la manera en que se producen y reproducen los discursos normativos. En *La historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad del saber* (1978), Foucault sostiene que “donde hay poder, hay resistencia” (p. 95). Esta afirmación, que ha traspasado las fronteras académicas, subraya que toda relación de poder contiene en sí misma la posibilidad de disidencia y transformación. En línea con Foucault, Butler propone que la resistencia surge de un espacio de apariencia, de ser vistos y reconocidos (2016, p. 14). En el contexto de la representación queer, esto se traduce en la capacidad de la literatura para abrir espacios en los que lo considerado fuera de la norma se reivindica, se resignifica y se transforma en una herramienta para cuestionar el orden establecido.

Asimismo, diversas investigaciones han puesto en importancia la necesidad de explorar las intersecciones entre género, sexualidad, raza y clase en la construcción de subjetividades. La literatura, en este sentido, se presenta no solo como un espejo que refleja la realidad, sino como un lugar de resistencia donde se pueden imaginar nuevas formas de ser y relacionarse. La (in)visibilidad, en tanto categoría analítica, se vuelve un prisma a través del cual podemos examinar los mecanismos discursivos que excluyen o marginan determinadas identidades. Es en este terreno donde se inscribe el diálogo que ofrecemos en las siguientes páginas, en el que cada artículo contribuye a desentrañar los modos en que lo queer se representa, o se oculta, en la narrativa contemporánea.

Este número especial se compone de cinco artículos que, desde diversas perspectivas y metodologías, abordan la representación de las realidades queer en contextos literarios variados. El primer artículo, de Valeria Rodas Zúñiga, nos invita a adentrarnos en la novela *Cometierra* (2019), obra de Dolores Reyes que se sitúa dentro del género fantástico. Rodas Zúñiga propone que lo fantástico, entendido como la disolución de las fronteras entre lo real y lo imaginario, actúa como un dispositivo discursivo capaz de poner en juego identidades relegadas a la marginación. Lejos de concebir lo fantástico como una mera evasión estética, la autora lo interpreta como una herramienta política que posibilita la emergencia de discursos y cuerpos subalternos. En su análisis, se destaca la capacidad de *Cometierra* para generar pasajes de resistencia en los que las reglas de la normatividad patriarcal se ven cuestionadas y transformadas. La obra se interpreta como un escenario en el que la ruptura de la realidad convencional permite visibilizar aquellas voces que han sido silenciadas, evidenciando la fuerza liberadora de la narrativa. Así, en su artículo, Rodas Zúñiga sugiere que la literatura fantástica se convierte en un medio privilegiado para la construcción de alternativas identitarias, en la medida en que posibilita la resignificación de lo que se ha considerado anómalo o extraño.

El segundo aporte se centra en el análisis de *Las biuty queens* (2019), una colección del autor chileno Iván Monalisa Ojeda, en donde se plasman las vivencias de personajes que desafían las normas binarias y transitan por la marginalidad. Núria Navarro Puértolas examina tres relatos, *En el bote*, *La Rayito* y *Biuty Queen*, en los que se ponen en escena sujetos queer, en su mayoría identificados como trans, que se encuentran en la periferia de una sociedad marcada por la cisheteronormatividad. Navarro Puértolas propone que estos personajes encarnan una experiencia transmigrante en varios sentidos. Por un lado, se sitúan en el margen social y cultural, enfrentándose a la violencia, la prostitución y la exclusión. Por otro, se observa una migración simbólica que trasciende la geografía, al transitar de una identidad impuesta a la posibilidad de resignificar su subjetividad. La autora destaca que, lejos de adoptar una visión fatalista, los relatos permiten identificar procesos de transformación y empoderamiento, en los que lo queer se configura como resistencia y reivindicación.

En este sentido, el artículo de Navarro Puértolas se vincula con la idea de que la literatura es capaz de abrir espacios de diálogo y de reconfiguración identitaria. Al cuestionar las nociones tradicionales de masculinidad y feminidad, al mostrar la complejidad de las identidades trans en contextos urbanos, como la ciudad de Nueva York, el texto de Monalisa Ojeda pone en evidencia la necesidad de repensar el género como un constructo fluido y en constante negociación. La aproximación de la autora, por lo tanto, no solo aporta a la visibilización de los sujetos queer, sino que también refuerza la idea de que la migración, entendida en sentido amplio, es un proceso de transformación que posibilita nuevas formas de existencia y resistencia.

El tercer artículo se adentra en la obra *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza, situada en un contexto histórico convulso que abarca desde el final del porfiriato hasta las secuelas de la Revolución Mexicana. Yuyun Peng centra su análisis en la figura de Matilda Burgos, cuya experiencia de la sexualidad se configura como un acto de disidencia frente a un orden social profundamente patriarcal. La autora sostiene que la narrativa de Rivera Garza va más allá de la mera descripción erótica, al emplear la sexualidad femenina como medio para cuestionar las normas impuestas por una sociedad que busca controlar y disciplinar el cuerpo y el deseo. En el transitar de Matilda desde un estado de sometimiento hacia la afirmación de su identidad, se evidencia un proceso de resignificación en el que la sexualidad se convierte en vehículo de liberación y empoderamiento. El simbolismo representado a través de la figura de Diamantina, como metáfora de la transformación y la reivindicación, se erige como eje central de una lectura que interpreta la obra como un acto de subversión política y social. Peng articula su reflexión con la perspectiva que entiende a la literatura como un medio para la transformación de las relaciones de poder, en consonancia con la idea de Foucault mencionada anteriormente. Así, la autora aborda *Nadie me verá llorar* como un texto que desestabiliza las jerarquías tradicionales, proponiendo una narrativa en la que la experiencia erótica se integra en la lucha política y en la que la identidad femenina se reconstruye a partir de un proceso de autoafirmación y liberación.

Claudia Martori es la autora del cuarto aporte en este número especial donde se analiza la novela *Frankissstein* (2019) de Jeanette Winterson. Martori presta especial atención a la representación del cuerpo trans y su intersección con las propuestas del transhumanismo. La autora se concentra en el personaje de Ry, quien se define como no binarie y representa simultáneamente rasgos tradicionalmente asociados a lo masculino y a lo femenino. Esta dualidad se presenta como un símbolo de la posibilidad de trascender las categorías fijas y de presentar una identidad que se libere de las dicotomías tradicionales. Martori plantea que la narrativa de Winterson no se conforma con la descripción de la alteridad física, sino que se adentra en la discusión sobre los límites éticos y ontológicos de la transformación corporal en una era marcada por los avances tecnológicos. El diálogo entre los trans y lo transhumano se configura, en este análisis, como una propuesta disruptiva que interroga las fronteras entre lo natural y lo artificial, desafiando la impuesta lógica binaria del género. La obra se interpreta, por tanto, como un espacio en el que se inscribe una visión de la identidad que se reconstruye a partir de la experimentación y la negociación constante, permitiendo imaginar un mundo en el que la subjetividad se entiende en términos de fluidez y multiplicidad. Este artículo subraya la importancia de una lectura interdisciplinaria que articule estudios de género, filosofía y teoría literaria para comprender la complejidad de las identidades trans en la contemporaneidad y sus experiencias. De esta forma, *Frankissstein*, siguiendo a Martori, se presenta como un ejemplo paradigmático de la capacidad de la ficción para plantear preguntas fundamentales sobre la naturaleza del cuerpo, el deseo y la identidad en un mundo en constante transformación.

El quinto y último artículo se desplaza geográficamente para abordar la representación queen en narrativas *coming-of-age* ambientadas en Nigeria, escritas en inglés por una ola de autoras en la diáspora. María Durán Eusebio examina cómo, a partir de la intersección entre género, sexualidad y raza, se articulan las identidades queer, denominadas en este análisis bajo el

acrónimo QTPOC (*queer and trans people of colour*), en contextos marcados por la exclusión y la violencia estructural. Durán Eusebio se centra en el análisis de dos novelas: *When We Speak of Nothing* (2017), de Olumide Popoola, y *An Ordinary Wonder* (2021), de Buki Papillon. En ambas obras se observa una preocupación por la construcción de subjetividades que, en un proceso *coming-of-age*, desafían las normas impuestas por una sociedad nigeriana tradicionalmente excluyente. La autora argumenta que estas narrativas ofrecen no solo una crítica a las políticas de exclusión y a la persistencia de actitudes queerofóbicas, sino también una apuesta por la solidaridad y la construcción de vínculos horizontales que trascienden las fronteras culturales y geográficas. Durán Eusebio destaca que, en el contexto de la diáspora, la representación queer se construye como un acto de resistencia que reivindica la diversidad y que desafía la homogeneización cultural. De esta manera, las novelas analizadas se interpretan como herramientas pedagógicas que promueven una nueva sensibilidad, capaz de imaginar futuros en los que la diferencia se celebre y se valore. El aporte de Durán Eusebio, por tanto, amplía el espectro del debate sobre la representación queer, mostrando que la lucha por la visibilidad y el reconocimiento se extiende más allá de los confines occidentales y se nutre de experiencias transnacionales.

El recorrido analítico de los cinco artículos que conforman este número especial evidencia la complejidad y la riqueza de las representaciones queer en la literatura contemporánea. Lejos de reproducir discursos simplistas o estereotipados, las investigaciones aquí presentadas invitan a reconfigurar la forma en que entendemos la construcción de la identidad y la relación entre visibilidad e invisibilidad. En un mundo en el que el poder se manifiesta de múltiples formas y a menudo sutiles, la literatura se presenta como un medio privilegiado para articular resistencias y para proponer alternativas a un orden que históricamente ha marginado a quienes se desvían de la norma. La fuerza de estos estudios radica en su capacidad para proponer el análisis teórico con la lectura de obras literarias en un esfuerzo por visibilizar aquello que ha sido históricamente relegado al margen. El compromiso con la (in)visibilidad queer en la literatura contemporánea no es, por tanto, un ejercicio meramente académico; es también una apuesta por la inclusión y la justicia social. Las voces que emergen en estos artículos constituyen una respuesta a la necesidad de resignificar lo considerado como fuera de la norma y de ampliar el espectro del saber, aportando nuevos instrumentos críticos para la comprensión de las complejidades identitarias. En una época en la que las transformaciones sociales se suceden a un ritmo acelerado y en la que las tecnologías de la comunicación reconfiguran los espacios de visibilidad, la literatura se convierte en un vehículo imprescindible para la articulación de nuevos imaginarios y para la construcción de futuros alternativos. El diálogo entre lo teórico y lo narrativo que se despliega en estas páginas resulta, en definitiva, un llamado a repensar la forma en que se producen y se reproducen las identidades en la sociedad. La diversidad de enfoques, que abarca desde el uso disruptivo de lo fantástico hasta la representación interseccional de experiencias migrantes y trans, evidencia que la literatura contemporánea no solo refleja la realidad, sino que también tiene el potencial de transformarla. Esta convergencia de discursos y prácticas analíticas subraya la necesidad de una academia que se comprometa con la inclusión y que abrace la complejidad del devenir identitario.

En conclusión, el presente número especial se construye y representa como una contribución significativa a la discusión sobre la representación queer en la literatura. Cada uno de los artículos aquí presentados no solo aporta nuevos conocimientos y perspectivas, sino que también invita a la reflexión crítica sobre la forma en que la (in)visibilidad se articula en los textos literarios. La tarea de visibilizar las realidades queer es, en última instancia, un acto de resistencia frente a un discurso hegemónico que, por siglos, ha tratado de homogeneizar y controlar las formas de ser. Con este número especial, *FemCrítica* invita a la academia y a la

sociedad en general a abrirse a nuevas formas de entender el poder, la identidad y la resistencia, en un esfuerzo por construir una cultura más inclusiva, plural y justa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2004). *Prearious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso.
- Butler, J. (2016). Rethinking Vulnerability and Resistance en J. Butler, Z. Gambetti y L. Sabsay (Eds.), *Vulnerability in Resistance* (pp. 12-27). Duke University Press.
- Foucault, M. (1978). *La historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI.

VOCES Y ESPACIOS DE RESISTENCIA EN *COMETIERRA*, DE DOLORES REYES

Voices and Spaces of Feminist Resistance in Cometierra, by Dolores Reyes

Valeria Rodas Zúñiga

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

RECIBIDO: 14/06/2024

ACEPTADO: 07/12/2024

Resumen: El presente artículo indaga en un principio sobre algunos rasgos característicos de la literatura fantástica para luego realizar una lectura de la novela *Cometierra* de Dolores Reyes entendida en el marco de este género. Se postula que este tipo de narrativas presentan elementos y características disruptivas que funguen como pasajes de confluencia entre mundos opuestos. Este proceso hace que textos como *Cometierra* permitan la aparición de voces, espacios y cuerpos habitualmente silenciados en la medida en que problematizan e irrumpen la normatividad patriarcal. Finalmente, se demostrará la manera en que el uso de mecanismos fantásticos en *Cometierra* permite el agenciamiento y la resistencia de voces subalternas dentro de espacios liminales, los cuales ponen en tela de juicio la violencia y la negación de sus cuerpos dentro de la sociedad normativa. El análisis se abordará mediante la ruptura entre mundos y la revelación de lo extraño – términos expuestos en la obra *Fantasy, the literature of subversión*, de Rosemary Jackson –, y serán mediados por los postulados de María Lugones en *Peregrinajes* y Judith Butler en *Precarious Life*, para así evidenciar las posibilidades de subversión lingüística y social que permite la literatura fantástica.

Palabras clave: violencia de género, literatura fantástica, lo extraño feminista, subalternos.

Abstract: This work initially makes an approach to some specific characteristics of fantastic literature as a mean to execute a reading of the novel *Cometierra* of the Argentinian author Dolores Reyes understood within the framework of this genre. Furthermore, it is proposed that this type of narrative presents disruptive elements and characteristics that operate as confluence passages amongst opposite words. This process allows *Cometierra* to uncover voices, spaces and bodies that have been silenced, as they problematize and irrupt the patriarchal normativity. Hence, it will be shown that the use of fantastic mechanisms in *Cometierra* allows subaltern voices to acquire agency and resistance within liminal spaces, which call into question the violence and denial of their bodies within a normative society. The analysis will be approached throughout the rupture between words and the revelation of the uncanny – terms exposed in *Fantasy, the literature of subversion* by Rosemary Jackson –, and they will be interceded by Judith Butler proposals in her work: *Precarious Life*, so as to demonstrate the possibilities of linguistic and social subversion granted by fantastic literature. This article analyses three stories from Chilean author Iván Monalisa Ojeda's *Las beauty queens*, published in 2019. The stories feature characters whose identity combats heteronormativity; they are queer

subjects who do not define themselves by their sex, mostly trans. These identities are situated on the margins of a patriarchal and cishetero society that criminalises them and condemns them to live on the margins under violence, marginality and prostitution.

Keywords: Gender violence, fantastic literature, feminist uncanny, subalterns.

1. INTRODUCCIÓN

Cometierra (2019), la primera novela de la escritora argentina Dolores Reyes, sobresale por su narrativa subversiva tanto en el ámbito formal como en el temático. Su obra, mediada por elementos fantásticos, muestra la violencia de género, las condiciones de maternidad y los feminicidios presentes en Argentina del siglo XXI. El texto fue finalista del Premio de novela Fundación Medifé-Filba, Premio Memorial Silverio Cañada, Premio Mario Vargas Llosa y del Premio Nacional de novela Sara Gallardo; actualmente cuenta con catorce traducciones. De igual manera, su secuela *Miseria* (2023) retoma el mundo fantástico y la denuncia feminista de *Cometierra* con un especial enfoque hacia la maternidad. Ambos textos han sido receptores de diversas críticas positivas y negativas a nivel internacional por su prosa directa y contestataria.

La novela narra la historia en primera persona de la joven Cometierra quien reside en una pequeña comunidad periférica de Argentina y cuenta con la peculiar habilidad de obtener visiones al momento de comer tierra. El encontrarse rodeada de violencia, feminicidios y la falta de interés por parte de las autoridades funciona como motivo de acción para buscar a las personas desaparecidas por medio de sus visiones. A lo largo de la obra se visibiliza la manera en la que la vulnerabilidad y el terror de las mujeres en la comunidad crea interconexiones mediante las cuales se logra tomar acción y resistir a las autoridades y a la comunidad patriarcal por la que se encuentran marginadas.

El especial interés de Reyes por estas temáticas permite realizar un estudio de la obra no solamente formal sino también cultural en el que se demuestre la manera en la que la realidad de las comunidades marginales de Latinoamérica se presenta en conjunto con mecanismos propios de la literatura fantástica con el fin de denunciar y resignificar los cuerpos de las víctimas de violencia. Es gracias al carácter fantástico de la obra que se manifiestan las distintas capas de violencia, terror y duelo vividos en la periferia, historias y vivencias que sin la capacidad de romper con las normas de la realidad no podrían ser contadas. Por esta razón, propongo una lectura de *Cometierra* en la que se analice lo fantástico como forma de resistencia, capaz de otorgarle agenciamiento¹ a la Otridad, aquellos incapaces de actuar y narrar su propia vida, y de crear espacios liminales en donde lo que ha sido silenciado y negado de la realidad pueda existir y resistir. Con este objetivo, recurriré, en un nivel formal, a la irrupción de lo fantástico por medio de los conceptos de ruptura entre mundos y revelación de lo extraño expuestos por Rosemary Jackson en *Fantasy, the literature of subversión* (2009), para luego incorporar un estudio transdisciplinar fundamentado en la creación y el viaje entre mundos de María Lugones en la obra *Peregrinajes* (2021) y los postulados de Judith Butler en *Precarious Life* (2004). Así, el entrelazado del análisis formal y la crítica feminista permitirá evidenciar como el uso de mecanismos fantásticos en *Cometierra* permite el agenciamiento y la resistencia de voces subalternas dentro

¹ El significado de agencia en este texto sigue la definición de María Lugones quien define el agenciamiento, en oposición a lo establecido en la modernidad tardía, como “una agencia atenuada que no presupone al sujeto individual ni presupone la intencionalidad colectiva de las colectividades de lo mismo” (36).

de espacios liminales, los cuales ponen en tela de juicio la violencia y la negación de sus cuerpos dentro de la sociedad normativa.

2. LA FEMINIDAD COMO EL OTRO

Como argumenta Rosemary Jackson en *Fantasy the literature of subversion* (2009), la literatura fantástica es subversiva; busca disolver el orden real que oprime y limita las posibilidades lingüísticas y culturales (p. 105). Presenta elementos fuera de lo que se considera humano y conocido, y conlleva el propósito de revelar aquello que ha sido silenciado en la cultura. En este sentido, lo fantástico es un género de transgresión que tiene como propósito develar, en palabras de Jackson, el lado oculto de la realidad, entendida como el orden normativo de la cultura y del lenguaje. Dentro de sus elementos más recurrentes se encuentra la figura del Otro; se retoma la propuesta de Freud sobre *Das Unheimlich* o lo extraño (*the uncanny*), que refiere a “algo conocido y familiar que es olvidado deliberadamente, que permanece reprimido” (Kokoli, 2016, p. 20). Sin embargo, Alexandra Kokoli (2016) realiza una relectura y crítica feminista sobre el concepto al plantear que para Freud la oscuridad y lo desconocido eran representaciones de lo femenino (p. 27). En *Cometierra* la irrupción de lo abyecto o extraño se ve representado por la figura femenina de la protagonista, quien se convierte en el punto de acceso para la región fantástica en la realidad. Cometierra se muestra como una joven con capacidades extrañas ante la sociedad. Tanto su disposición para adentrarse en las visiones que le presenta la tierra como su aspecto físico, se presentan distantes de la visión normativa. Es posible relacionar su carácter resistente y subversivo con la figura de la bruja, la cual ha sido utilizada por Reyes y por múltiples escritoras contemporáneas a modo de resistencia y resignificación. Debido a la caza de brujas en occidente, cuyo auge se dio en algunos puntos de ambos lados del Atlántico entre los años 1580 y 1630 (Federicci, 2015, p. 226), la figura de la bruja ha sido identificada como la maldad y la oscuridad intrínseca del cuerpo femenino (Boix, 2022, p. 6), y ha mostrado los vínculos entre “cultura y naturaleza: una idea de mundo que escapa a los moldes hegemónicos de lo real” (p. 8). La abyección de los cuerpos femeninos en sociedades no-europeas se vio aún más afectada debido al “creciente intercambio, a lo largo del siglo XVIII, entre la ideología de la brujería y la ideología racista que se desarrolló sobre el suelo de la Conquista y de la trata de esclavos” (Federicci, 2015, p. 273). No obstante, tras los esfuerzos de múltiples movimientos feministas alrededor de 1970 (p. 221), la imagen de la bruja se ha comenzado a presentar como un símbolo de lo Otro, que aspira la “subversión del orden social” (p. 243). Cometierra coincide con un grupo de brujas conocidas del pueblo, las “maes”. Ellas al verla la nombran como una de ellas: “–Cambia la cara, nena –dijeron unos labios pintados de rojo, y fue como si una de esas figuras que hay en las santerías caminara descalza hacia mí –. Vos también sos una bruja” (Reyes, 2019, p. 103). Este nombramiento, al contrario del discurso tradicional, se presenta como una acción positiva: es el hecho de ser bruja lo que le permite encontrar a los desaparecidos y encontrar comunidad con mujeres Otras.

De igual forma, Cometierra exhibe una fuerte relación y similitud con la naturaleza: “Si el pelo me sigue creciendo, voy a ser yo también planta salvaje de pierna fuerte, hija del laurel” (Reyes, 2019, p. 53). Esta relación con el desorden y la tierra muestra el temor y la repulsión de la sociedad hacia los cuerpos indisciplinados y desobedientes – generalmente adjudicados a los cuerpos femeninos –. Pese a las connotaciones negativas Reyes a través de la figura de la bruja representa el regreso de lo femenino, que resulta del planteamiento de Freud sobre el regreso de lo misterioso (*the return of the uncanny*), que hace referencia a la confrontación de lo real y humano con aquello que ha sido reprimido desde la mirada pública y personal. En este contexto, se convierte en la liberación de lo femenino que anteriormente

fue oprimido y convertido en una figura monstruosa y grotesca (Kokoli, 2016, p. 39), como lo es el cuerpo de Cometierra ante la mirada de sus vecinos:

Si ellos no tenían la culpa, ¿quién? ¿Mi cuerpo? No podía solucionar lo que mi cuerpo veía.

Fui al baño, [...] me lavé la cara tratando de no mirarme al espejo.

[...] Aunque no hablamos, me pareció que tenía razón, que la culpa de que nos quedáramos solos venía con el problema de ver (Reyes, 2019, p. 50).

El cuerpo de la protagonista, a consecuencia de su relación con la tierra y su facultad de bruja, se convierte en un objeto de culpa y de desprecio ante la sociedad y ante sí misma que debe ser reprimido. Como establece Verónica Boix (2022), el cuerpo de las brujas, a diferencia de otros cuerpos humanos – que establecen un límite entre lo propio y lo ajeno – permiten el uso de “códigos y modos de comprender, diversos a los dominantes” (p. 6) que expanden las posibilidades de resistencia ante la opresión. Por esta razón, Cometierra se convierte en un cuerpo abyecto, en el sentido de aquello que es “expulsado más allá del alcance de lo posible, lo tolerable, lo pensable, es lo desordenado, irrepresentable, lo vil y sublime” (Kokoli, 2016, p. 51). El desprecio hacia la protagonista refleja el rechazo de lo femenino la degradación, demonización y la destrucción de su poder social (Federici, 2015, p. 255). Sin embargo, al resignificar la figura de la bruja, Cometierra retoma aquello que ha sido rechazado de su cuerpo, lo Otro y extraño que ha sido interiorizado, y lo utiliza para posicionarse entre la “revisión y la venganza” (Kokoli, 2016, p. 39). De esta manera, al aceptar la represión de su cuerpo – después de haber tratado de ignorarlo, de no mirarse al espejo – se manifiesta aquello que ha sido rechazado de su cuerpo por medio de visiones y sueños que decide aceptar como parte de ella. Notemos que “lo extraño siempre es una marca tardía de represión” (Freud, 1919, como se citó en Kokoli, 2016). Es así como Cometierra, como sujeto y como cuerpo, concentra “la potencia de identidades femeninas subversivas” (Boix, 2022, p. 8) y se convierte en un sujeto cuyo cuerpo expresa resistencia.

3. LA INTRODUCCIÓN DE LO FANTÁSTICO

Es esta potencia de accionar y transgredir el orden lógico la que permite la acción ritualista de comer tierra y crear una relación cuerpo/territorio que será concebida como un umbral que abre la zona liminal de lo fantástico. Ocasiona una ruptura del orden y la lógica tradicional que introduce un nuevo espacio capaz de subvertir los límites de la realidad. Para Rosemary Jackson (2009), la aparición de lo fantástico se produce a medida que se filtran “áreas oscuras, de algo completamente otro y oculto, los espacios fuera del marco limitante de lo ‘humano’ y ‘real’, fuera del control del ‘mundo’ y de la ‘mirada’” (p. 104), con la noción de la realidad asumida como la percepción pública de las normas racionales y unitarias de la sociedad dominante. Lo anterior permite la introducción de ausencias que muestran aquello que es invisibilizado en la cultura, que no tiene lugar en el orden social (p. 40). Lo fantástico trabaja a modo de oposición de las estructuras lógicas, en función de la disolución de la opresión y los límites que presentan. Como resultado, ese segundo mundo, el fantástico, se convierte en un espacio liminal, posicionado fuera de cualquier orden lógico que niega las estructuras y categorías de lo real. Respecto al término “mundo”, lo trabajo bajo la definición de María Lugones (2021), quien propone la existencia de múltiples mundos dentro de la sociedad: algunos contruidos a partir de las estructuras y percepciones de su cultura dominante y otros formados por subjetividades no-dominantes o resistentes (p. 145). Dentro de estos mundos es posible encontrar tanto sujetos reconocibles e identificables bajo la mirada dominante como sujetos representados y percibidos negativamente – definidos por

aquello que carecen o lo que no son (p. 146) sujetos ausentes y reprimidos por la sociedad opresora. Estos últimos se encuentran en un estado de dominación que impide su capacidad de realizar acciones propias (p. 150). El mundo que habitan se considera un espacio Otro, marginal y extraño. Por esta razón, realizo una lectura del espacio fantástico en *Cometierra* como el Otro mundo de Lugones que gracias a su capacidad de romper con los límites y las estructuras de la realidad se convierte en un espacio de resignificación para el sujeto marginado que permite la inclusión de nuevas subjetividades y la disolución de los límites unitarios y racionales de la realidad.

El primer asalto de lo fantástico en la novela se presenta en la relación entre tierra/protagonista, dado que rompe con el orden reconocido y presenta lo que Ana María Barrenechea (1972) denomina una “rebelión de la materia”. La tierra se convierte en un agente activo (p. 401) y es descrita a partir de cualidades humanas: “Comí con todas las ganas que tenía de ver a papa de nuevo [...]. Sentía que la tierra pasaba de ser una cosa en mi mano a ser algo vivo, tierra amiga en mí, y seguía comiendo” (Reyes, 2019, p. 19). La tierra pasa a ser un objeto animado en relación con el personaje y realiza un acto comunicativo al momento de hablarle y mostrarle un espacio alterno: “¿La tierra va a hablarme? Si ya me habló: [...] Veo los golpes aunque no los sienta. [...] Veo a papá” (p. 14). La interacción entre ambas presenta el umbral hacia lo fantástico y abre una región que es descrita por la protagonista como un lugar oscuro y profundo, al que no llega la luz del sol, un espacio fantástico en donde se encuentran personas desaparecidas y víctimas de feminicidios. La descripción del mundo fantástico se puede ver con detalle en la primera parte de la novela, en la que una madre del vecindario acude a Cometierra para encontrar a su hijo, Ian, por medio de la tierra:

Yo agarré tierra de la lata y me la fui metiendo en la boca.

La casa se me oscureció como si la hubieren tapado con una tela negra [...]. Tan oscuro todo, tan un pozo profundo al que nunca llegaba la luz del sol, que bueno no podía ser [...]. Veía poco, pero escuchaba fuerte y era la voz de ella [...]. Decía, gritaba: *Ian*. Y después de gritar varias veces ese nombre apareció en la parte más clara, [...] un pibito de unos ocho años (Reyes, 2019, p. 29).

De esta manera, la región fantástica se considera, como plantea Jackson, un espacio “separado de la vida, así como de la muerte” (p. 46) que interroga las leyes del orden social dominante a medida que irrumpe en el mundo actual con el constante recordatorio de la existencia de la otredad (p. 40), al mismo tiempo que deforma el lenguaje – entendido como la base del código social que permite la continuación de prácticas dominantes de significación (p. 52) –. La constante irrupción del espacio fantástico funge como recordatorio de las víctimas de feminicidios que fueron olvidadas por las autoridades y por la sociedad, una realidad inaccesible para la mirada opresora sin tiempo ni espacio, a una zona sin cronología, atemporal (Jackson, 2009, p. 46). Esto último lo podemos ver más adelante en la novela cuando, al volver a comer la tierra de Ian, la visión cambia y ya no muestra a “un pibito de ocho años” (Reyes, 2019, p. 29), sino a alguien mayor que “daba la impresión de haberse ido gastando” y Cometierra presencia su muerte: “Ian se cayó. Su cuerpo, ahora, estaba en el suelo. [...] El chico, que se golpeo la cabeza al caer, sangraba” (p. 38). Así pues, es posible identificar el espacio de las visiones de Cometierra como un área fuera del discurso racional y del orden simbólico (Jackson, 2009, p. 103).

Para describir el carácter transgresor y resistente de la literatura fantástica debemos partir del estudio de Jackson quien retoma a Julia Kristeva para identificar la relación entre lo fantástico y el imaginario. La autora expone la función subversiva del imaginario en la manera en que busca dismantelar el campo simbólico, el cual hace referencia al “orden social

construido por unidades de sentido discretas, por una red de significantes” (p. 52) que se encuentra regido por el lenguaje y mantiene el orden lógico y racional. En la literatura fantástica se presenta la necesidad de entrar en el imaginario, en un espacio antes del lenguaje y de los límites del significado, en otras palabras, una región fuera del discurso humano y de lo visible. Al hacer esto se busca “aquello que aún no existe, o cuya existencia no ha sido permitida, lo que no ha sido escuchado, lo que no ha sido visto” (p. 53). Son las visiones de Cometierra las que abren este espacio de posibilidad para la transformación cultural al rechazar el orden simbólico del plano de la realidad. Lugones plantea que la ley y las prácticas de reconocimiento o disidencia por parte de los ciudadanos, son capaces de crear mundos de estructuras y jerarquías que generalmente “construyen o constituyen a las personas” (p. 106). Consecuentemente, los sujetos pertenecientes a un determinado grupo solamente son capaces de actuar mediante la percepción y la construcción que les otorga ese mundo. Es decir, al ser marginado en un mundo, se necesita de la producción de uno nuevo y propio, en donde las múltiples subjetividades que lo habiten sean capaces de desempeñar silogismos prácticos². Para Lugones, estas personas habitan múltiples espacios, llegan a ser personas distintas en cada una de las realidades y “los silogismos prácticos por los que pasan en una realidad no son posibles para ellas en la otra” (p. 102). Por esta razón, expone la necesidad de un agente capaz de accionar dentro de múltiples mundos, un mediador entre mundos opuestos que sin su presencia permanecerían inaccesibles y ocultos el uno del otro.

4. VIAJE ENTRE MUNDOS

En *Cometierra* es la protagonista por medio de su vínculo con la tierra quien cumple con el papel de mediadora. Si bien, el espacio introducido da acceso a voces y subjetividades disconformes, las estructuras dominantes presentes en el plano de lo real las limitan al momento que intentan irrumpir en ella. En consecuencia, se necesita de un agente capaz de “acceder al significado que se construye a contrapunto de la opresión” (Lugones, 2021, p. 38), que se posicione en un umbral entre realidades que le permita formar silogismos liberadores. Por esta razón, es solamente a través del personaje de Cometierra y su capacidad de viajar entre diversos mundos de sentido que se admiten las voces de los sujetos marginados en la realidad.

Como consecuencia de la opresión con la que había sido delimitado su cuerpo, Cometierra actúa desde la ira que “hace eco a través de diferentes mundos de sentido [...]. Reconoce el mundo de sentido de las demás personas oprimidas como resistente, pero además niega su distorsión del propio ser y de lo que una lleva consigo” (Lugones, 2021, p. 181). Por esta razón, decide comer la tierra de las personas que habían desaparecido y que habían sido olvidadas o ignoradas por las autoridades; expresa un pesar colectivo y muestra los lazos sociales que la unen a ella y a las demás: “Me dio pena, No sé si por ella, o por lo que le habían hecho a María, o por mi mamá, o por la Florencia, o por la novia del Walter o por mí. Lástima de todas juntas” (Reyes, 2019, p. 97). Estos lazos sociales demuestran un proceso de identificación entre ella y las víctimas que le presentan las visiones el cual comienza con la necesidad de verse en el cuerpo del otro para entender su sufrimiento: “Empecé a pensar que yo también podía morirme [...]. Como no podía imaginarme a mí

² María Lugones retoma el concepto de silogismo práctico de Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, quien lo entendió como un “razonamiento que termina en acción y no como proposiciones que implican otras proposiciones” (Lugones, 101). Parte de la explicación de Aristóteles sobre la esclavitud y explica que: “el esclavo solo puede obedecer o seguir ordenes, pero no puede razonar su propio silogismo”, para luego relacionar dicha opresión con la ejercida sobre las mujeres, quienes se encuentran supeditadas por el silogismo práctico de su opresor.

misma muriendo, me imaginaba a una perra que arrastraba una de sus patas [...] y en su carne me veía morir” (p. 43). La historia, la posición social y el entorno de la protagonista le permiten formar estos vínculos con las personas que le muestra la tierra y, consecuentemente, hacen que decida adentrarse en las visiones y testimoniar aquello que ve. La identificación revela “algo que delinea los vínculos que tenemos con los demás, que nos muestra que esos vínculos constituyen lo que somos” (Butler, 2004, p. 22). Este proceso se expone durante la búsqueda de María – la sobrina desaparecida de Ezequiel, un policía que necesita la ayuda de Cometierra –. Durante esta escena ambos se dirigen a la casa de la madre de María para hablar con ella e intentar ver donde se encontraba su hija. Dentro de la visión, Cometierra divisa a María viva, pero secuestrada en un cuarto oscuro:

Salí de la visión sin aire, como si yo también hubiera estado días en ese encierro. (...) Después me busqué en el espejo. Encontré lo que sabía: Soy como ella – me dije –. Sé su nombre y que está viva. Quiero encontrarla. Yo me parezco a María. En los labios, en el pelo, en el color de mi piel está la tierra y está ella: unos ojos que son. Para mí, un puntazo en la carne. No voy a dejar que quede ahí, viva y abandonada entre las sombras (Reyes, 2019, p. 75).

El posicionamiento de María y Cometierra como mujeres dentro de una sociedad marginada las convierte en sujetos sometidos y expuestos a violencia, lo que significa que una parte de ellas se encuentra formada políticamente por la vulnerabilidad de sus cuerpos (Butler, 20). Sus vidas se encuentran conectadas mediante “la pasión, el duelo y la ira” (Butler, 2004, p. 45). Se configuran mediante normas sociales que las perciben como negación y que las vinculan con las demás. El hecho de estar compuestas por lazos sociales significa ser vulnerable a perderlos; perder a la otra se convierte en perderse a uno mismo. Lo anterior, detona el duelo hacia aquello que se pierde, la relación que las formaba. Compartir dolor y lamentos crea un sentido de comunidad política que visibiliza la responsabilidad ética entre los sujetos involucrados (p. 22). Cometierra expone este pesar por todos aquellos a quienes no pudo salvar; perder a su madre y presenciar continuamente actos de violencia a su alrededor la conduce a verse a sí misma en María, con quien comparte dolor. Eso demuestra la interdependencia entre sujetos resistentes que, para María Lugones (2021), es fundamental para que sean comprendidos y, sin esa comprensión, es imposible generar sentido e integrarse de manera sólida y visible a una comunidad (p. 143). Lugones plantea que la interdependencia entre mujeres requiere de desechar la disposición implícita por parte de la dominación para reconocerse la una a la otra como interdependientemente resistentes (p. 141). Formar lazos entre sujetos en resistencia se convierte en la única manera de crear y actuar de manera autónoma en contra de la opresión; para lograr esto se necesita interrelacionar mundos de significado resistentes que permitan la identificación (p. 142), es decir, viajar del mundo propio a nuevos mundos de sentido reconociendo las distintas subjetividades como conjuntas en su multiplicidad, con el fin de crear una “lucha colectiva en la reconstrucción y transformación de las estructuras” (p. 109).

Como establece Lugones (2021), la identificación sucede solamente por medio del viaje entre “mundos”, ya que solo entonces se deja de ver el “yo” como un sujeto separado de la comunidad (p. 143). Cometierra viaja al mundo de María por la necesidad de resistir ante las estructuras opresoras de la sociedad. Sin embargo, para lograr salvarla y hacer sentido fuera de su “mundo”, tiene que interactuar simultáneamente entre dos mundos de sentido: la comunidad resistente y la opresora. Hacia el final de la novela, se presenta un cambio de enfoque en el género: lo fantástico pasa a un segundo plano y la trama es guiada principalmente por la novela negra, es decir, hay un movimiento de lo fantástico hacia lo real; esto implica salir de la región imaginaria para actuar dentro de la sociedad dominante, la cual se ve representada por el personaje de Ezequiel, ya que simboliza la autoridad opresora que

rige dicha comunidad: “Yo lo escuchaba hablar y no podía contestarle nada. Me daba bronca que fuera su sangre lo que lo moviera a buscar y no la chica. Cualquiera chica. Era un yuta, su trabajo era ese” (Reyes, 2019, p. 66). Durante el rescate de María es Cometierra quien encuentra un letrado en la calle que la tierra le había mostrado. De esta forma encuentran el lugar donde tenían secuestrada a María; sin embargo, es Ezequiel quien, con el resto de policías, realiza la última acción que logra salvarla:

La mamá de María abrió la puerta y al verme así, toda transpirada y sin poder respirar, se me vino encima. Me dio miedo. Abrí la boca. Traté de hablar, de decir algo, de explicarle lo imposible, pero no hizo falta. Las sirenas de un montón de patrulleros que pasaron por la calle a toda velocidad me taparon la voz, que nunca salió. En segundos la madre de María ya no estaba enfrente mío, sacudiéndome para que dijera algo. Sino que corría por la vereda siguiendo a los patrulleros (Reyes, 2019, p. 92).

Al momento de comunicarle a Ezequiel la ubicación de María, se toma acción inmediata, lo cual solo es posible después de que Cometierra viajara a la región fantástica, reconociera a María como un sujeto resistente y volviera a la realidad para testimoniar aquello que observo. De esta forma, la protagonista de la novela se convierte en lo que María Lugones (2021) denomina una viajera entre “mundos”: aquella persona capaz de viajar y habitar distintos mundos de sentido al mismo tiempo (p. 147) y de reconocerse a sí misma y a las demás como subjetividades activas.³ Su capacidad de reconocer e identificarse en distintos “mundos” le permite formar una acción colectiva, formar “un acto de creación colectiva que es efectuado dentro de otra realidad” (p.115) que permite moverse entre mundos como un colectivo capaz de romper el orden normativo. De esta manera, por medio de la identificación y el reconocimiento de los nuevos mundos de significado resistentes, Cometierra se convierte en una testiga fiel, de sí misma y del resto de subjetividades que buscan reconocimiento, esto es, convertirse en una persona capaz de “transmitir sentido a contratrama de la opresión, [...] interpretar el comportamiento como resistente [...] aun cuando una se vea movida a actuar chocando contra el sentido común, contra la opresión” (p. 38). Así, finalmente, logra irrumpir en la realidad representando las voces de la otredad que aparecen como un “instrumento de disidencia feminista” (Kokoli, 2016, p. 25), que amenaza con romper el orden social. De tal suerte que, la aparición de lo extraño – en el sentido de subjetividades activas y resistentes – que Reyes incorpora en la novela a partir de una relectura de lo Otro, en tanto cuerpo y espacio femenino, le permiten establecer una relación entre resistencia y opresión que reafirma el papel de Cometierra como mediadora (o testiga fiel) para realizar acciones autónomas a favor de la resistencia dentro de la sociedad dominante.

5. VOCES SUBALTERNAS

Cometierra logra filtrar las realidades alternas que se presentan en el espacio fantástico dentro del mundo normativo. Dichas realidades son habitadas por sujetos que se apartan del ideal establecido dentro del mundo dominante; son definidos como la “diferencia de la elite” (Spivak, 1988, p. 80). Retomando a Jackson, se trata de individuos entendidos como un Otro que solo existe a través de su ausencia (p. 16); y, si el elemento fantástico permite traer aquello que falta o se oculta en la percepción dominante de la realidad, entonces, lo fantástico, muestra las subjetividades ausentes de la realidad, de aquellos sujetos subalternos cuya identidad es su diferencia y son incapaces de pensar y hablar por su cuenta dentro del mundo del opresor (Spivak, 1988, p. 81). Las visiones y los sueños de Cometierra

muestran a sujetos desaparecidos y, en la mayoría de los casos, muertos, que habitan un “paisaje inerte, como sujetos fuera de la historia” (Segato, 2021, p. 144). Sus nombres no pueden ser nombrados y sus muertes no son declaradas como tales (Butler, 2004, p. 38). Los personajes que habitan la región fantástica en la novela representan la realidad de las comunidades periféricas en Latinoamérica. Demuestran, a través de sus historias, recuerdos y deseos, la manera en la que sus vidas, al igual que sus muertes, fueron ignoradas y olvidadas. Para las autoridades y la sociedad en la que residen sus cuerpos Otros no son dignos de ser buscados, reivindicados ni lamentados. Sin embargo, dentro de este espacio y por medio de Cometierra, logran ser escuchados. Si bien estas visiones transcurren durante toda la obra, basta con señalar uno de los momentos en los que se logra enunciar aquello que fue silenciado en vida:

Las noches en que lograba dormir de corrido, la seño Ana volvía. [...] No sé porque esa noche la veía así, como una muerta a la que le brillaban los restos, si la policía había encontrado su cuerpo cuando yo era chica y se lo había llevado. [...]

Me froté los ojos.

Ahí estaba Ana de nuevo:

— ¿Ya me olvidaste? ¿Cuándo volvés, mi chiquita, a tragar tierra por mí? (Reyes, 2019, p. 93).

El personaje de Seño Ana – víctima de feminicidio al inicio de la novela – se presenta en los sueños de Cometierra de manera recurrente para seguir comunicándose y compartir sus deseos y duelos. Su voz, logra enunciar “todo lo que no está dicho, todo lo que es indecible” (Jackson, 2009, p. 15), aquello que, en el plano de la realidad, causa terror e incomodidad. Al presentarse como el recuerdo de alguien que está muerta, retrata la imagen de un fantasma, la cual al momento de traer de vuelta a los muertos irrumpe en la línea de separación entre lo real y lo irreal (Jackson, 2009, p. 40) y, por ende, rompe los límites de enunciación del primero y logra enviar mensajes comprensibles que la vuelven visible y sólida para Cometierra. Tanto Seño Ana, como el resto de personajes presentes en la otra región – las visiones y los sueños – muestran características sociales que los convierten en sujetos reprimidos por el orden social, en lo desconocido de la sociedad, aquello que se considera “menor, marginal, de menos importancia, o menos representativo de las tendencias dominantes, de los movimientos, de las tradiciones” (Kokoli, 2016, p. 3). La presencia de sujetos bajo estas perspectivas implica la formación de cuerpos vulnerables, propensos a la violencia de las normas existentes. La constante descripción de sus cuerpos como negados de la realidad atribuye al estado perpetuo de desrealización en el que habitan. Según Judith Butler (2004), existen sujetos cuyas vidas han sido negadas, sujetos que, desde un nivel discursivo, no pueden ser humanizados, y es la misma deshumanización la que “da lugar a una violencia física que transmite el mensaje de deshumanización que ya está presente en la cultura” (p. 34). En el caso de Seño Ana, su vida fue negada, y, por consiguiente, su muerte no se consideró como una muerte, pues al momento de marginarla y deshumanizarla, se le colocó en un estado espectral entre la vida y la muerte (p. 34). Esto no permitió el lamento de su deceso. Butler menciona que “ciertos nombres de los muertos no son pronunciables, ciertas pérdidas no se reconocen como pérdidas” (p. 38); cuando esto sucede, se necesitan nuevos espacios que rompan con los límites discursivos que establecen “los límites de la inteligibilidad humana” (p. 35). Como se presenta en la novela, los sueños en los que se manifiesta Seño Ana se convierten en este nuevo espacio de enunciación, que le permiten a Cometierra comenzar a identificar a las víctimas de violencia como “sujetos vivaces, resistentes y constructores de visiones” (Lugones, 2021, p. 159).

De este modo, la aparición de un nuevo espacio en la novela representa la necesidad de volver al imaginario, como lo plantea Kristeva, y de construir mundos de sentido que permitan el acceso a nuevas voces y subjetividades. La irrupción de lo fantástico como una región opuesta a la realidad rompe con el orden dominante y expande las posibilidades de enunciación – como narrar la propia muerte, en el caso de Señora Ana o mostrar el pasado de las víctimas de violencia –. Dentro de este espacio, los personajes son capaces de existir fuera de los límites del lenguaje y de la sociedad y, en consecuencia, de producir sentido.

Como lo he analizado, apoyada en la literatura fantástica y, de forma más específica, en la irrupción de lo Otro de la cultura, Dolores Reyes muestra las limitantes lingüísticas y culturales que las estructuras opresoras construyen sobre los cuerpos marginados. En *Cometierra* lo fantástico aparece, en primera instancia, como una región alterna a la realidad que narra lo que no puede ser dicho ni escuchado bajo un sistema opresor; se trata de un espacio en el que habitan los sujetos marginados de la sociedad. En el momento en que la percepción del orden dominante marginaliza a un sujeto y niega su existencia, la única manera de reconocerlo es transgrediendo los límites de la realidad. Al mismo tiempo, el ser abyecto se presenta en el personaje de Cometierra como el canal entre el mundo real y el fantástico. Sin embargo, para comprender las voces que se le presentan con la ayuda de la tierra, debe transitar ambos mundos mediante un proceso de identificación que le permita relacionarse con los Otros y crear lazos sociales que impulsen a una lucha colectiva. Al aceptar y reconocer sus vidas como parte de sí misma, Cometierra logra volver a la comunidad dominante y testimoniar aquello que observó en los distintos mundos. Por lo tanto, la protagonista de la novela se convierte en un sujeto activo, cuya intencionalidad se encuentra del lado de la resistencia gracias a los vínculos —formados por las pérdidas, el dolor y la vulnerabilidad de sus cuerpos— que le permiten admitir nuevos cuerpos como resistentes y visibles, con el fin de accionar dentro de la sociedad dominante y romper con las estructuras que en un principio los silenciaron.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrenechea, A. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, vol. 38, no. 80.
- Boix, V. (2022). *Supervivencia de las brujas. La bruja pájara, modos de habitar entre la naturaleza y la cultura*. Universidad de San Andrés, tesis. <https://eventos.udesa.edu.ar/87965>
- Butler, J. (2004). *Prekarious life. The powers of mourning and violence* (pp. 19-49). Verso.
- Federicci, S (2015). *Calibán y la bruja* (pp. 221-273). LOM ediciones.
- Jackson, R (2009). *Fantasy the literature of subversion*. Routledge.
- Kokoli, A. (2016). *The feminist uncanny* (pp. 1-39). Bloomsbury Academic.
- Lugones, M. (2021). *Peregrinajes: Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Del Signo.
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Sigilo.
- Segato, R (2021). *Las estructuras elementales de la violencia* (pp. 141-148). Prometeo.
- Spivak, G. (1988). *Can the subaltern speak?*. University of Illinois Press.

LA SITUACIÓN DE LOS NUEVOS SUJETOS QUEER TRANSMIGRANTES EN *LAS BIUTY QUEENS*, DE IVÁN MONALISA OJEDA

*The Situation of the New Transmigrant Queer
Subjects in Las Biuty Queens, by Iván Monalisa
Ojeda*

Núria Navarro Puértolas
Universitat de Lleida

RECIBIDO: 20/08/2024
ACEPTADO: 05/12/2024

Resumen: El presente artículo analiza tres cuentos de la obra del autor chileno Iván Monalisa Ojeda *Las biuty queens*, publicada en 2019. Los cuentos están protagonizados por personajes cuya identidad combate la heteronormatividad, son sujetos queer que no se definen por su sexo, en su mayoría trans. Estas identidades se sitúan en el margen de la sociedad de orden patriarcal y cishetero que las penaliza y condena a vivir en los márgenes bajo la violencia, marginalidad y prostitución. En este artículo se tratan *En el bote*, *La Rayito* y *Biuty Queen*, con la finalidad de dar visibilidad a la realidad de estos sujetos. Se analiza su forma de vida, el conflicto entre masculinidad y feminidad, la situación del colectivo trans y el estilo narrativo de Monalisa Ojeda con la finalidad de presentar estas nuevas identidades y sujetos transmigrantes que se encuentran en los márgenes fronterizos del sistema binario y, a su vez, son inmigrantes en la ciudad de Nueva York. Tras abordar prostitución, masculinidad, feminidad y la marginalidad del colectivo desde un punto de vista positivo, siguiendo la propia perspectiva del autor, se concluye alejando la visión fatalista, dándoles visibilidad para favorecer su total reconocimiento por parte de la sociedad heteronormativa.

Palabras clave: queer, trans, literatura chilena, prostitución, visibilidad.

Abstract: This article analyses three stories from Chilean author Iván Monalisa Ojeda's *Las biuty queens*, published in 2019. The stories feature characters whose identity combats heteronormativity; they are queer subjects who do not define themselves by their sex, mostly trans. These identities are situated on the margins of a patriarchal and cishetero society that criminalises them and condemns them to live on the margins under violence, marginality and prostitution. This article deals with *En el bote*, *La Rayito* and *Biuty Queen*, with the aim of giving visibility to the reality of these subjects. It analyses their way of life, the conflict between masculinity and femininity, the situation of the trans

collective and the narrative style of Monalisa Ojeda in order to present these new identities and transmigrant subjects who find themselves on the border margins of the binary system and, at the same time, are immigrants in New York City. After addressing prostitution, masculinity, femininity and the marginality of the collective from a positive point of view, following the author's own perspective, it concludes by moving away from a fatalistic vision, giving them visibility in order to favour their full recognition by heteronormative society.

Keywords: queer, trans, Chilean literature, prostitution, visibility.

1. INTRODUCCIÓN

Las biuty queens, publicada en 2019, es la primera obra a nivel internacional del escritor y artista de origen chileno, Iván Monalisa Ojeda, quien se define a sí mismo como un autor *Two Spirits*, es decir, de espíritu femenino y masculino a partes iguales, conformado por dos identidades: Iván y Monalisa. *Las biuty queens* se compone de trece cuentos hilvanados a través del personaje de Monalisa. En cada cuento se retratan escenas de la vida cotidiana de protagonistas queer latinoamericanas inmigrantes en Nueva York. Se entiende por queer aquellas identidades que no se definen como heterosexuales o cisgénero, no se sienten representadas por el sistema binario de género establecido por la sociedad heteropatriarcal. Las protagonistas de Monalisa Ojeda pertenecen al colectivo trans y, aunque cada cuento gira en torno a un personaje diferente, la realidad que viven es compartida a la vez que dura: la prostitución, las drogas, la precariedad, el amor y la muerte son los elementos que configuran su día a día.

Las protagonistas de Ojeda se encuentran en constante transición: son migrantes latinoamericanas llegadas a la ciudad de Nueva York, donde se cuenta ya con 3,8 millones de sujetos latinos. Traspasan la frontera de las naciones pero también las establecidas por el patriarcado en lo referente a identidad. Siguiendo a Gloria Anzaldúa (2016), se encuentran en un “espacio fronterizo” porque no son ni lo uno ni lo otro: no son solo latinas, ni solo americanas, no son solo mujeres o solo hombres; se sitúan en un “entre”, así como el propio autor two spirit. Estos espacios fronterizos son los que permiten una transformación social, en ello se debate la norma y habitan las identidades fronterizas que logran abrir nuevos caminos deviniendo nuevas identidades. Si bien Anzaldúa considera que lo queer rompe con la norma heteropatriarcal también afirma que todo lo que lucha contra la lógica binaria y se sale de ese binomio queda marginalizado. De igual forma, Donna Haraway (1991) reflexiona sobre la situación de la identidad femenina y argumenta que las teorías esencialistas excluyen a las mujeres que no corresponden a las ideas del patriarcado universal segregándolas o representándolas como inferiores.

En este artículo nos centraremos en tres cuentos: “En el bote”, “La Rayito” y “Biuty Queen”. El motivo de selección de estos es que en ellos se recogen las experiencias más significativas del colectivo: se narran la represión, el encarcelamiento, el castigo y la persecución de las protagonistas junto con su obsesión por la belleza y el triunfo asociado a sus deseos. Además, todas ellas se dedican a la prostitución y habitan en los márgenes de la sociedad neoyorquina.

Tras presentar los tres cuentos, se trata la prostitución como modo de vida de las protagonistas, el enfrentamiento entre la masculinidad y la feminidad, la marginalidad a la que se ven arrastradas por la sociedad en la que viven y el desarrollo del colectivo trans al que pertenecen. Finalmente, se hace hincapié en la estructura narrativa, en cuanto a lenguaje

y voz narrativa, que permite al lector acercarse a su realidad y comprenderla de un modo más cercano y empático.

El objetivo de este artículo es dar a conocer la obra de Monalisa Ojeda y las identidades que protagonizan su obra, derribando la visión fatalista de los nuevos sujetos transmigrantes. Se favorece su reconocimiento dándoles visibilidad para lograr mejorar sus condiciones de vida. Por otra parte, como nuevos sujetos e identidades, abren un nuevo campo de investigación en la literatura cuyo camino apenas se ha iniciado y es de gran interés, pues no hay líneas concretas que vayan a definir su recorrido, tal y como ocurre con su identidad y autodefinición.

2. *EN EL BOTE*

En el cuento titulado “En el bote”, se narran las detenciones que sufren las travestis, quienes como si fueran, textualmente, ganado nocturno son apresadas cada noche por policías *undercover*. Monalisa es la protagonista en este caso: canta en pubs o actúa en las barras de los *strip clubs* cada noche pero al salir e ir de regreso a casa “hace la calle” y se sube a los coches de los clientes, como el resto de sus compañeras. Su mala suerte llega una noche al subir al coche de un *undercover* que le recuerda a Santa Claus. Tras su detención, que no es la primera, en lugar de hacer *community service*, se le imponen tres meses de prisión en Las Rocas o pagar una fianza de 5000 dólares, dinero del que no dispone por lo que se ve obligada a cumplir la condena. En la prisión conoce a Vladimir, un reo chileno que cumple condena por comprar heroína y aunque al principio su relación no es buena, será alguien muy relevante en su vida. Vladimir le lleva té, galletas y le proporciona un móvil desde el que poder contactar con su amiga Maru para que pague la fianza.

Como identidad queer, Monalisa se identifica con varios nombres y en su detención utiliza Luis Rivera, conocido en detenciones anteriores como Juan Cruz. En el momento de la identificación tras la detención, pasa a ser Juan Cruz *aka* Luis Rivera, pero cuando conoce a Vladimir y entablan más amistad, le revela su nombre verdadero, el de nacimiento: Iván. Este personaje se conforma así de distintas identidades: Monalisa *aka* Juan Cruz *aka* Luis Rivera *aka* Iván. Así lo declara:

De pronto apareció un policía que me escoltó hasta la sala de la corte. Apenas abrieron la puerta, escuché en voz alta:

— Juan Cruz also known as Juan [sic] Rivera.

Ese era yo. Juan Cruz also known as Luis Rivera. Toda una criminal la loca, hasta con alias (Ojeda, 2019, p.19).

El uso de la identidad masculina y femenina, además de dar voz a la identidad *Two Spirit* del propio autor, demuestra la represión a la que está sometido el personaje en el momento en que es encarcelado: pasa de ser “ella” a “él” en cuanto, obligado, se deshace de la ropa normativa del género femenino (ZAMBRINI, 2010) al llegar a prisión. No se reconoce en una única identidad dictada por el sistema binario género o por el sexo biológico, lo que le convierte en queer o “loca” para la sociedad, este último más relacionado con su faceta travesti.

En este cuento se retrata la cruda situación en la que se encuentran las inmigrantes latinoamericanas trans/queer y travestis de las calles neoyorquinas: son perseguidas por los policías de incógnito por ejercer la prostitución callejera, siendo multadas o, en caso de no

poder pagar la penalización, condenadas a prisión. Al entrar a la cárcel, se ven obligadas a deshacerse de su ropa y por tanto pierden la identidad que tienen en ese momento, pasando a ser Luis Rivera en el caso de Monalisa. Pero ese tampoco es su nombre real lo que se descubre cuando lleva un tiempo encarcelado y habla con el compañero chileno. En un principio, muestra un claro rechazo hacia Vladimir cuya razón son las raíces compartidas ya que las protagonistas migran con el fin de empezar una vida nueva y despegarse de todo lo que en su país no le permitía ser quien deseaba y realmente es. Su rechazo es tajante en una de sus primeras conversaciones:

- Soy de Chile. Del sur de Sudamérica.
- Oh, a Chilean one —exclamó el—, hay otro de Chile aquí. ¿Quieres que te lo presente?
- No, please. No quiero conocer a ningún chileno. Me vine hace tiempo de mi país. Y honestamente no estoy para chilenos. Menos ahora.

Vladimir tiene una función imprescindible en este cuento no solo porque él es quien le consigue un teléfono móvil para contactar con su amiga y salir de prisión sino que le permite reconectar con su origen de una manera menos dolorosa y, si se quiere, un poco mística pues tras su salida, abandona la prostitución callejera y se dedica a ser mimo en el metro. Actuando en ese nuevo escenario descubre a dos niños que juegan juntos y comparten galletas y té, lo que le lleva a recordar a su compañero Vladimir, quien le permite reconectar con su nacionalidad de forma sana, le ayuda a ser libre de nuevo y a alejarse de la prostitución, es por eso que desde la distancia le agradece su ayuda y le desea lo mejor.

Monalisa *aka* Juan Cruz *aka* Luis Rivera *aka* Iván se encuentra entre cuatro paredes que limitan su posibilidad de ser y expresarse desde la multiplicidad que lo define mientras cumple con el castigo impuesto por prostituirse. Monalisa lucha por su libertad de poder reconocerse y ser reconocida por el resto en una identidad no definida, queer, por la sociedad heteropatriarcal y lo consigue reconectando además con su origen chileno a través de la relación con Vladimir, sin renunciar a la calle pero adoptando una nueva forma de sobrevivir en ella, dejando la prostitución.

3. *LA RAYITO*

Monalisa pasa a ser la voz narrativa en “La Rayito”, un cuento cuya protagonista es Claudia, una trans mexicana que ahora vive en el Bronx a la que llaman “La Rayito” por su velocidad al caminar. Se cita con Monalisa para comprar yerba y dar un paseo en Washington Heights. Charlando mientras pasean, La Rayito le cuenta a su amiga cuál es el origen de ese pseudónimo: en su infancia, en Guadalajara, boxeaba en peleas callejeras desde los quince años y aprendió a moverse rápido para noquear al contrario. Además, se movía rápido por las calles para evitar conflictos con los chicos que la molestaban por ser distinta:

- Ay, loca. Yo tengo energía, pero tú me dejaste atrás. No te cansas de caminar. Si no te digo que nos detengamos aquí, tú sigues. Ahora entiendo por qué te dicen la Rayito.
- Claro, joto. Me pusieron la Rayito por lo rápida que era para noquear a los tipos.
- ¿Cómo así?
- A los quince años competía en peleas callejeras. Me hacía dinero.

- Oye, parece que la marihuana te dio bien fuerte. ¿Me vas a decir ahora que eras boxeadora? —le digo incrédula, dando una profunda fumada de yerba.
- Claro, joto, tú qué crees. ¿Qué te estoy tomando el pelo?
- Qué pelo, marica. ¿Que no ves que soy calva? —nos reímos y paramos de fumar. Ya estamos bien voladas.
- Cuando era solo un chavito me molestaban mucho en el barrio. Yo me aguantaba, pero llegaba un momento que decía basta. Y ahí no había forma de que me quitaran al chamaco que fuera de encima. Lo dejaba para nada. Después, de más grande, supe que mi papá les daba dinero a los muchachos para que me molestaran (Ojeda, 2019, p.79-80).

De mayor descubrió que los muchachos que la molestaban lo hacían pagados por su propio padre pero eso jugó a su favor porque en las peleas, La Rayito, ganaba dinero, aunque terminase golpeada y en un año reunió el suficiente para poder marcharse de Guadalajara y cruzar a Tijuana. Justo al terminar de relatar su historia, Claudia “La Rayito”, se marcha con un hombre alto y moreno y Monalisa decide volver a casa, tranquila y segura porque cuenta con la protección de su compañera boxeadora.

En este caso, La Rayito se ve expuesta a la violencia heteropatriarcal desde muy pequeña por no cumplir con los cánones que la sociedad dicta. No recibe apoyo familiar, todo lo contrario, su propio padre es cómplice de las agresiones que recibe por jóvenes de su ciudad pero aprende a sacar provecho de ello, explotando su baja estatura y menor corporalidad frente a la de los otros chicos para ser más rápida y ágil, no solo en las peleas sino a lo largo de su vida. No aprende a defenderse solo en las peleas sino que aprende a defenderse y a sobrevivir en los márgenes de la sociedad a los que es segregada.

4. *BIUTY QUEEN*

En “Biuty Queen” se narra la obsesión de José Troncoso, ahora Deborah Hilton, por ganar la siguiente corona del concurso de Miss Continental mientras la protagonista habla con el espejo y reflexiona sobre sí misma, comparándose con Lady Kathiria, la primera ganadora. La presión estética, la competitividad y la obsesión por el reconocimiento gobiernan a Deborah.

Al hablar con el espejo, Deborah Hilton habla de sí misma a la imagen idealizada que de sí le devuelve el espejo. Este ritual forma parte del “acto de informar sobre uno mismo” y el del “acto de autoobservación”, los cuales, como señala Butler (2010), “tienen lugar en relación con una cierta audiencia, hay una cierta audiencia que es el destinatario imaginario; estos actos se dan ante una cierta audiencia, para la cual se produce una imagen verbal y visual del yo” (BUTLER, 2010, p.103). Como en el caso de Deborah Hilton, este acto de informar sobre sí misma, de autoinformación, es una continuación de los “actos verbales que a menudo se pronuncian ante aquellos que han estado durante años escudriñando brutalmente la verdad del género”. Deborah se reafirma en su identidad hablando consigo misma para deshacerse cada vez más de su “yo” pasado, José Troncoso. A su vez, en este cuento se exalta la importancia de la idealización de la belleza y la juventud a toda costa y se expone sin un tono moralista o censor, sin culpa ni vergüenza lo que es capaz de hacer para conseguir aquello que desea.

De hecho, Deborah Hilton se celebra el haber ganado coronas en concursos de belleza, ya tiene cinco, y piensa presentarse el siguiente año a Miss Continental y Miss International Queen en Tailandia. Debe tres meses de renta del piso, dinero que ha tenido

que invertir en cirugía y tratamientos estéticos para ganar la corona y ahora deberá someterse a más tratamientos para ganar el Miss Continental. Está dispuesta a todo y piensa conseguirlo porque como ella misma dice: “por suerte Dios me dio algo de *beauty* y algo de *dick*, clientes no me van a faltar, y más los regulares que tengo, trabajando *non stop*, me pongo al día en un mes” (OJEDA, 2019, p.74).

Deborah Hilton desea conseguir más coronas por puro placer, para ser más bella que las otras y no tiene compasión porque admite que la competencia cada día es mayor también en el trabajo, la prostitución. Deborah se deshace de su antigua identidad, José Troncoso, en el momento en que emigra de su país de origen y mediante cada corona que gana. Los cambios físicos que obtiene de la cirugía y la distancia con su país de origen le dan libertad y placer: “Espejito, espejito, dime quién es la más perra de todas las locas de Nueva York. Vamos, dílo. Habla, que no te escucho. Mejor que lo digas. Sí, exacto. Deborah Hilton. Deborah con H. Yo misma. El José Troncoso ya no existe. Se quedó a miles de kilómetros de distancia.” (OJEDA, 2019, p.73).

Deborah Hilton vive obsesionada con abarcar el máximo de belleza y triunfo posibles. Su historia termina con humor y una nueva corona puesta; de esta forma se despide del espejo para atender al cliente que la espera: “Bueno, ya, lo voy a llamar. Pero, *please*, no te molestes porque te mueva de tu sitio. Tú sabes que la droga la tengo clavada entre tu espalda y la pared. Mañana te cuento cómo me fue. Y ¿sabes qué? Voy a quedarme con la corona puesta, como la biuty queen que soy.” (OJEDA, 2019, p.76).

5. PROSTITUCIÓN

La prostitución forma parte de la vida y de la supervivencia de las protagonistas de los cuentos presentados: Juan Cruz *aka* Luis Rivera es detenido por prostituirse, La Rayito se marcha con un tipo alto y moreno tras fumar y charlar con Monalisa, y Deborah Hilton ha conseguido el dinero para sus gastos en retoques de estética y el concurso a través de los clientes. Pero, además, para algunas de ellas, trabajar como *performer* en *strip clubs* o barras supone también una fuente de ingresos.

Cada personaje sigue un código distinto para acercarse a sus clientes. En el caso de “En el bote”, por ejemplo, la escena se relata de la siguiente forma:

Como tantas otras noches, caminé de la calle Catorce hasta la Novena Avenida. Cuando ya iba cruzando la Octava, se parqueó un carro a mi lado. Se bajó el vidrio del lado del conductor y apareció un señor sexagenario de cachetes rosados y abundante barba blanca.

- Hi babe. What’s up? Want to come in? [...]
- Can you give me a ride?
- Sure, babe. Come in (Ojeda, 2019, p.14).

Sin embargo, La Rayito actúa de forma más directa y festiva:

De pronto se detiene. Un tipo alto y moreno se para a hablar con ella. Muy risueña me mira y me dice que ya vuelve, que la espere. Veo cómo se alejan ella y su acompañante. Sé que no va a volver. Emprendo mi camino de vuelta al Bronx (Ojeda, 2019, p.81).

Y lo mismo ocurre con Deborah Hilton, quien también tiene un propio código haciendo esperar a sus clientes porque son siempre los mismos y conoce sus gustos: “Uy. Qué es esta llamada por teléfono a esta hora. Con lo cansada que estoy. ¡Oh! El Anthony. El cliente de dinales. Voy a esperar cinco minutos y le devuelvo la llamada. A él le gusta que una lo ignore. Se mete droga que parece una aspiradora. Con este me hago la renta de un mes.” (OJEDA, 2019, p.77).

Como afirma Gayle Rubin:

Las sociedades occidentales modernas evalúan los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual, en esta jerarquía, las castas sexuales más despreciadas incluyen normalmente a los transexuales, travestís, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, tales como los prostitutos, las prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía. Como parte de esta exclusión tanto los gays como las prostitutas ocupan zonas urbanas perfectamente delimitadas y deben batallar contra la policía para defenderlas y mantenerlas (Rubin, 1989, p.16).

En este espacio de marginalidad, desprecio y batalla se desarrolla la cotidianidad de estos personajes, especialmente, cuando la prostitución es un modo más de supervivencia. A pesar de esta estigmatización, la prostitución no es condenada por quienes la ejercen sino que es una forma de transacción, un estilo de vida, como afirmó el propio Iván Monalisa Ojeda en una entrevista:

Cuando yo llegué a NY aprendí toda una forma de vida diferente que tiene que ver con cómo ganarse la vida en general, y eso no es sólo la prostitución. Es el *hustle*, es cómo aprender a transar. Es mucho más complejo. La prostitución es solo una de las formas de transacción, pero hay muchísimas más porque es un estilo de vida. Es un mundo entero que funciona desde otra perspectiva, con otras prioridades y otros sueños, y es esa complejidad que yo transcribo a mis historias. No son solamente anécdotas del puterío (Díaz, 2019).

6. MASCULINIDAD Y FEMINIDAD

Como parte de este estilo de vida, los tres personajes protagonistas rechazan cada vez más su masculinidad porque esta les impide abrazar su feminidad y sentirse cómodos en su identidad femenina. Tanto La Rayito, como Deborah Hilton y Monalisa rechazan la masculinidad hegemónica porque margina la feminidad, el desarrollo de las mujeres y las mantiene sometidas al poder masculino. En el pasado de La Rayito, por ejemplo, su masculinidad fue explotada mediante las peleas callejeras que organizaba su padre contra ella y con el boxeo; se vio obligada a aprender a pelear, a demostrar fuerza y poder sobre el resto sacando provecho también de lo que la hacía diferente y ahora lo único que quiere conservar de esa virilidad impuesta es el alias.

Deborah Hilton declara ante el espejo, y, por tanto, a sí misma, que su pasado masculino José Troncoso ha quedado atrás, a miles de kilómetros. Si la virilidad puede resumirse con cuatro frases, como Kimmel indica citando al psicólogo Robert Brannon, la primera de ellas afectaría a Deborah Hilton: “¡Nada con asuntos de mujeres! Uno no debe hacer nunca algo que remotamente sugiera femineidad. La masculinidad es el repudio implacable de lo femenino” (KIMMEL, 1997 p.3). Según esta idea, la masculinidad es lo

opuesto a la feminidad, ser hombre es lo contrario a ser mujer y por tanto para ser masculino y viril, un hombre debe alejarse de todas las costumbres femeninas, la mayoría de ellas relacionadas con la obsesión por la belleza y el mundo de la estética. En un mundo dicotómico, un José Troncoso que se mire al espejo y quiera participar en concursos de belleza no tiene cabida.

Más complicado es el caso de Juan Cruz *aka* Luis Rivera *aka* Iván, quien debe recurrir a la masculinidad cuando le piden la documentación. Lo hace también para protegerse del resto de compañeros en prisión. Teniendo en cuenta que el poder queda reservado al hombre, la masculinidad y la virilidad, a la mujer se le adjudica un lugar privado desde el que no intervenga en la sociedad porque, de acuerdo con esta concepción, es un ser desprotegido, sin capacidad para defenderse. Cuando un hombre renuncia a su identidad masculina adopta una identidad femenina y, por tanto, se ve sujeto a las normas que se establecen en la sociedad para las mujeres: “Se trata de esas normas que son usadas contra las mujeres para impedir su inclusión en la vida pública y su confinamiento a la devaluada esfera privada”. (p.1).

Por tanto, Monalisa es juzgada no solo por realizar una actividad ilegal sino además por hacerlo como mujer, es por eso que al identificarse y en su ingreso en prisión opta por recuperar su masculinidad, para poder ser más respetada y tener más poder. “La identidad masculina nace de la renuncia a lo femenino, no de la afirmación directa de lo masculino, lo cual deja a la identidad de género masculino tenue y frágil” explica Kimmel (1997, p.6), por ello, la masculinidad de Monalisa nace de la renuncia a su yo femenino y eso convierte al género viril, por paradójico que parezca, en el género más débil porque en cuanto ella se encuentra en un ambiente seguro y cómodo, como en la llamada a su amiga Maru, recupera su feminidad.

7. MARGINALIDAD

Los personajes de *Las biuty queens* se ven obligadas a vivir en los márgenes de la sociedad porque el objetivo de esta es mantener el orden y la procreación, como señalaba Foucault, “preocupación elemental: asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales, en síntesis: montar una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora” (FOUCAULT, 2006, p.38). Por tanto, aquellos que no van a favorecer al desarrollo de la sociedad tal y como está establecida son relegados al margen, están fuera de la norma, aunque sigan siendo parte de las fuerzas de explotación capitalistas.

Monalisa, La Rayito y Deborah son personajes que rompen con las normas porque cambian de sexo y de identidad. La sociedad es heteronormativa y la libertad de estos personajes queda restringida, de modo que deben actuar de noche y de forma clandestina en los márgenes de la sociedad. Sin embargo, no solo por no pertenecer a la sociedad heteronormativa y por no participar en la procreación se margina a los personajes de *Las biuty queens*, sino también porque también suponen una amenaza para la jerarquía de género: no hay mayor amenaza percibida que la existencia de las mujeres trans, que a pesar de supuestamente haber nacido como hombres y heredar el privilegio masculino, “eligen” más bien ser mujeres (SERRANO, 2007). Como se ha dicho en el punto anterior, eso perjudica al concepto de masculinidad establecido y lo convierte en un género débil.

8. COLECTIVO TRANS

El *Manifiesto de la Mujer Trans* recoge la marginación a la que se ven sometidas las trans también como mujeres porque en el momento que rechazan su masculinidad se encuentran con la trans-misoginia. Eso les ocurre a las protagonistas trans y travestis de los cuentos pero hay diferencia entre los conceptos porque no es lo mismo el transexualismo que el travestismo ya que “mientras la transexualidad consiste en *tener cuerpo*, el travestismo consiste en *ser cuerpo*” (ARREDONDO, 2013, p.14).

El transexual busca tener el cuerpo del sexo opuesto, no obtiene placer de esa transformación: “la búsqueda del placer sexual no es la razón por la que se intervienen quirúrgicamente las personas transexuales. De hecho, existe una anulación del placer una vez que se lleva a cabo la intervención médica” (ARREDONDO, 2013, p.35). Sin embargo, en los travestis el placer sexual es el móvil, se visten de mujer en su actuación para atraer a los hombres por lo que ya hay placer en el mismo acto del vestirse de mujer. Sarduy habla de simulación (el travesti no copia: simula) como indica Arredondo (2013, p.33) para referirse al travestismo.

9. LENGUAJE Y VOZ NARRATIVA

El lenguaje utilizado en los cuentos de *Las biuty queens* permite adentrarnos en la realidad marginal en que viven las protagonistas. Abundan las expresiones coloquiales, las referencias a las drogas, la calle, se mezcla el inglés con el español y se reproduce el habla chilena en los personajes de esa nacionalidad. La narración en primera persona abre una puerta al lector para que descubra el mundo de la noche, de la prostitución, de las drogas, del amor, del pasado y los sentimientos de cada personaje. Permite empatizar con cada protagonista y verla como una compañera, vivir la escena y no únicamente observarla.

Es relevante el hecho de que en las narraciones no hay un esfuerzo por definir el género sexual, pero sí por retratar el ambiente en el que se encuentran y su origen: todas pertenecen a la clase social baja, viven en barrios suburbiales, tienen un pasado doloroso y son de origen latinoamericano. Las protagonistas de *Las biuty queens* representan nuevos sujetos sociales y funcionan como sujetos de denuncia — particularmente, en relación con los crímenes de odio y la persecución policial— en la tradición de la literatura chilena liderada por Lemebel y Donoso.

Conforman un colectivo trans que habla en un tono optimista pese a la situación en que se encuentran. En las historias no hay culpa ni lástima. Claro ejemplo es el cuento “La Rayito”: el pasado de la protagonista es desafortunado, pero ni ella lo cuenta a su amiga Monalisa con rencor ni Monalisa siente lástima. Al contrario, se siente orgullosa de ella, afortunada por tener una amiga tan valiente y también segura porque en caso de estar en peligro sabe que la va a defender. La transexualidad y la situación en que viven se muestran como algo natural, lo que aleja estos cuentos del fatalismo.

10. CONCLUSIONES

Las biuty queens, a medio camino entre la crónica y el cuento, con argumentos que pueden ser o no ficción, retrata desde la mirada de Monalisa la noche neoyorkina de estos

personajes periféricos. La mezcla de registros o géneros narrativos de la obra ayudan a representar los sujetos no normativos y sus experiencias.

Los sujetos latinoamericanos transmigrantes protagonistas de los cuentos de Iván Monalisa Ojeda viven en las calles de Nueva York ganándose la vida mediante la prostitución y actuando en *strip clubs*. Viven en los márgenes ya que no se integran en el sistema heteronormativo. Sin embargo, no se desplazan al margen en solitario, sino en grupo, transformándose prácticamente en nuevas tribus urbanas que podríamos denominar fronterizas y que se mueven de noche compartiendo hábitos como el consumo de drogas.

Estos nuevos sujetos encuentran un nombre con el que autodefinirse, en el que reconocerse y se incluyen en un colectivo en el que encuentran respaldo. Forman una identidad alternativa como cualquier otra en la actualidad:

No hace falta más que observar la presencia de las múltiples tribus urbanas, particularmente los emos y los pokemones, con sus identidades “alternativas” y andróginas, para percibir el aburrimiento que tiene la nueva generación de jóvenes con las trasnochadas categorías de género, nación, etnia y raza (KULAWIK, 2012).

El propio autor de *Las biuty queens*, Iván Monalisa Ojeda, confiesa que antes de llegar a Estados Unidos se consideraba gay porque esa era la única identidad que se conocía allí. La migración ofrece a estos nuevos sujetos una nueva oportunidad de encontrarse con ellos mismos y decidir quiénes quieren ser, ya que en las grandes ciudades resulta más fácil poder acceder a tratamientos quirúrgicos y estéticos pudiendo transformar su cuerpo e imagen. Declara Iván Monalisa Ojeda en una entrevista:

Yo en Chile me consideraba gay porque era lo único que conocía y porque el contexto político y social de aquellos tiempos no nos daba muchas más opciones. Fue acá en Nueva York donde vine “a encontrarme” con la Monalisa. Acá recién la trenza se me soltó y se me fue de aquí al Bronx pa’ atrás por dónde vengo” (WATSON, 2019)

La posibilidad de modificar el cuerpo para el colectivo trans y de encontrar grupos de respaldo puede cambiar su destino, aunque la vida se desarrolle en los márgenes de la sociedad: Monalisa, La Rayito o Deborah Hilton cuentan con compañeras que las apoyan y acompañan en la vida, amigas que están siempre presentes.

Iván Monalisa Ojeda presenta este espacio de marginalidad, de desprecio y de batalla que se desarrolla en la cotidianidad de las protagonistas siendo la prostitución un modo de vida. Existe una estigmatización pero no se enfoca la prostitución como una condena sino como una “forma de transacción” o un “estilo de vida”. Él declara en una entrevista para elDesconcierto en 2019:

Cuando yo llegué a NY aprendí toda una forma de vida diferente que tiene que ver con cómo ganarse la vida en general, y eso no es sólo la prostitución. Es el hustle, es cómo aprender a transar. Es mucho más complejo. La prostitución es solo una de las formas de transacción pero hay muchísimas más porque es un estilo de vida. Es un mundo entero que funciona desde otra perspectiva, con otras prioridades y otros sueños, y esa es la complejidad que yo transcribo a mis historias. No son solamente anécdotas del puterío.

La narración en primera persona permite al lector adentrarse en el mundo marginal de estas protagonistas y conocer de primera mano cuál es su realidad y *modus vivendi*: la prostitución, los *shows* en pubs, la violencia y el castigo impuesto por la sociedad. Destaca también el lenguaje utilizado, abundan las expresiones coloquiales, las referencias a las drogas, calles, se mezcla el español con el inglés en los diálogos (spanglish) y se reproduce el habla chilena en los personajes de dicha nacionalidad. Se abre la puerta al lector para que descubra los sentimientos de cada personaje y empatizar viviendo las escenas. No hay un esfuerzo por definir el género sexual pero sí por retratar el ambiente y su origen.

Las *biuty queens* pertenecen a la clase social baja, viven en los suburbios, tienen un pasado doloroso y son inmigrantes latinoamericanas. Representan a un nuevo sujeto social transmigrante, que se mueve entre fronteras identitarias y geográficas. A pesar de ser víctimas de crímenes de odio y de la persecución policial, observamos cambios positivos en estos nuevos sujetos: los clientes son fijos en muchas ocasiones y pueden esperar al teléfono, como hace Deborah Hilton o no responder la llamada porque está convencida de que volverá a insistir. La prostitución se contempla solo como una transacción, una forma de obtener dinero extra para poder hacer aquello que realmente.

En conclusión, Iván Monalisa Ojeda consigue recoger en sus cuentos la escena trans neoyorquina sin atisbo de angustia por las situaciones que viven sus protagonistas a pesar de que el orden social las margina. Al contrario, el tono utilizado y su forma narrativa permiten representar las experiencias de sus personajes desde la naturalidad y la esperanza, dando una nueva imagen de la figura del trans en la literatura, que continúa teniendo una vida complicada, limitada a la noche en muchos casos, pero ya no está condenada a un final fatal. Las protagonistas de los cuentos de *Las biuty queens* viven para sí mismas, para nadie más, no tienen compromisos porque deciden huir de su país natal y empezar una nueva vida alejadas del pasado y dar luz a su nuevo y verdadero “yo”. Las identidades queer y, en este caso, el colectivo trans, están fuera de toda norma establecida por el sistema. Estos nuevos sujetos e identidades son en la narrativa hispanoamericana actual una temática cuya vida, cada vez con más luz, está por escribir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andaldúa, G. (2016). *Borderlands / La frontera*, Madrid: Capitán Swing Libros
- Arredondo, A. F. (2013). *Travestismo y militancia. Pedro Lemebel y la literatura comprometida*, Universidad Nacional de San Juan, Argentina.
- Butler, J. (2010). *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós.
- Díaz, A. (11 de febrero de 2019). Iván Monalisa, el escritor chileno trans que triunfa en Nueva York. *La Tercera*: <https://www.latercera.com/culto/2019/02/11/ivan-monalisa-escritor-trans/#>
- Foucault, M. (2006). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.
- Haraway, D. (1991). "Manifiesto para ciborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX", en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- Kimmel, M. (1997). "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina". *Masculinidad/es. Poder y crisis*, 24, 49-63.

- Ojeda, I. M. (2019). *Las biuty queens*, Madrid: Penguin Random House.
- Rubin, G. (1989). *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de las sexualidad, Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Ed. Revolución.
- Serrano, J. (2007). “Manifiesto de la Mujer Trans”. *Whipping Girl. A Transsexual Woman On Sexism And The Scapegoating Of Feminity*.
- Watson, A. (2019). “Iván Monalisa Ojeda: Los dos espíritus de un artista transgénero”. *elDesconcierto.cl*. <https://eldesconcierto.cl/2019/09/20/ivan-monalisa-ojeda-los-dos-espíritus-de-un-artista-transgenero/>
- Zambrini, M.L. (2010). *Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales del cuerpo*

LA SEXUALIDAD COMO FORMA DE DISIDENCIA POLÍTICA: LA SUBVERSIÓN FEMENINA EN *NADIE ME VERÁ LLORAR* (1999) DE CRISTINA RIVERA GARZA

*Sexuality as a Form of Political Dissent: Female
Subversion in Nadie me verá llorar (1999) by
Cristina River Garza*

Yuyun Peng
Universidad Complutense de Madrid

RECIBIDO: 30/08/2024
ACEPTADO: 21/10/2024

Resumen: La novela *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza se sitúa en un periodo crucial de transición histórica que abarca desde finales del siglo XIX hasta los principios del siglo XX, incluyendo la dictadura porfiriana y las postrimerías de la Revolución Mexicana. En lugar de centrarse en los grandes acontecimientos políticos de la época, la obra narra la odisea de Matilda Burgos, su protagonista, quien atraviesa diversos espacios y explora la liminalidad de su sexualidad. La sexualidad femenina en la novela no se presenta únicamente como una expresión de deseo erótico, sino que se entrelaza profundamente con la posición política personal en una sociedad marcada por estructuras de poder opresivas. Asimismo, se vincula estrechamente con la construcción de la subjetividad femenina. Este estudio analiza la representación y evolución de la sexualidad de Matilda, desde su disciplinamiento inicial hasta su despertar y esfuerzos continuos por construir una identidad femenina propia, simbolizada en la figura de Diamantina. El objetivo es explorar cómo la novela desafía las normativas de género y las estructuras sociales dominantes, cuestionando las rígidas categorías de identidad sexual impuestas por el orden hegemónico y analizando la complejidad de las relaciones de poder presentes. De este modo, se busca aportar a una comprensión más profunda de la construcción de la subjetividad femenina en un contexto de dinámicas de poder complejas, abordando la sexualidad como una forma de resistencia política.

Palabras clave: sexualidad femenina, disidencia política, poder, *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza.

Abstract: Cristina Rivera Garza's novel *Nadie me verá llorar* (1999) is set in a crucial period of historical transition that spans from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century, including the Porfirian dictatorship and the aftermath of the Mexican Revolution. Instead of focusing on the great political events of the time, the work narrates the odyssey of Matilda Burgos, its protagonist, who traverses diverse spaces and explores the liminality of her sexuality. Female sexuality in the novel is not only presented as an expression of erotic desire but is deeply intertwined with personal political

position in a society marked by oppressive power structures. It is also closely linked to the construction of female subjectivity. This study analyzes the representation and evolution of Matilda's sexuality, from her initial disciplining to her awakening and ongoing efforts to construct a female identity of her own, symbolized in the figure of Diamantina. The objective is to explore how the novel challenges gender norms and dominant social structures, questioning the rigid categories of sexual identity imposed by the hegemonic order and analyzing the complexity of power relations present. In this way, it seeks to contribute to a deeper understanding of the construction of female subjectivity in a context of complex power dynamics, addressing sexuality as a form of political resistance.

Keywords: female sexuality, political dissent, power, *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza.

1. INTRODUCCIÓN

En 1999, Cristina Rivera Garza publicó su primera novela, *Nadie me verá llorar*, una obra que se sitúa en la encrucijada de los siglos XIX y XX, abarcando desde la dictadura porfiriana hasta las postrimerías de la Revolución Mexicana. En lugar de enfocarse en los grandes acontecimientos políticos, este texto explora las vidas ocultas de los marginados dentro del vasto entramado de la historia, conformando una profunda intertextualidad con su disertación doctoral en Historia Latinoamericana, titulada *The Masters of the Streets: Bodies, Power, and Modernity in Mexico* (1995). En este contexto histórico, la trama se centra en la vida de Matilda Burgos, oriunda de Papantla, Veracruz, quien, siendo apenas una niña, se trasladó sola a la Ciudad de México para vivir con su tío Marcos, hermano de su padre. Tras abandonar el hogar de su tío, comienza una vida errante que la lleva a transitar por distintos espacios, incluyendo burdeles, y eventualmente pasa el resto de su vida en el manicomio de *La Castañeda*.

A pesar de que los estudios contemporáneos sobre la obra de Cristina Rivera Garza han abordado una vasta gama de temas, incluyendo la locura, la enfermedad, la identidad personal y nacional, la historia, la memoria, los espacios, los discursos y su relación con el poder, pocos se han centrado específicamente en la sexualidad femenina en su narrativa. Una notable excepción es el artículo titulado “Diversidad sexual y liminalidad en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza” (Castro Ricalde, 2011), que se enfoca en la relación metonímica entre el cuerpo y la ciudad. Aunque dicho estudio revela que la sexualidad desafía la normalización de la heterosexualidad, mostrando diversas orientaciones y deseos que trascienden las barreras de clase social, no profundiza en la sexualidad femenina ni en su conexión con la construcción de la subjetividad. Mi análisis propone que la protagonista de *Nadie me verá llorar* atraviesa un proceso de transformación en su sexualidad, que va desde el disciplinamiento inicial hasta su despertar, seguido de esfuerzos continuos por forjar una identidad propia, simbolizada en la figura de Diamantina, la mujer cuya sombra persigue. Este proceso no solo confronta las estructuras heteropatriarcales, sino que también pone de manifiesto la complejidad de las relaciones de poder, incluyendo las interacciones que pueden surgir en contextos marginales. Así, la novela ofrece un espacio para explorar la diversidad, fluidez y complejidad de la sexualidad, elementos fundamentales para una comprensión más profunda de la obra de Rivera Garza.

Por ende, este estudio pretende investigar la representación y transformación dinámica de la sexualidad femenina en la novela, con el objetivo de desentrañar cómo desafía las normativas de género y las estructuras de dominación, cuestionando las rígidas

categorías de identidad sexual impuestas por el orden hegemónico y analizando la complejidad de las relaciones de poder. Con ello, se busca ofrecer una mejor comprensión de la construcción de la subjetividad femenina en el contexto de dinámicas complejas de poder, abordando la sexualidad como una forma de disidencia política.

Este estudio se organiza en tres secciones principales. La primera examina cómo el discurso heteropatriarcal dominante durante el Porfiriato ejerce control sobre el cuerpo y la sexualidad femeninos en la novela, y cómo dicho discurso es desafiado por el despertar sexual de la protagonista. La segunda sección se enfoca en la subversión de este discurso a través de la alianza entre mujeres lesbianas, quienes confrontan el orden porfiriano mediante su performance crítica que cuestiona las normas establecidas y reinterpreta el relato heteropatriarcal en el entorno marginal del burdel. Finalmente, la tercera sección aborda la búsqueda incesante de la sombra de Diamantina por parte de la protagonista, un anhelo que simboliza el ideal de una identidad femenina plena que nunca llega a consolidarse, reflejando así la lucha constante por escapar de las categorías normativas y de cualquier intento impuesto de definición absoluta.

2. LA DISCIPLINA DE CUERPO FEMENINO Y EL DESPERTAR DE UNA NUEVA SEXUALIDAD FEMENINA

La protagonista, Matilda, llega a la Ciudad de México a la edad de quince años para vivir con su tío, Marcos Burgos. Su vida, confinada al ámbito doméstico, refleja la imposición de normas destinadas a disciplinar su cuerpo, percibido como disidente. Como observa Booker, el tío Marcos representa el modelo porfiriano de progreso que enfatiza la importancia de la higiene y la salud pública en la forma en que a la protagonista le da reglas domésticas explícitas destinadas a controlar la salud individual a través de la higiene personal (2018, p. 33). No obstante, este personaje no solo simboliza el discurso higienista del Porfiriato, sino que también refleja un conjunto más amplio de discursos éticos que sostenían la visión nacional de progreso y orden en esa época, incluyendo las vigilancias y disciplinas impuestas sobre el cuerpo y la sexualidad femeninos. En este contexto, Matilda se convierte en un experimento dentro del proyecto de modernización que su tío concibe para la nación, buscando no solo regularla, sino también someter su cuerpo a toda la serie de dichos discursos.

Para Marcos, las mujeres se dividen en dos categorías: las “decentes” y las demás. Esta clasificación se basa en la conformidad con las virtudes femeninas impuestas por el sistema heteropatriarcal, fundamentado en su visión nacional de progreso y orden. Su discurso sobre las “mujeres decentes” está intrínsecamente ligado a un rol pasivo en el disciplinamiento del cuerpo femenino, materializándose en hábitos rígidos de higiene: “Las mujeres decentes se bañan todos los días antes de las seis de la mañana, siempre” (Rivera Garza, 2023, p. 123). Asimismo, Marcos las restringe al ámbito doméstico, donde las define como “buenas amas de casa” (Rivera Garza, 2023, p. 128), valorando en ellas virtudes como el “innato sentido de abnegación y sacrificio” (Rivera Garza, 2023, p. 132). Esta concepción de la “mujer decente” está delimitada por una serie de normas, prohibiciones y regulaciones. Aquellas que no se ajustan a este estándar, ya sea por no casarse, ser homosexuales o por cualquier otra razón, son excluidas de esta categoría. En este marco, las mujeres son definidas y valoradas exclusivamente en función de los hombres, lo que las condena a una existencia subordinada, donde su éxito se mide principalmente por la obtención de un esposo (Rivera Garza, 2023, p. 132).

El análisis histórico de las normas de género durante el Porfiriato revela que la visión de Marcos está fundamentalmente en consonancia con el discurso oficial sobre el cuerpo y

la sexualidad femeninos. Según este modelo, el Estado concebía la familia como una unidad de cooperación con roles complementarios entre hombre y mujer, lo que reforzaba la jerarquía social y asignaba a “lo femenino” características de dependencia y sumisión, junto con la función exclusiva de educar moralmente a los hijos (González Montes & Tuñón, 1997, pp. 105-106). Asimismo, la sexualidad femenina se definía únicamente en función de su capacidad reproductiva. El discurso oficial, respaldado por la ciencia, la ley y la literatura, condenaba severamente a quienes no cumplían con el deber de ser esposas y madres, llegando al extremo de convertir la sexualidad femenina en un asunto de Estado (Núñez Becerra, 2008, p. 54). En el hogar de Marcos, la vida de Matilda está marcada por una estricta disciplina, impuesta bajo la constante supervisión de su tía Rosaura, quien ejerce el papel de educadora y agente del poder masculino en la casa, representando así la imagen de la madre porfiriana. Su existencia está sometida a un control minucioso de su higiene personal, regido por una rutina repetitiva y predefinida que la limita a realizar tareas serviles, diseñadas para convertirla en una ama de casa sumisa en el futuro.

La imposición de un temperamento, un rol y una posición social específicos a las mujeres “decentes” era un resultado directo de la socialización de género dentro de una política sexual sustentada en una ideología patriarcal, la cual perpetuaba la distribución desigual del poder entre los géneros (Millet, 1995, pp. 71-72). En este contexto, el cuerpo y la sexualidad femeninos se construían y regulaban conforme a los intereses del patriarcado heteronormativo, convirtiéndose en instrumentos al servicio de este sistema. De esta manera, la ideología patriarcal no solo controlaba la conducta de las mujeres, sino que también limitaba sus deseos, reforzando su subordinación y asegurando la perpetuación de un orden social que las mantenía en una posición de dependencia y vulnerabilidad.

Bajo la dirección de Marcos, Matilda comienza a trabajar en la casa de la doctora Columba, un personaje que, aunque femenino, encarna la autoridad patriarcal. Allí, su rol de cuidadora la mantiene bajo un régimen disciplinario estricto, similar al que experimentó en el hogar de su tío Sin embargo, esta rutina se quiebra cuando Cástulo Rodríguez, un revolucionario antiporfirista, entra en su vida. Desafiando las normas impuestas, ella esconde al joven gravemente herido e inconsciente en su dormitorio, donde lo protege y le salva la vida utilizando los conocimientos médicos y de enfermería. Durante este proceso, Matilda observa por primera vez el cuerpo masculino sin barreras, lo que despierta un deseo reprimido hasta entonces por las restricciones de su condición femenina:

Matilda lo examina detalladamente en la oscuridad como si se tratara de un objeto propio, una posesión. Su cuerpo es lampiño como el de un recién nacido. No hay vellos en el pecho, brazos o piernas. El vello púbico parece pelusa, dulce de algodón, cabello de ángel. Hay cicatrices angulares en sus rodillas y muslos, tatuajes azules en la cara anterior de los antebrazos. El dibujo de dos gatos. Sus manos son desproporcionadamente grandes y arrugadas como pisos de madera mil veces trapeados con agua. Una ciruela pasa. Viendo sus brazos largos, los músculos firmes de las piernas, es fácil imaginarlo escapando, corriendo a toda prisa, saltando muros. (Rivera Garza, 2023, pp. 137-138)

En este contexto, se produce una inversión y suspensión de la relación de género impuesta por el discurso patriarcal, basado en la dicotomía tradicional entre actividad y pasividad, así como entre el sujeto observador y el objeto observado. Matilda asume el papel de sujeto activo en la mirada y el deseo, mientras que Cástulo, inmóvil, vulnerable e inconsciente, adopta una posición pasiva como objeto de deseo y contemplación. Esta inversión contrasta notablemente con el discurso predominante durante el Porfiriato, que dictaba que la expresión sexual de una “buena” mujer debía ser pasiva y controlada; las

mujeres “decentes” y “normales” debían ser sumisas y desprovistas de sensualidad (Núñez Becerra, 2008, p. 62). En este momento, el deseo físico impulsa a la protagonista a desarrollar un afecto por Cástulo, a quien mantiene oculto en su habitación. A pesar de la advertencia de la doctora, quien sostiene que una “mujer decente” debe preservar sus “buenas costumbres”, Matilda desafía la construcción de feminidad que tanto la doctora como su tío intentan imponerle, impulsada por su curiosidad y fascinación por el joven.

Esta dinámica se transforma de manera sutil con la aparición de Diamantina Vicario, quien introduce una nueva dimensión en las relaciones de poder y deseo. Como compañera revolucionaria de Cástulo y defensora de la justicia social contra el régimen porfirista, Diamantina reside en la calle Mesones 35, un punto de encuentro para los marginados disidentes de la sociedad. El primer encuentro entre Matilda y Diamantina se presenta como un acto aparentemente ordinario, marcado tanto por la cautela como por una incipiente cercanía entre ambas. Sin embargo, al concluir la reunión, se insinúa un profundo impacto emocional, un sentimiento inefable de afecto y apego que Diamantina deja en la protagonista.

Lo que Matilda piensa mientras toma la taza de café y la detiene justo frente a su boca es que haría cualquier cosa por volver a oír la música del piano, por volver a verla inclinada sobre el teclado como si el mundo hubiera desaparecido y no quedara nadie sino el aire y ella misma sobre la Tierra. Lo que la impresiona es su falta absoluta de vanidad. Diamantina se conduce como si su cuerpo fuera etéreo. Sus ropas descuidadas, sus cabellos mal peinados, los movimientos de sus manos y piernas no están para agrandar a nadie o para respetar las reglas. [...] es hermosa, casi bella, graciosa, llena de vida. (Rivera Garza, 2023, pp. 143-144)

Aquí se aprecia que la feminidad que encarna Diamantina contrasta profundamente con la que Matilda ha adquirido bajo la influencia educativa de su tío Marcos. Una que viste overoles desatiende su apariencia e ignora la mirada masculina como ella, estaría propensa a ser considerada asexuada y carente de decoro por los hombres de aquella época. Su feminidad rebelde y audaz, centrada en la realización personal y en el desafío a las normas tradicionales, es lo que le falta a Matilda. Esta diferencia atrae poderosamente a Matilda hacia Diamantina, dejando en ella una huella imborrable. En la casa de Diamantina, Matilda continúa con los hábitos inculcados por su tío, dedicándose a la limpieza y al orden, lo que le había ganado el apodo de “damita” entre los presentes. Sin embargo, Diamantina desafía de manera aguda esa feminidad servil moldeada por los discursos patriarcales del porfiriato:

— No tienes que hacer todo esto, lo sabes, ¿verdad? El cuarto que debes limpiar está detrás de tus ojos, dentro de tu cabeza. Las mujeres deben entrar al cielo con libros, con música, no con escobas y trapos viejos, damita. Ponte lista. (Rivera Garza, 2023, p. 154)

Estas palabras, cargadas de ironía, se graban en el corazón de Matilda, junto con el nombre de la habladora: “Hay un lugar bajo su piel que, a fuerza de admiración, lleva grabado en letras azules el nombre de Diamantina. Un tatuaje interior” (Rivera Garza, 2023, p. 154). A lo largo de la narrativa, queda claro que entre los muchos amantes que Matilda ha tenido a lo largo de su vida, ninguno ha dejado una marca tan profunda como esta mujer.

Aunque en este escenario no se expone abiertamente la fascinación de Matilda por Diamantina, más adelante dicha atracción emerge de forma recurrente, interponiéndose en su relación amorosa con Cástulo y actuando como un espectro que desafía las normas del romance heterosexual. Después de un encuentro amoroso, Cástulo le pregunta a Matilda

qué puede hacer por ella y ella le responde que anhela volver a escuchar el piano de Diamantina y tocar junto a ella. “Viéndola tender la cama, vestirse y tejer sus trenzas sin dirigirle la mirada, Cástulo se da cuenta de que hay lugares dentro de Matilda a los que nunca podrá entrar” (Rivera Garza, 2023, p. 152). La atracción inicial hacia el cuerpo masculino es gradualmente reemplazada por un deseo velado hacia una mujer de su propio sexo, un deseo que socava las convenciones tradicionales y redefine su comprensión del afecto y la conexión íntima.

Tras la desaparición de Diamantina, Matilda pierde el rumbo de su vida. Abandona la casa del tío Marcos, y la identidad femenina “decente” y disciplinada que le fue inculcada se desmorona por completo. Esta crisis interna se manifiesta inicialmente en su progresivo abandono de los hábitos de higiene que hasta entonces había mantenido con rigor: vaga sin rumbo por las calles, perdida y desorientada. Cuando Cástulo finalmente la encuentra, Matilda está en un estado deplorable: sus enaguas están “manchadas de excremento y orina” (Rivera Garza, 2023, p. 163).

En su obra *Poder de la perversión* Julia Kristeva señala, “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (2006, p. 11). Según Kristeva, las excreciones corporales como la orina, la sangre, el esperma y los excrementos se sitúan en las fronteras ambiguas entre el interior y el exterior del cuerpo, perturbando así la identidad construida a partir de esos límites. La obsesión de Matilda por la higiene refleja su intento de mantener la identidad femenina que el régimen patriarcal, representado por su tío Marcos, le impone. Los desechos corporales eran elementos expulsados y rechazados, símbolos de una identidad que ella luchaba por preservar dentro de un marco de “decencia” disciplinada. Sin embargo, al sumergirse en esos elementos abyectos, ella desafía radicalmente las fronteras que delimitaban su identidad femenina y, por extensión, el orden patriarcal que la había moldeado. La abyección es, entonces, una subversión a la ley del padre (Guachetá, 2019, p. 33). En este contexto, las acciones de Matilda constituyen una potente declaración de ruptura con las normas impuestas por el poder patriarcal.

Al igual que Marcos Burgos quería “domesticar” a Matilda para avanzar en su visión del progreso urbano, Cástulo Rodríguez también deseaba dejar su huella en la nueva Ciudad de México. Aunque tenía diferencias políticas con Marcos, su objetivo era el mismo: definir la ciudad y determinar quién debía ser Matilda (Lynam, 2013, p. 510). No obstante, ella rechaza categóricamente las dos propuestas que Cástulo le ofrece: vivir con los parientes de él o unirse a la causa antiporfirista. Esta negativa no solo implica una resistencia a la imposición del hombre, sino que también reafirma su deseo de liberarse de cualquier forma de control. Su distanciamiento de Cástulo evidencia su rechazo a la voluntad masculina, manifestando así una resistencia política frente a otro intento de disciplinar su cuerpo femenino.

La ausencia de Diamantina no solo preserva su influencia, sino que la intensifica, permitiendo que Matilda la considere un ideal de libertad inalcanzable. Diamantina encarna una feminidad que elude la mirada crítica y el control masculino, convirtiéndose en un símbolo de resistencia frente a cualquier intento de definición o imposición disciplinaria. Esta autonomía y rebeldía son las cualidades que le faltan a Matilda, quien anhela profundamente esa libertad, lo que provoca en ella una intensa atracción hacia Diamantina. Impulsada por esta atracción, Matilda abandona a Cástulo y comienza a trabajar en una cigarrera, etapa que posteriormente la conduce a un burdel. En el próximo apartado, se analizará la “ausencia presente” de Diamantina y se observará cómo la alianza entre mujeres lesbianas desafía el discurso porfiriano. A través de performances subversivas y la

reinterpretación burlesca de la narrativa heteropatriarcal, estas mujeres emplean la sexualidad femenina como una estrategia de resistencia política en el contexto del burdel.

3. LA PERFORMANCE SUBVERSIVA DEL DISCURSO PORFIRIANO Y LA REINTERPRETACIÓN BURLESCA DE LA NARRATIVA HETEROPATRIARCAL

En un primer momento, los sentimientos de Matilda y su obsesión por Diamantina se expresaban de manera indirecta, velada y ambigua. Sin embargo, al ingresar al burdel, esta ambigüedad se transforma en una manifestación clara de su orientación y comportamiento sexual, los cuales se identifican como lesbianas. Establece una relación homosexual con una mujer conocida como “la Diamantina”, cuyo nombre verdadero es Ligia. Para comprender la sexualidad femenina como una estrategia de resistencia política en este contexto, es esencial analizar primero los discursos predominantes sobre el lesbianismo durante el Porfiriato.

Si bien el término “lesbianismo” no se utilizaba en el Porfiriato, existía una categoría sexual similar: el safismo (McKee Irwin, 2004, p. 84). Como se ha señalado anteriormente, durante este periodo, la sexualidad femenina estuvo sujeta a un estricto control y vigilancia por parte de diversas autoridades, que buscaron disciplinarla y ajustarla a los intereses del sistema patriarcal y heteronormativo. En este contexto, el safismo, al no conformarse a las normas de género establecidas, fue considerado una perversión que debía ser erradicada. La incapacidad de concebir el acto sexual entre mujeres en términos de penetración llevó a que el discurso oficial definiera las relaciones safistas a través del esquema heterosexual de actividad/pasividad. Así, la mujer “activa” que no se sometía a su rol pasivo era estigmatizada como una figura transgresora. La mujer que deseaba y buscaba el placer sexual era equiparada a la figura de la prostituta, considerada “mala” e “indecente” (McKee Irwin, 2004, p. 88).

Las safistas representaban una amenaza significativa para el orden establecido del Estado porfiriano, ya que eran mujeres que no dependían de los hombres ni en el ámbito sexual ni en el económico. Este desafío no solo cuestionaba las relaciones de poder entre hombres y mujeres, sino que también ponía en entredicho la construcción misma de la masculinidad (McKee Irwin, 2004, pp. 94-95). Asimismo, el discurso oficial sobre el safismo estaba intrínsecamente vinculado a nociones de prostitución y enfermedad, convirtiéndose en un componente fundamental del sistema discursivo dominante de la época. Esta condena era particularmente evidente en los ámbitos médico y legal, donde los burdeles eran señalados como espacios de práctica del safismo, considerado como una conducta invertida y peligrosa. En este sentido, estos lugares se veían como los únicos entornos posibles para las mujeres “indecentes” (Núñez Becerra, 2008, p. 55). Además, el safismo, concebido como una sexualidad “anómala”, se asociaba estrechamente con enfermedades, particularmente con las venéreas, como la sífilis.

El quinto capítulo de la novela, titulado “la Diablesa”, establece una intertextualidad con la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa, que forma parte del discurso oficial homofóbico de aquella época a través de un lenguaje literario. En la obra de Gamboa, el personaje secundario de “la Gaditana”, otra prostituta del burdel que ama a la protagonista Santa, adquiere una relevancia particular, integrándose en una galería de figuras sórdidas que el autor utiliza para ofrecer un retrato crítico de la realidad social (Olivera Córdova, 2015, p. 80).

En contraste con Santa -quien, a pesar de ser prostituta, se adhiere a las normas impuestas por la sociedad heteropatriarcal y permanece indiferente, e incluso rechaza, las insinuaciones amorosas de su colega-, la protagonista de la novela de Rivera Garza, apodada “la Diablesa”, establece una relación amorosa con Ligia, conocida como “la Diamantina”.

Esta relación representa un desafío directo al sistema heterosexual que el discurso dominante, del cual Gamboa es portavoz en su obra, sostiene. A través de la enumeración tediosa de la diversidad de los clientes que recurren a sus servicios y las diferentes formas en que la abordan, se revela la indiferencia de Matilda hacia el acto sexual con los hombres, evidenciando la ausencia de placer en estas interacciones.

Además, la protagonista rehúsa entablar conversaciones con los clientes, adoptando una actitud puramente profesional y evitando cualquier vínculo emocional que pudiera llevarla a una situación similar a la de Santa, quien fue “salvada” por el cliente masculino “el Jarameño”. Esta actitud contrasta marcadamente con su experiencia sexual con Ligia, lo cual refuta la limitada capacidad de los hombres heterosexuales, como Gamboa, para imaginar la sexualidad de las mujeres lesbianas. De hecho, se podría argumentar que esta es la única escena en toda la obra en la que describe el placer sexual genuino:

Muchas veces al relatar las historias sexuales a las que era afecta en realidad, Ligia terminaba abriendo las piernas de Matilda e introduciéndole los dedos en la vagina húmeda. Luego, presa de un frenesí que tendía a aumentar con los días, se tendía sobre la cama boca abajo y le rogaba a Matilda que la besara o que la metiera algo. Ella, repitiendo un nombre una y otra vez, «Diamantina, Diamantina», obedecía. (Rivera Garza, 2023, p. 183)

Este contraste pone de manifiesto la insuficiencia de la visión heteronormativa sobre la sexualidad femenina y reivindica una experiencia sexual escapa al control patriarcal. De este modo, desafía las representaciones tradicionales de la sexualidad y ofrece una perspectiva que celebra la autonomía y el deseo de las mujeres. En este contexto, la unión sexual entre las dos protagonistas constituye una alianza que confronta los discursos hegemónicos, situando su experiencia al margen de las normativas dominantes.

Asimismo, su parodia de la novela *Santa* de Gamboa es otro acto de resistencia frente a estos discursos. Al igual que sus compañeras de trabajo, Matilda recurre a la historia de Santa para crear una narración ficticia sobre su propio pasado desdichado. Con gran habilidad para la invención, “Mintiendo con destreza, relató su seducción a manos de un estudiante de leyes y, con los ojos humedecidos, contó en detalle su cruel abandono y la consabida expulsión de la casa paterna” (Rivera Garza, 2023, p. 170). Al asumir el rol de Santa, Matilda se presenta como una joven inocente y pura, víctima de las circunstancias, tal como ocurre con la protagonista de la novela original. Esta actuación calculada le permite despertar la compasión de sus clientes y, como resultado, incrementar sus ingresos. Por su parte, Ligia también demuestra una notable facilidad para la manipulación de la verdad, como se observa en que “cambió la historia de su vida en no menos de siete ocasiones” (Rivera Garza, 2023, p. 184). Aquí el lenguaje deja de operar como en las novelas naturalistas de Gamboa, donde se presenta con un carácter serio, objetivo y solemne. En cambio, la realidad se construye a partir de la subjetividad individual y se modifica según los deseos de quien la narra. Sus discursos diversifican el relato en múltiples versiones, ocultando la verdad detrás de narrativas ficticias y eludiendo cualquier intento de revelar o discutir el pasado. Así, el lenguaje se presenta como un medio inherentemente poco confiable, sugiriendo que incluso el discurso literario de Gamboa es susceptible de falibilidad, al igual que los relatos de estas mujeres.

En su presentación paródica de *Santa* en el burdel *La Modernidad*, ellas adoptan un vestuario andrógino y una imagen exótica y vanguardista respectivamente, presentando la nueva mujer en el momento en que logran escapar de los anteriores lindes textuales (Hind, 2006, p. 163). Esta reinterpretación se extiende más allá de lo verbal, manifestándose en lo

corporal y visual, desafiando y subvirtiendo las narrativas establecidas. De este modo, intensifican la ridiculización de la imagen pasiva de la mujer, desbordando los límites textuales y cuestionando las normas impuestas desde el poder.

Además, han creado un espectáculo llamado inicialmente *El abrazo de la sífilis*, posteriormente renombrado como *Enfermedad*, que goza de gran popularidad entre los clientes. El título evoca los vínculos construidos en el discurso porfiriano que relacionan prostíbulos, el safismo y diversas enfermedades, temas considerados abyectos que socavan la construcción de la identidad nacional. La representación abierta y provocadora de lo que el régimen porfiriano calificaba como perjudicial para el progreso de la modernidad se realiza ante un público que incluye “oficinistas, empleados, soldados burócratas, estudiantes y políticos” (Rivera Garza, 2023, p. 171), quienes irónicamente forman el núcleo de apoyo a dicho discurso hegemónico. Asimismo, ofrecen piezas tituladas *Cárcel*, *Hospital*, *Neurastenia* y *Reglamento*, todas las cuales representan estructuras hegemónicas en un intento de invitar a repensar dichas instituciones (Booker, 2018, p. 39). Estas presentaciones pueden interpretarse como textos escenográficos, donde la parodia termina por evadir el control autoral, ya que su lucha contra los clichés se desarrolla en un espacio extratextual y su eficacia estética e ideológica depende exclusivamente de la competencia del lector, en este caso, del espectador (Lotman en Sklodowska, 1991, p. 155). A través de estos espectáculos, las mujeres cuestionan las normas establecidas y, a la vez, abordan y revisan críticamente las instituciones y los conceptos que enmarcan y regulan la vida social.

Es relevante recordar que Ligia lleva el apodo de “la Diamantina”, evocando a la mujer desaparecida de la que Matilda se enamoró, lo que establece una curiosa coincidencia entre ambas. En este contexto, “Diamantina” se manifiesta como una presencia omnipresente que permea la relación entre Matilda y Ligia. A lo largo del texto, el nombre aparece de manera recurrente como símbolo polisémico y ambiguo:

Matilda habría hecho cualquier cosa por volver a pronunciar su nombre otra vez. El nombre. En la madrugada sola, sin clientes ya, las dos durmieron en la misma cama, las piernas enredadas como trenzas. (Rivera Garza, 2023, p. 173)
 Matilda repitió el nombre de su amante en todo momento, a la menor provocación. Al tenerla desnuda a su lado contó con detenimiento las vértebras de su columna y, espionando su sueño, se acercó a su boca para beberse los fantasmas que ponían en movimiento su pecho. Una mujer. Su presencia, como su nombre, daba brillo a todo lo que la rodeaba. (Rivera Garza, 2023, p. 174)

Al pronunciar este nombre cargado de matices, Matilda evoca en silencio a la mujer perdida y proyecta en Ligia su deseo insatisfecho, canalizando su profundo anhelo por esa figura ausente. Tras la ruptura de su relación, Matilda reflexiona: “¿Te habías dado cuenta de que todas las equivocaciones empiezan por un nombre?” (Rivera Garza, 2023, p. 186). A través de la evocación de “Diamantina”, Ligia se convierte en un simple significante. Según la teoría lingüística saussureana, la relación entre significante y significado es arbitraria y se establece por diferencias (Shuttera Pérez, 2006, p. 98). La protagonista utiliza este nuevo significante para referirse a Diamantina Vicario, cuya presencia busca hacer manifiesta. Sin embargo, su aparición se retrasa, lo que refleja un fracaso en la articulación plena del significado que Matilda anhela:

«La Diamantina.» Matilda continuó pronunciando su nombre como si fuera un talismán, su única salvación pero, como es común cuando una palabra se repite muchas veces, con el tiempo perdió su significado y poder. Después lo siguió haciendo con ese objetivo. Algún día el nombre no atraería recuerdo alguno;

algún día, al oírlo de otros labios, tendría que recapacitar uno o dos segundos antes de relacionarlo con algo real; algún día, al pronunciarlo, únicamente sentiría frío. (Rivera Garza, 2023, p. 185)

Con la repetición, el significante pierde su valor y su relación con el significado se quiebra. Afirma Jacques Derrida “Il n’y a pas de hors-texte¹”. Al concebir el lenguaje como un flujo constante de diferencias, donde no existe un punto de descanso estable, se vuelve imposible apelar a una realidad independiente del lenguaje; todo se impregna de la inestabilidad y ambigüedad que, según Derrida, son inherentes al lenguaje (Culler, 1992, p. 115). En este escenario, Matilda interpreta la visión lingüística del falocentrismo que separa el lenguaje de lo real, intentando reducir a su amante a un significante que se remite únicamente a Diamantina, su objeto de deseo. No obstante, el significante no logra capturar la realidad concreta; solo señala un rastro vago y difuso de lo que ha desaparecido. Matilda considera a Ligia como un significante, sin darse cuenta de que “la Diamantina” en realidad es Ligia misma, y que el significado del nombre cambia con el contexto, adquiriendo un nuevo sentido.

En este sentido, Ligia revela la inestabilidad en la relación entre significante y significado. Ella no guarda ninguna relación con la primera Diamantina; en cambio, es una prostituta que prefiere la salvación masculina ofrecida en la trama cliché de *Santa*. De este modo, se aprecia que entre las dos mujeres marginadas persiste una dinámica de poder. Ligia sigue el patrón preestablecido del rol femenino en el texto literario de Gamboa para escapar de la definición impuesta por Matilda. A pesar de estar atrapada en el discurso heteropatriarcal del Porfiriato, este discurso, paradójicamente, le permite subvertir el rol asignado por la protagonista. Solo al rechazar inscribirse dentro del discurso de Matilda como un significante, y al subvertir su rol de objeto, Ligia logra reconstituirse como un sujeto femenino.

4. UNA BÚSQUEDA INTERMINABLE DEL “YO” QUE NUNCA LLEGARÁ A SER

Tras la partida de Ligia, Matilda inicia una nueva etapa en su vida al establecer una relación con Paul Kamàck, un cliente del burdel, y abandonar la ciudad para emprender junto a él un viaje hacia el desierto. En el análisis del sexto capítulo, titulado “Un mapa”, se evidencia que la escritora no presenta la relación entre Matilda y Paul como un romance convencional. En lugar de ello, esta conexión se configura como una alianza entre dos seres individuales que, por motivos propios, residen en los márgenes del progreso. Juntos, encuentran el apoyo necesario para enfrentar un entorno hostil y desolado.

En este espacio remoto, la presencia de ambos es lo único que importa, logrando un sentido de pertenencia en los confines del mundo. Aquí, las imposiciones del discurso porfirista de progreso y orden, omnipresente en la Ciudad de México, no logran restringir sus cuerpos ni limitar sus visiones, y su devoción hacia el desierto refleja un compromiso que desafía las expectativas sociales y trasciende las normas establecidas. Este lugar, descrito por la escritora como un espacio vasto, vacío, desolado e inhóspito, ha sido una obsesión constante para Paul, quien dedica su energía a una causa perdida, obsoleta y desvinculada del avance del tiempo. Las minas en esta región han sido abandonadas y la población se ha marchado; solo él parece comprender la relevancia de este paisaje desolado. Lo que realmente conmueve a Matilda es la pasión desesperada y desinteresada que este hombre manifiesta hacia el desierto y su causa, una entrega que evoca la dedicación incondicional de Diamantina

¹ La traducción al español: “No hay nada fuera del texto”. La traducción es mía.

a la lucha antiporfiriana. En este contexto, el espectro de Diamantina reaparece, interponiéndose en la relación entre ambos:

A veces, cuando se vuelve a verlo desearía con toda el alma encontrar el rostro de Diamantina, la primera. Una melodía de Bach. En el desierto, el tiempo se detiene y las emociones se confunden. ¿Hace cuánto que no la ve? ¿Hace cuánto que quiere verla? Paul Kamàck. Su nombre le produce la primera ternura real de su vida. (Rivera Garza, 2023, pp. 202-203)

Al igual que Diamantina desaparece finalmente en su búsqueda, Paul sacrifica su vida al desierto. Matilda vuelve a la Ciudad de México y luego encuentra empleo en un teatro. Sin embargo, al negarse a ofrecer favores sexuales a los soldados, es arrestada y eventualmente trasladada al manicomio de *La Castañeda*. En este lugar, se reencuentra con Joaquín Buitrago, un fotógrafo morfinómano que previamente le tomó fotografías cuando estaba en el burdel. Impulsado por una obsesión febril, Joaquín se dedica febrilmente a reconstruir la historia de Matilda. La obsesión y la compasión que Joaquín profesa hacia ella, lejos de ofrecer consuelo, se convierten en una carga: “Más que el dolor mismo, Matilda temía la compasión ajena” (Rivera Garza, 2023, p. 164). Este interés se manifiesta como un escrutinio constante que, aunque revestido de la intención de proteger, en realidad encierra a Matilda bajo su dominio.

Las miradas masculinas la han perseguido toda la vida. Con deseo o con exhaustividad, animados por la lujuria o por el afán científico, los ojos de los hombres han visto, medido y evaluado su cuerpo primero, y después su mente, hasta el hartazgo. (Rivera Garza, 2023, p. 236)

Al igual que otros hombres, Joaquín se fija en Matilda, acechándola con sus preguntas y su mirada penetrante, tratando de interpretarla conforme a sus propios criterios. Tras obtener ilegalmente el certificado médico del doctor Oligochea, Joaquín finalmente puede echar al olvido su pasado considerado depravado, heredar la fortuna de sus padres y convertirse en un respetable miembro de la alta sociedad. Al referirse a Matilda como su esposa, Joaquín no solo la define y limita, sino que le niega la oportunidad de expresar su propia voz, todo bajo el pretexto de ofrecerle protección: “Yo te protegeré del mundo. Yo te ayudaré a escapar. [...] Yo te cuidaré todos los días” (Rivera Garza, 2023, p. 237).

El comportamiento de Joaquín revela una inclinación burguesa y una necesidad de distinción. Para él, tener a una “loca” en casa no solo implica posesión, sino también un medio para elevarse por encima de quienes, según su percepción, tienen un gusto más vulgar o mediocre. Esto queda explícito en las palabras de Matilda: “Tú querías a una loca en tu casa para que la casa fuera distinta” (Rivera Garza, 2023, p. 241). La figura de Matilda, con su complejidad y marginalidad, es utilizada por Joaquín como un adorno que le confiere prestigio y singularidad en su entorno social.

Joaquín nunca logra comprender a Matilda en su totalidad, lo que se evidencia en su relación con otras mujeres de su vida. Su abandono de Alberta, su amante, se origina en el temor a su intensa pasión femenina, una pasión que él asocia con la figura de la mujer “mala”. Esta figura, caracterizada por una autonomía y deseos sexuales que no se ajustan a las expectativas tradicionales de feminidad, genera en Joaquín una profunda inseguridad. De manera similar, el doctor Oligochea experimenta un miedo comparable hacia su primera esposa, Mercedes Flores, cuya audacia y transgresión de los roles de género tradicionales se expresan cuando, “después de hacer el amor por primera vez, tuvo el descaro de decir *I’m your man*” (Rivera Garza, 2023, p. 54). Esta afirmación desafía la estructura binaria de género y subvierte la masculinidad de Oligochea, generándole una sensación de amenaza.

Tanto Joaquín como el doctor Oligochea se encuentran profundamente inmersos en el discurso heteropatriarcal dominante, que moldea sus percepciones y conductas. Ambos intentan controlar y definir las narrativas de las mujeres en sus vidas para mantener una posición de poder. Sin embargo, esta búsqueda de control oculta una angustia existencial: el miedo a ser redefinidos o desafiados por las mujeres que ellos intentan someter. Este temor representa una amenaza a su virilidad, que en el contexto de la cultura patriarcal se fundamenta en su capacidad de dominar lo femenino. En última instancia, ambos encarnan el conflicto entre la necesidad de preservar su identidad masculina y el miedo a perderla ante el desafío de la autonomía femenina.

Casualmente, Diamantina, la mujer con la que se obsesiona Matilda, es la misma que fue el primer gran amor de Joaquín. En una conversación reveladora, el doctor Oligochea desentraña la obsesión de Joaquín: “-Matilda Burgos, ¿se acuerda de esa interna? -Joaquín asiente con dubitación, temiendo estar al descubierto-. Ella es el prototipo mismo de la primera mujer, Buitrago” (Rivera Garza, 2023, p. 58). En Matilda Joaquín reconoce la sombra de Diamantina, la mujer que él nunca puede alcanzar. Se sugiere que la figura de Diamantina encarna una proyección de las expectativas de Matilda respecto a la identidad femenina. En este sentido, Diamantina trasciende su mera corporeidad y se transforma en un símbolo, un ideal de perfección que Matilda anhela precisamente porque le resulta inalcanzable.

Así, Diamantina se configura como un “objeto a” en el sentido lacaniano, manifestando el deseo de Matilda a través de su incesante búsqueda de fragmentos de esa feminidad en diversos amantes. Este deseo opera de manera metonímica, desplazándose de un objeto a otro (Conde Soto, 2019, p. 972). Por tanto, esta mujer se convierte en la representación de la parte irremediablemente ausente en la identidad femenina de la protagonista, es decir, en “lo que ha caído, lo cortado, lo que dejó de pertenecernos, por el mismo hecho de constituirnos en sujetos” (Baranger, 1980, p. 148). Lacan sugiere que este tipo de deseo es insaciable, lo cual se refleja en la imposibilidad de Matilda de encontrar a Diamantina en sus múltiples amantes. No obstante, a medida que Matilda persigue a la mujer que anhela profundamente a lo largo de su vida, se transforma gradualmente en ella, aunque dicha transformación no se completa en su totalidad.

A diferencia de Diamantina, quien se manifiesta como un ser completamente autónomo e inmune a las imposiciones de las virtudes femeninas “decentes” dictadas por el omnipresente discurso porfirista, Matilda tiene una subjetividad femenina que oscila entre discursos contradictorios. Aunque ella incorpora ciertos rasgos de la feminidad que caracteriza a Diamantina, su adhesión a prácticas como la higiene autoimpuesta revela que aún no ha logrado liberarse completamente de los condicionamientos externos que la oprimen. Michel Foucault señala que el poder no sólo se ejerce mediante la represión y la censura, sino también produce efectos positivos en el deseo y el saber sobre el cuerpo (2019, pp. 171-172). La enseñanza y disciplina impartidas por el tío Marcos durante su adolescencia se integran de tal manera en su existencia que se convierte en una parte inseparable de ella, marcando de manera ineludible su vida adulta. Así, el poder construye una disciplina interna autoimpuesta a través del saber sobre el cuerpo, lo cual moldea la feminidad de la protagonista.

En su compleja búsqueda de su propia identidad, Matilda halla refugio exclusivamente en el desierto o en el manicomio, espacios que le permiten distanciarse de aquellos aspectos de su identidad femenina que le repugnan. Ante la obsesión de Joaquín, Matilda reafirma su lema “Nadie me verá llorar”, evitando mostrar su debilidad y vulnerabilidad, y rechaza la posibilidad de convertirse en su esposa. Esta decisión la protege del escrutinio ajeno y de la sumisión que otros intentan imponerle. En este contexto, la figura de Diamantina se erige como un desafío al discurso hegemónico que promueve una identidad

femenina conformista y “decente”. A través de sus rechazos, Matilda cuestiona las normas sociales de su tiempo y los límites impuestos sobre la feminidad, encontrando en Diamantina una alternativa para definir su propia identidad en un entorno que constantemente intenta restringirla.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Cristina Rivera Garza sitúa su texto en la convulsa época del régimen de Porfirio Díaz, un periodo marcado por la opresión y la transformación social. No obstante, a través de la experiencia íntima de Matilda, la escritora despliega una interpretación y representación de la sexualidad femenina que desafía las limitaciones impuestas por el discurso dominante de aquella época. A las voces que se encuentran en los márgenes de la historia siempre les cuesta dejar una huella en el tejido histórico. En esta obra, la escritora recurre a personajes marginados para articular sus voces distintivas, que, aunque sutiles, se hacen sentir con fuerza frente a las voces hegemónicas de su tiempo.

La sexualidad femenina no debe ser comprendida únicamente a través del prisma de los discursos científicos oficiales; es imperativo que las mujeres mismas se apropien de su narrativa. A través de la trama tejida y el enigma que rodea la fascinación de la protagonista por Diamantina, se revela que el amor entre mujeres trasciende la mera satisfacción sexual. Este amor encarna un anhelo más profundo: el deseo de construir una subjetividad femenina autónoma y una identidad que no esté sometida a las definiciones hegemónicas. En esta narrativa, Rivera Garza explora el deseo de redefinir el papel de la mujer en la sociedad, ofreciendo una visión que desafía y enriquece las narrativas dominantes de su época y que abre nuevas posibilidades para la comprensión de la identidad femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baranger, W. (1980). Acerca del concepto lacaniano de objeto. En W. Baranger & E. Romano (Eds.), *Aportaciones al concepto de objeto en psicoanálisis* (pp. 130-152). Amorrortu.
- Booker, S. (2018). The Performance of Illness in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*. *Hispanic Studies Review*, 3(1), 30-45.
- Castro Ricalde, M. (2011). Diversidad sexual y liminalidad en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. En A. Sáenz Valadez & C. E. Vivero Marín (Eds.), *Reflexiones en torno a la escritura femenina* (pp. 241-260). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. https://www.academia.edu/44487445/Reflexiones_entorno_a_la_escritura_femenina
- Conde Soto, F. (2019). El objeto del deseo: Producción deseante en el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari o falta en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 75(285), 963-982.
- Culler, J. (1992). *Sobre la deconstrucción: Teoría y crítica después del estructuralismo*. Cátedra.
- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder* (H. Pons, Trad.). Siglo veintiuno editores.
- González Montes, S., & Tuñón, J. (1997). Hegemonía y conflicto en la ideología porfiriana sobre el papel de la mujer y la familia. En *Familias y mujeres en México: Del modelo a la*

diversidad (pp. 73-110). El Colegio de México.
https://muse.jhu.edu/pub/320/edited_volume/chapter/2571359

- Guachetá, E. B. (2019). Violencia contra las mujeres, un análisis desde los imaginarios del cuerpo femenino: Violence against women and female body stereotypes. *Revista Latina de Sociología (RELASO)*, 9(1), 31-49.
- Hind, E. (2006). Hablando históricamente: La ciencia de la locura en *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud* de Sabina Berman y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Literatura mexicana*, 17(2), 147-167.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- Lynam, J. (2013). Un palimpsesto renuente: Reescribiendo a la mujer y el futuro en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Hispania*, 96(3), 505-514.
- McKee Irwin, R. (2004). “Las inseparables” y la prehistoria del lesbianismo en México. *Debate feminista*, 29, 83-100.
- Millet, K. (1995). *Política sexual* (A. M. Bravo García, Trad.). Ediciones Cátedra.
- Núñez Becerra, F. (2008). El agrídulce beso de Safo: Discursos sobre las lesbianas a fines del siglo XIX mexicano. *Historia y grafía*, 31, 49-75.
- Olivera Córdova, M. E. (2015). *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.
https://ru.ceiich.unam.mx/bitstream/123456789/2890/2/Entre_amoras_web.pdf
- Rivera Garza, C. (1995). *The masters of the streets. Bodies, power and modernity in Mexico, 1867-1930* [PhD Thesis, University of Houston].
<https://search.proquest.com/openview/3b839203eaffaa4367adae6cdaf6fd4b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Rivera Garza, C. (2023). *Nadie me verá llorar*. Tusquets Editores.
- Shuttera Pérez, A. S. (2006). Derrida: La estructura desplazada y el problema de la différence. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, 4(2), 93-108.
- Skłodowska, E. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. John Benjamins Publishing.

TRANS-FORMING BODIES: TRANSGENDER AND TRANSHUMANISM IN JEANETTE WINTERSON'S *FRANKISSSTEIN*

Cuerpos en trans-formación: transgénero y transhumanismo en Frankissstein, de Jeanette Winterson

Claudia Martori
Universitat de Barcelona

RECIBIDO: 31/08/2024
ACEPTADO: 26/12/2024

Abstract: Jeanette Winterson's novel *Frankissstein* (2019) discusses technological advances and the ethical boundaries in those, but she also uses technology to give gender a new dimension. She presents a transgender character, Ry, who is non-binary; Ry was born female, has a male appearance, got a mastectomy, and kept his female genitals, but most importantly, is comfortable with the doubleness in his body. Furthermore, in the novel Winterson links the trans* body with transhumanism. Despite presenting only one of the multiple realities of the transgender being — given that every experience is unique and, thus, it would be impossible to do so—, and referring mostly to the physical aspects of the transgender reality, Jeanette Winterson presents a character that represents the trans* part of the LGBTQ+ community, which had only been briefly mentioned in her previous novels. Through Winterson's narrative in *Frankissstein*, this article will aim at analysing her view of the trans* reality in a contemporary setting through the lens of transgender academic studies in order to put Winterson's thought in context, as well as comparing the depictions of the trans* body with those of the transhuman body.

Keywords: Jeanette Winterson, *Frankissstein*, transhumanism, trans*, English contemporary literature.

Resumen: En la novela *Frankissstein* (2019), de Jeanette Winterson, se examinan los avances tecnológicos y los límites éticos de estos, pero Winterson también usa la tecnología para darle una nueva dimensión al género. Así, presenta un personaje transgénero, Ry, que se identifica como no-binario; Ry nació de sexo femenino, tiene una apariencia masculina, se realizó una mastectomía y mantuvo sus genitales femeninos, pero, sobre todo, se siente cómodo con la dualidad de su cuerpo. Además, en la novela Winterson vincula el cuerpo trans* con el transhumanismo. A pesar de

presentar solamente una de las múltiples realidades de la identidad transgénero —ya que cada experiencia es única y, por ende, resultaría imposible hacerlo— y se refiere mayoritariamente a los aspectos físicos de la realidad transgénero, Jeanette Winterson presenta un personaje que representa la parte trans* de la comunidad LGBTQ+, un tema que solo había tratado fugazmente en alguna de sus novelas previas. A través de la narrativa de Winterson en *Frankissstein*, este artículo pretende analizar su perspectiva de la realidad trans* en un escenario contemporáneo a través de la lente de los estudios académicos sobre el transgénero con la intención de poner el pensamiento de Winterson en contexto, así como comparar las representaciones del cuerpo trans* con las del cuerpo transhumano.

Palabras clave: Jeanette Winterson, *Frankissstein*, transhumanismo, trans*, literatura contemporánea inglesa.

1. INTRODUCTION

Jeanette Winterson's *Frankissstein* (2019) is a novel that delves into the notion that gender and sex are socially constructed. There is a general understanding that gender is constructed in that human beings are taught to perform in a certain way within the gender binary according to the genitals they are born with. On this idea, Judith Butler claims that:

‘performance’ is not a singular ‘act’ or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the threat of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance (1993, p. 95).

Butler is well known for her theory of gender performativity¹, which is relevant in this context as regards the questioning of gender in Jeanette Winterson's *Frankissstein*. Almost twenty years after Judith Butler's first use of the term ‘gender performativity’ in *Gender Trouble* (1990), Paul B. Preciado noted that, in this contemporary context, "it is not just a matter of signalling the constructed notion of gender, but primarily about reclaiming the possibility of intervening in said construction to such an extent that it creates somatic forms of representation which will come across as natural"² (2009, p. 6). Thus, as boundaries bend with socio-historical changes, there is a naturalisation of previously dissident forms of representation.

As regards sex, there is often the assumption that given that sex is related to the genitals one is born with, this is enough of a justification for the male-female sex binary as a biological element, even though it overlooks other biological realities that do not fit within the sex binary, such as intersex people. Judith Butler disagrees with the idea of sex as a merely biological element and claims that “the construal of ‘sex’ no longer [is] a bodily given on which the construct of gender is artificially imposed, but [is] a cultural norm which governs the materialization of bodies” (1993, pp. 2-3), which Jeanette Winterson agrees with and

¹ See Judith Butler's *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993), and *Undoing Gender* (2004) for more insights on the notion of gender performativity.

² My translation from the original in Spanish: «No se trata simplemente de señalar el carácter construido del género, sino ante todo de reclamar la posibilidad de intervenir en esa construcción al punto de crear las formas de representación somáticas que pasarán por naturales» (Preciado, 2009, p. 6).

portrays throughout her work —and which is made especially evident in her novel *Frankissstein*.

Winterson has already explored and questioned the gender binary in previous novels such as *Written on the Body* (1992), *The PowerBook* (2000), and *Why Be Happy When You Could Be Normal* (2011). However, the notion of gender and sex as socially constructed acquires a new dimension in *Frankissstein*: Winterson not only presents a character whose gender and sex are openly hybrid, but also compares such hybridity to the increasingly present reality of hybridised bodies modified by technology within a posthuman society and the growing presence of transhumanism. Thus, the novel not only delves into hybrid gender and sexuality identities in more depth than Winterson has ventured before, but also updates this idea to its contemporary reality given that our current society is in constant development and change. In levelling gender identities with modified bodies, she conveys the idea that gender identity is part of a bigger argument within contemporary society: the transition towards the end of binary categorisations and the turn towards a hybridity of elements which characterise the posthuman being.

Frankissstein is set a context that is socially and culturally similar to our current one, but in which technology is more developed. As Susana Onega claims about Winterson's *Frankissstein*,

the articulations of the posthuman subject transmitted through the parodic and enmeshed narrative of the novel provide an ethically charged, queer alternative to phallocentrism that reflects the definition of the subject as embodied and embedded in a nature-culture continuum postulated by critical posthumanists like N. Katherine Hayles, Rosi Braidotti, or Sherryl Vint, and is diametrically opposed to the transmodern goal of enhancing human beings artificially and transferring the mind to a disembodied medium (2023, pp. 97-98).

In Winterson's novel, posthumanism and transhumanism are dealt with in depth, as well as topics related to gender and sexuality, which are recurring themes in Jeanette Winterson's texts. This article focusses on Winterson's idea of the trans*³ body as similar to the transhuman body, which she presents in the novel. Winterson's comparison could sound like an oversimplification of those experiences, as Winterson associates trans* with transhuman bodies for they are both modified bodies —even though both trans* and transhuman experiences are more complex than merely their body modifications. Nonetheless, this article will analyse this analogy in depth in order to understand the reasoning behind this comparison as well as the elements taken into account to reach such a statement.

³ Throughout the text, the term that is going to be used is 'trans*', which is an umbrella term that serves "to open the term up to unfolding categories of being organized around but not confined to forms of gender variance. [...] the asterisk modifies the meaning of transitivity by refusing to situate transition in relation to a destination, a final form, a specific shape, or an established configuration of desire and identity. The asterisk holds off the certainty of diagnosis; it keeps at bay any sense of knowing in advance what the meaning of this or that gender variant form may be, and perhaps most importantly, it makes trans* people the authors of their own categorizations" (Halberstam, 2018, p. 4). Further, "the term 'trans*' puts pressure on all modes of gendered embodiment and refuses to choose between the identitarian and the contingent forms of trans identity" (Halberstam, 2018, p. xiii).

2. *FRANKISSSTEIN'S (NON-)BINARY*

First, it is important to set the context within which the novel takes place; the society presented in *Frankissstein* is very similar to our contemporary one, and thus the notion of the posthuman being is the starting point for Winterson's hybrid beings. Ry, who is an example of hybridity, personifies a posthuman being, one that embodies the diverse and hybrid reality of contemporary human beings. Posthumanism is going to be one of the key concepts for this article and thus it is important to understand the origin of such concept. In *The Posthuman* (2018), Rosi Braidotti states that posthumanism develops from the need for an update on the definition of the human being, given that there had not been any updates on its definition since the Enlightenment, where the established definition was based on binary oppositions (p. 37). As society kept evolving with time, and especially with the growing presence of technology in interaction with human beings in their day-to-day lives, the term 'posthumanism' was born as a way to (re)define the contemporary human being (Braidotti, 2018, p. 37). Further, Francesca Ferrando defends that "Posthumanism is inextricably related to the studies of the differences, referring to the fields of research which developed out of the deconstruction of the 'neutral subject' of Western onto-epistemologies" (2019, p. 24), and establishes that "Posthumanism radically opens to alterity and extensions of diversity, and thus reflects on alternative human embodiments" (2014, p. 220). On the other hand, Braidotti highlights that "The posthuman is a work in progress. It is a working hypothesis about the kind of subjects we are becoming. Who that 'we' is, and how to keep that collectivity open, multiple and non-hierarchical" (2020, pp. 1-2). In saying that the posthuman being is more multiple, Braidotti refers to the merging and co-existence of categorisations that were previously seen as mutually exclusive due to their binary nature. Thus, "The term 'posthuman' involves a leap to pondering the *future* of humanity or, more specifically, what comes after humanity as we know it" (Baelo-Allué and Calvo-Pascual, 2021, p. 5).

As regards the object of study, Braidotti, claims that, for posthumanism,

the knowing subject is not Man, or Anthropos alone, but a more complex assemblage that undoes the boundaries between inside and outside the self, by emphasizing processes and flows. Neither unitary, nor autonomous, subjects are embodied and embedded, relational and affective collaborative entities, activated by relational ethics (2020, pp. 45-46).

Further, she defends that the traditional notion of human, which "rests on the binary opposition between the given and the constructed, is currently being replaced by a non-dualistic understanding of nature-culture interaction" (Braidotti, 2018, p. 3). Thus, posthumanism opens the spectrum of what it means to be human, reshapes its boundaries, and provides an egalitarian context which promotes multiplicity, interrelationality, and hybridity. Further, for Francesca Ferrando, "The onto-epistemological openness of Posthumanism is placed in a hybrid vision of humanity itself: through the cyborg, [...] Posthumanism has internalized the hybrid as its point of departure" (2019, p. 2).

In *Simians, Cyborgs, and Women* (1991), Donna Haraway already pointed out the destabilisation of binaries that was arising due to the increasing interaction of human beings with technology:

High-tech culture challenges these dualisms in intriguing ways. It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what body in machines that resolve into coding practices.

In so far as we know ourselves in both formal discourse (for example, biology) and in daily practice (for example, the homework economy in the integrated circuit), we find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras. Biological organisms have become biotic systems, communications devices like others. There is no fundamental, ontological separation in our formal knowledge of machine and organism, of technical and organic (pp. 177-178).

However, given that these binaries are strongly rooted in society, even though society has been evolving towards hybridity and multiplicity in the last few decades, its social acceptance is still challenging. This is a consequence of the lack of updates to the definition of human being since the 18th-century definition set during the Enlightenment, which is still chiselled in the collective imaginary of contemporary society.

Especially as regards gender and sex, dissidence and non-conformity to the binary are perceived as a threat by the heteronormative hegemonic power, as “‘sex’ not only functions as a norm, but is part of a regulatory practice that produces the bodies it governs [...] In other words, ‘sex’ is an ideal construct which is forcibly materialized through time” (Butler, 1993, p. 1). Judith Butler presents the idea that if sex has to be imposed over and over it is because bodies do not fit completely with those binary categorisations; thus, sex is

a process whereby regulatory norms materialize ‘sex’ and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms. That this reiteration is necessary is a sign that materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled (Butler, 1993, p. 2).

Thus, in the same way that the gender binary is based on gender standards that are often impossible to attain, the norms within the sex binary are challenging for bodies to attain. That is because both gender and sex have culturally imposed elements that are expected to be portrayed through the body and physical appearance, whether it is through certain biological features, performative acts, behaviour, and other external factors such as clothing, hairstyle, makeup, and so on.

In contrast with this idea, Jeanette Winterson’s *Frankissstein* presents a trans* and non-binary character, Ry, whose pronouns are he/him. Ry’s body is hybrid; he got a mastectomy, so he has no breasts, but has female genitals, and claims to feel comfortable with his hybridity, that it is part of who he is. In the novel we find statements such as “I am what I am, but what I am is not one thing, not one gender. I live with doubleness” (Winterson, 2019, p. 89) which help portray this hybridity. Further, Ry’s lover, Victor Stein, talks discusses a certain “hesitation of [his] body” and says “Now male, now not quite, now quite clearly a woman who will slip inside a boy’s body, who will sleep on their back like a new-made sculpture with the paint not dry” (Winterson, 2019, p. 298). This refers to the everchanging quality in Ry’s body and the inability to place him inside the gender binary that is so deeply-rooted in society, something which Jeanette Winterson had already dealt with in her 1992 novel *Written on the Body*.

The hybridity embodied by Ry becomes complicated for the outsider who does not understand his position; as Rosi Braidotti claims, modified bodies can be perceived as monstrous given that they escape what society perceives as ‘normal’ or ‘natural’. It is important to bear in mind that those concepts are set to establish a social norm that the hegemonic power can impose onto the population. Having roles and an established ‘normality’ gives a feeling of security to the population and a feeling of being in control to the hegemonic power. However, ‘normality’ and ‘naturalness’ are not qualities that are taken

into account when it comes to describing bodies within a posthuman context, as those concepts are also artificial and modified through time. Rosi Braidotti defends that “The automaton [as an example of a hybrid body] is monstrous because it blurs the boundaries, it mixes the genres, it displaces the points of reference between the normal - in the double sense of normality and normativity - and its ‘others’” (2002, p. 117).

It is also important to keep in mind that modified bodies are not only trans* bodies that have been submitted to surgery, but any body that has been modified through the use of technology, whether it is implanting a piece of technology to enhance its capacities or submitting it to cosmetic surgery. As Rosi Braidotti states, “with their silicon implants, plastic surgery operations and athlete-like training, the bodies of Dolly Parton, Michael Jackson, or Jane Fonda, Cher and many other ‘stars’ are no less cyborg, or monstrous, than anything out of the *Aliens* film series” (2002, p. 244). The reasoning behind this idea comes from N. Katherine Hayles’ notion that “the posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses becomes a continuation of a process that began before we were born” (1999, p. 3). Jeanette Winterson updates this idea to the 2021 social context in which Artificial Intelligence has become a relevant argument as regards the reality of the human being: “I am sure that our future as *Homo sapiens* is a merged future with the AI we are creating. Transhumanism will be the new mixed race” (2021, p. 262). This notion of the ‘new mixed race’ appears within a context where de-humanisation and re-humanisation are on the rise, which, within a gender perspective, goes in line with Judith Butler’s idea that with “abjected beings who do not appear properly gendered [...] it is their very humanness that comes into question” (Butler, 1993, p. 8). Thus, living in a society that has strongly established patterns for sex —regarding the shape of bodies— as well as for gender, anything that escapes those limits becomes alien. Even though boundaries bend and expand —and sometimes even shrink— as society changes, there will always be an outsider to those established limits, an Other that does not fit the norm.

The novel plays with the socially established gender binary and, throughout the text, there are different instances where characters are confused by Ry’s hybridity because they assume that certain gender clichés are related to one’s gender identity. Hybridity as shocking is mainly presented through the characters of Ron Lord and Claire. Ron Lord is confused by Ry’s reality as a trans* non-binary man and claims “You look like a bloke [...]. Not a serious bloke, but a bloke. I wouldn’t have given you that interview at the Sexpo if you was a girl” (Winterson, 2019, p. 84). As for Claire, she is blinded by her Christian beliefs and says that “God makes us as we are and we should not tamper with it” (Winterson, 2019, p. 240). On the other hand, the assumption of gender through clichés is exemplified when Victor Stein tells Ry “you don’t have to look after me just because you were once a woman” (Winterson, 2019, p. 121). With this, Victor assumes that any other gender that is not female would never look after someone else and that doing so is a sign of being ‘a woman’ —that being a consequence of the imposition of the hegemonic gender standards.

3. THE TRANS* BODY VS. THE TRANSHUMAN BODY

Transhumanism is another key concept in this article, and it shares with posthumanism the desire for human development through the aid of technology, but acquires a different political perspective. Julian Huxley was the first to use the term in an essay he titled ‘Transhumanism’, which is included in *New Bottles for New Wine* (1957). In it, he stated that

The human species can, if it wishes, transcend itself — not just sporadically, an individual here in one way, an individual there in another way, but in its entirety, as humanity. We need a name for this new belief. Perhaps transhumanism will serve: man remaining man, but transcending himself, by realizing new possibilities of and for his human nature (Huxley, 1957, p. 17).

In a more contemporary context, Nick Bostrom, one of the most prominent figures of transhumanism, defines it as a movement that

promotes an interdisciplinary approach to understanding and evaluating the opportunities for enhancing the human condition and the human organism opened up by the advancement of technology. Attention is given to both present technologies, like genetic engineering and information technology, and anticipated future ones, such as molecular nanotechnology and artificial intelligence. [...] The enhancement options being discussed include radical extension of human health-span, eradication of disease, elimination of unnecessary suffering, and augmentation of human intellectual, physical, and emotional capacities. Other transhumanist themes include space colonization and the possibility of creating superintelligent machines, along with other potential developments that could profoundly alter the human condition (Bostrom, 2003, p. 3).

As presented by Nick Bostrom, technology is the key element for transhumanism to take place, which is also supported by Francesca Ferrando's statement regarding transhumanism:

Technology may allow humans to transcend the finitude of life by reaccessing their biological bodies, which are perceived as ongoing projects for potential progression. Technology is pivotal in the strive toward radical life extension and digital immortality; it is also indispensable in re-envisioning life as it is (2019, p. 35).

Thus, as can be guessed by the form of the compound word, transhumanism is based on transgressing the human boundaries in order to enhance its capabilities and be able to give superhuman abilities to human beings. In the words of Francesca Ferrando, transhumanism seeks "the goal of human enhancement, which is why the main online platform to discuss transhumanist ideas is called H+, where 'H' stands for 'Humanity' and 'Plus' refers to enhancement" (2019, p. 31), and claims that "Transhumanism problematizes the current understanding of the human not necessarily through its past and present legacies, but through the possibilities inscribed within its biological evolution, and in particular, its physical and cognitive enhancement" (Ferrando, 2019, p. 27).

The political implications of transhumanism are very different to those related to posthumanism. While posthumanism aims at a more equal, diverse, and relational society, transhumanism is fuelled by competitiveness, individuality, and power. As claimed by Sonia Baelo-Allué and Mónica Calvo-Pascual,

the same reality is seen very differently by transhumanists and by critical posthumanists. What the former see as human enhancement, the latter see as further intensification of what is wrong with the human. While transhumanists see the fourth industrial revolution as empowering and human-centred, critical

posthumanists champion instead the change of our anthropocentric viewpoints (2021, p. 11).

While both movements have the common goal of human progress and overcoming the ideals of the Enlightenment to create a more advanced society, the ethical values behind those goals are antagonistic.

Bearing these ideas in mind, the reality with which readers are presented in *Frankissstein* is one where technology is increasingly evolving, and the scientific and technological discourses are present throughout the novel. Victor Stein, who is a scientist specialised in Artificial Intelligence, tells Ry at one point in the novel how he believes that the body modifications that people who change their bodies to fit their own gender identity go through are equivalent to those in transhumanism. The reason he gives for claiming that is that people who change their bodies in this way are ahead of their time. He talks about transhumanism as being the next big step to achieve and says to Ry about being trans*: “Weren’t we just saying that in the future we will be able to choose our bodies? And to change them? Think of yourself as future-early” (Winterson, 2019, p. 119). Concerning what Winterson presents, Donna Haraway defends the idea that all bodies are constructed when she says that:

Bodies, then, are not born; they are made [...]. Bodies have been as thoroughly denaturalized as sign, context, and time. Late twentieth-century bodies do not grow from internal harmonic principles theorized within Romanticism. Neither are they discovered in the domains of realism and modernism. One is not born a woman, Simone de Beauvoir correctly insisted. It took the political-epistemological terrain of postmodernism to be able to insist on a co-text to de Beauvoir's: one is not born an organism. Organisms are made; they are constructs of a world-changing kind. The constructions of an organism's boundaries, the job of the discourses of immunology, are particularly potent mediators of the experiences of sickness and death for industrial and post-industrial people (1991, p. 208).

However, the current debate and social rejection towards the construction and hybridisation of bodies stems from the fact that the construction of organisms has become more evident due to the heavy presence of technology, even though the denaturalisation of bodies is not exclusive to the present time.

Although the comparison between the trans* body and the transhuman body may seem like an oversimplification of these experiences, one should bear in mind that Winterson is only focussing on the body modifications of both the trans* body and the transhuman body. It is the same type of consideration that Jack Halberstam makes in his book *Trans** when he compares the trans* body to a lego (2018, p. 130) because it is fragmented and constantly under construction. N. Katherine Hayles makes the same reflection on the posthuman body in the following statement: "The posthuman subject is an amalgam, a collection of heterogeneous components, a material-informational entity whose boundaries undergo continuous construction and reconstruction" (Hayles, 1999, p. 3). Thus, within a current society that is facing the transition from the old binary-based society towards one that is more multiple and diverse, hybrid identities are slowly becoming more common as a reflection of the posthuman convergence⁴. As human beings increase their level of

⁴ Rosi Braidotti coined the term ‘posthuman convergence’ as she understands “the posthuman condition as the convergence of posthumanism on the one hand and post-anthropocentrism on the other, within an economy of advanced capitalism” (2020, p. 2).

interaction with technology, the two inevitably start to become hybridised. Neil Harbisson reflects on that and claims:

We foresee that these new identities will become more common in the twenty-first century. We have seen normalization of transgender identities, and now we will have more people defining themselves as trans-species, because of having senses and organs belonging to other existing species or to completely new species (Harbisson in Alcaraz, 2019, p. 65).

Jeanette Winterson, on her part, briefly touches on social unacceptance—as has been discussed previously as regards the characters of Claire and Ron Lord—and sexual abuse, especially with a very violent rape scene that there is in the novel. In that scene, Ry makes the following claim:

This isn't the first time. It won't be the last. And I won't report it because I can't stand the leers and the jeers and fears of the police. And I can't stand the assumption that somehow I am the one at fault. And if I am not at fault, then why didn't I put up a fight? [...] And I don't say, is this the price I have to pay for...? For... For what? To be who I am? (Winterson, 2019, p. 244).

In this extract Winterson inserts the idea that there is also psychological trauma as a consequence of the social unacceptance linked to the trans* experience, as much as there is with other minority groups. However, although those are a relevant part of the hybrid experience, especially as regards gender—given that it is a context where the hybrid being can be sexualised and even fetishised—, those are not the main ideas discussed in the novel.

Further, the reason behind the modification of these bodies is also different. While the driving force of the modification of the trans* body is the desire to match one's gender identity with their physical body features, there can be a variety of reasons behind the modification of the transhuman body. On the one hand, the desire to become transhuman can derive from the eagerness to overcome a physical limitation of the human body—or several. But it could also be due to the newness of having a new gadget, to contribute to the development of transhumanism and technology, as an artistic project—as is the case of Neil Harbisson, Moon Ribas, and Manel de Aguas, among others—and even to fit a certain aesthetic. Yet, both the trans* body and the transhuman body connect with the possibility of matching one's exterior self to their interior identity.

Jeanette Winterson already delved into this idea in *The Stone Gods* (2007) with the modification of bodies through technology, although she did not explore gender hybridity in that novel. In that instance, she mainly focussed on the modification of bodies due to the social pressure for the body to fit into certain parameters which are seen as attractive, as well as the notion that technology is leading to a certain denaturalisation—or even a resignification of the meaning of 'natural': "I'm a Natural Nutrition man," he said, meaning he eats only the most expensive synthetics, protein- and mineral-balanced for optimum health" (Winterson, 2007, p. 43)—to the extent where natural bodies are a rarity—"I had seen archive footage of how we used to age, and I had seen some of the results of medical experiments, but in front of me, now, was a thing with skin like a lizard's, like a stand-up handbag" (Winterson, 2007, p. 37). Thus, from 2007 when she published *The Stone Gods* to 2019 when she published *Frankissstein*, Jeanette Winterson's worries and arguments regarding the shift of our society towards an over-dependence on technology have moved from the idea of de-naturalisation of humanity to a re-naturalisation of the hybrid posthuman and transhuman body.

When Winterson explores the similarities between the trans* body and the transhuman body, she sees hybridity—or doubleness, as she says—in both. As regards such hybridity, Winterson claims that “We create worlds – inner worlds and outer worlds – and we need to live in both those worlds because we are born hybrids. We are already hybrids. We always were” (2021, p. 260). The transhuman reality deals with the hybridity between human being and technology, while the trans* reality deals with the hybridity between that which is stereotypically male and that which is stereotypically female.

Winterson raises the idea of wanting to bring out one’s true self to the outer layer of one’s being and argues that, by modifying one’s body, one can portray in their body all the features which they think are part of them but are not presented in the outer layer of the body, and it is that step further that these people take which makes them ‘future-early’, as Jeanette Winterson phrases it in the novel. This is illustrated in the text when Victor delivers the following words:

Don’t most people have body-mind disconnect? Most people don’t recognise themselves in the mirror. Too fat, too old, too changed. The mind is often disconnected from its host. In your case you aligned your physical reality with your mental impression of yourself. Wouldn’t it be a good thing if we could all do that? (Winterson, 2019, p. 188).

Then, according to Winterson these body modifications are related to matching one’s interior self with their physical (re)presentation.

Winterson already hinted at this in *The PowerBook* (2000), but not in such detail. In *The PowerBook* she presents a gender-fluid character who, at one point, asks themselves: “But what if my body is the disguise? What if skin, bone, liver, veins, are things I use to hide myself? I have put them on and I can’t take them off. Does that trap me or set me free?” (Winterson, 2000, p. 5). In the 17th century—the moment in time when the narration in *The PowerBook* is set— body modifications were not a widespread procedure, which is why, in this case, the character feels like the body they inhabit does not fit their inside. However, in the society that Winterson presents in *Frankissstein*—similar to our present one but with a slightly higher technological development—, science and technology are already capable of modifying one’s body according to their preferences and it gives people the chance to feel more comfortable with their body physical features. For that reason, when told about the confidence he shows with his body, Ry answers that it is “Because it really is my body. I had it made for me” (Winterson, 2019, p. 122).

4. THE BENDING OF LIMITS

Socially established boundaries change over time as culture and society develop, which is why boundaries are constantly bending, morphing, expanding, and also shrinking. In the first two decades of the 21st century society has shifted towards a questioning of many of those established boundaries and a fragmentation of old concepts into a multiplicity of pieces. This myriad of options is increasingly being portrayed in the outer layer of bodies, and trans* bodies are a clear example of that. Taking this context into account, Jack Halberstam’s *Trans** presents the trans* body as fragmented, unfinished, and always under construction (2018, p. 4). Similarly, the transhuman body can always be changed, modified, and updated according to one’s needs and desires. As Jeanette Winterson claims in her essay book *12 Bytes*, “We are a sum of parts – like a machine” (2021, p. 125), and thus in having a body that is already machine-like in some ways, technology serves as a tool to enhance certain

features in the body and its capabilities at the person's own preference. Further, the transition of the body that the person goes through is not the final form of a person, just as non-modified bodies also continue to change over time —although in that case it is due to the natural degradation of the body. Thus, physical changes in the natural body derive from natural degradation, while in the case of modified bodies, physical changes originate from the will to enhance the body and avoid its natural physical limitations.

With transhumanism and body modifications, the line between human and machine becomes blurred, just as we find with Ry's gender, as Ry breaks the boundary of the gender binary. Ry's body is perceived as fragmented, which confuses people, as they do not seem to find a good way to label Ry according to the imposed social stereotypes. Therefore, Jeanette Winterson presents the notion that, while society is evolving, there is a majority of people who are ideologically stuck within the gender binary and cannot comprehend hybrid features in human bodies.

In *Frankissstein*, both gender and sex are questioned and presented as a spectrum, not as binaries. Instead, there is a wide spectrum of possibilities for identity and bodies. Winterson had questioned the gender binary many times before, but the questioning of the binary of sex identity is less common in her narrative. However, she does have a line in *Art & Lies* in which she does point this issue out: "Thanks to the blessed absence of technology, it was impossible to make sure of the sex of the child" (p. 179). Here, like in *Frankissstein*, Winterson presents us with a hybrid body which, given its nature, is not perceived as something that fits the norm.

Further, given that society imposes certain norms as regards gender and sexuality — that gender and sex should correlate and that it is assumed that everyone fits into the heterosexual scheme—, moving beyond them implies a certain discomfort for those who endorse the heteronormative discourse. This implies an extra effort for those who do not fit those patterns. As portrayed in *Frankissstein*, Ry, as a trans* and non-binary person, tries to educate and make people understand his reality, as it is a society that has not been educated on the possibility of existing outside the established pattern. As claimed by Judith Butler, "The efforts to denaturalize sexuality and gender have taken as their main enemy those normative frameworks of compulsive heterosexuality that operate through the naturalization and reification of heterosexist norms" (1993, p. 93). Some of these efforts are fruitful — which does not mean it is not hard for those people to think outside the box at times—, as it is the case of Victor Stein, while some of them are not, as it is the case of Ron Lord. This is Winterson's way to portray that there will always be people who do not see the established social system as problematic and hermetic, and are not willing to update their knowledge.

Thus, within this context of collision between the new and the old, Winterson's *Frankissstein* depicts the fragmented nature of the trans* body as well as that of the transhuman body, and destabilises gender and sex in the novel. Through this depiction, the author questions those limits and bends them so that the reader realises how much one has internalised the social constructs of gender, sex, and even of what it is that makes one human

5. THE HUMAN BEING AS MULTIPLE

In *Frankissstein*, the dividing line of socially established binaries is broken as this posthuman narrative overcomes the idea that human beings are just one thing. As if Walt Whitman was foreseeing the future back in 1855, in *Leaves of Grass* he wrote about the idea that the human being is 'multiple', that it contains multitudes: "Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)" (Whitman, 1976,

lines 1314-1316). That is, in being multiple, the self becomes contradictory, as it would be to meet both sides of the gender-sex binary. The reality of trans* and transhuman people is multiple and thus apparently contradictory, which Winterson represents through the character of Ry in *Frankissstein*. As J. R. Latham claims, a gender identity is not completely male nor completely female (2016, p. 195), and a modification of one's sex is simultaneously "becoming singular and becoming multiple" (Latham, 2016, pp. 187-188). Trans*, thus, is a multiplicity of sex expressions and representations, and even "a clash of certain sex-objects" (Latham, 2016, p. 190).

Bearing in mind that every trans* experience is different, what *Frankissstein* tries to highlight for the reader is that gender is a spectrum. Ry's experience as a non-binary trans* man is one where hybridity is portrayed in his body. However, Ry does not represent the whole trans* community—which is something impossible to achieve in a novel, given that every trans* experience is different, and something unrealistic for someone to aim to do. However, Jeanette Winterson does represent a trans* experience and attempts to circumscribe the trans* body within the contemporary socio-historical context in its current development state.

Moreover, as Latham claims, medicine views sex as "singular and binary" (2016, p. 199), and that is why sex change goes from one side of the spectrum to the other, because there is no in-betweenness nor multiplicity within the gender-sex binary for science. Furthermore, Lucas Cassidy Crawford defends that the body is based on a hetero-normative structure, which influences the body transition of trans* people and, thus, creates the notion that bodies are something fixed, not mutable, which is actually far from the truth in the contemporary social context (2010, p. 527).

As regards the trans* experience, it is important to bear in mind the problems there might be with social acceptance and legal acceptance, which is true for both trans* and transhuman people. Social acceptance is dealt with in *Frankissstein* through characters such as Ron Lord, Claire, and the rapist, as mentioned before. As regards legal acceptance, the forementioned artist Neil Harbisson, who has an antenna implanted in his brain which allows him to hear colour frequencies, is an example of that. He was the first cyborg person in the world and he had issues when updating his passport because there was a piece of technology in the picture which was legally not allowed. He claims that when he went to renew his British passport

The photo was rejected. I replied to the passport office that the device was an extension of my body and therefore a part of my image. I had to provide letters from my doctor and Adam [Montandon] to help me prove that the eyeborg was part of my body (Harbisson, 2008, pp. 71-72).

Neil Harbisson is an example of the hybrid nature of the human being as much as Ry is in Jeanette Winterson's *Frankissstein*, and these are identities that are paving the way of the reality which society is heading towards, and thus need to be given the visibility they deserve, whether they are real or fictional identities.

6. CONCLUSIONS

Jeanette Winterson's *Frankissstein* presents an interesting reflection on the trans* experience, transhumanism, the body, and boundaries. As she very often does in her novels, she questions established norms and roles and tries to bend those limits so that the reader

realises the importance of not basing one's identity on the hegemonic standards that have been imposed on them. *Frankissstein's* Ry not only serves as a representation of diverse trans* bodies but also represents hybridity, non-conformity, progress, and posthumanism. Further, Jeanette Winterson presents, through this work of fiction, the current reality, issues, and benefits of both posthumanism and transhumanism in this contemporary context. Winterson sets hybridisation as the central topic of the novel and explores the idea of the hybrid body in the 21st century through both gender and technological perspectives.

For the last couple of decades, Winterson has been discussing the impact of technology on human beings, but it was not until the publication of *Frankissstein* that she clearly presented the current social issues derived from the hybridisation of human beings and technology. For this reason, *Frankissstein* allows for dialogue with current philosophical approaches such as posthumanism and transhumanism. In this way, Winterson portrays the hybridisation of dualistic categories which were previously perceived as antagonistic: masculine-feminine for transgender and human-technology for transhumanism.

The interest in the novel not only lays on the contemporaneity of the topics discussed, but also in Winterson's ability to question and debate techno-human hybrid bodies together with other ways in which bodies can be hybridised in contemporary society, as in the case of trans* hybrid bodies, such as that of Ry in *Frankissstein*. In this way, Winterson puts gender and post/trans-humanism side to side in order to explore, debate, and question the tendencies, developments, and values of humanity in the present as well as the near future.

Winterson's novel is innovative for comparing and reflecting on trans* and transhuman bodies and how they are examples of the hybrid turn that society is taking within the context of posthumanism. As society bends and extends its boundaries, new realities are coming to be. Posthumanism offers a multiple and less hierarchical society where in-between identities are integrated and treated as equals instead of Others; it is within this context that ever-evolving hybrid bodies find a way to represent their inner self on their external layer.

REFERENCES

- Alcaraz, A. L. (2019). Cyborgs' Perception, Cognition, Society, Environment, and Ethics: Interview with Neil Harbisson and Moon Ribas, 14 October 2016, Ace Hotel, New York City. *Journal of Posthuman Studies*, vol. 3 (1), pp. 60-73.
- Baelo-Allué, S. and M. Calvo-Pascual. (2021). (Trans/Post)Humanity and Representation in the Fourth Industrial Revolution and the Anthropocene: An Introduction. *Transhumanism and Posthumanism in Twenty-First Century Narrative*, pp. 1-19.
- Bostrom, N. (2003). Transhumanist Values. In F. Adams. (Ed.), *Ethical Issues for the 21st Century*. Philosophical Documentation Center Press, pp. 3-14.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2018) *The Posthuman*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2020) *Posthuman Knowledge*. Polity Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.

- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge.
- Crawford, L. C. (2010). Breaking Ground on a Theory of Transgender Architecture. *Seattle Journal for Social Justice*, vol. 8 (2), pp. 515–39. Available at digitalcommons.law.seattleu.edu/sjsj/vol8/iss2/5/.
- Ferrando, F. (2014). The Body. In Ranisch, R., Sorgner, S. L. (Eds.), *Post- and Transhumanism: An Introduction*. Peter Lang Publisher, pp. 213-226.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. Bloomsbury Academic.
- Latham, J. R. (2016). Trans Men's Sexual Narrative-Practices: Introducing STS to Trans and Sexuality Studies. *Sexualities*, vol. 19 (3), pp. 347–68.
- Halberstam, J. (2018). *Trans**. University of California Press.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Free Association Books.
- Harbisson, N. (2008). Painting by Ear. *Modern painters*, vol. 20 (5), pp. 70-73.
- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The University of Chicago Press.
- Huxley, J. (1957). *New Bottles for New Wine*. Chatto and Windus.
- Onega, S. (2023). Of Sexbots, Cyborgs and Artificial Intelligence: Articulations of the Posthuman Subject in Jeanette Winterson's *Frankissstein: A Love Story*. *Pólemos*, 17(1), 89-109. <https://doi.org/10.1515/pol-2023-2006>
- Preciado, P. B. (2009). Biopolítica del género. In *Conversaciones Feministas: Biopolítica*. Ají de Pollo, pp. 31-32.
- Winterson, J. (2000). *The PowerBook*. Vintage.
- Winterson, J. (2007). *The Stone Gods*. Hamish Hamilton.
- Winterson, J. (2012) *Why Be Happy When You Could Be Normal?*. Vintage.
- Winterson, J. (2014). *Art & Lies*. Vintage.
- Winterson, J. (2019). *Frankissstein*. Vintage.
- Winterson, J. (2021). *12 Bytes*. Jonathan Cape.
- Whitman, W. (1976). *Leaves of Grass*. Penguin Books.

REPRESENTATION OF QUEER IDENTITIES IN COMING-OF-AGE, NIGERIAN-SET NARRATIVES

Representación de identidades queer en novelas de aprendizaje ambientadas en Nigeria

María Durán Eusebio
Universidad San Jorge

RECIBIDO: 31/08/2024
ACEPTADO: 21/11/2024

Abstract: This paper aims to explore how queer identities are represented in coming-of-age narratives set in Nigeria and written in English by a new wave of contemporary female authors in the diaspora. Identified throughout the analysis under the acronym QTPOC (Queer and Trans People of Colour), the queer protagonists of Olumide Popoola's *When We Speak of Nothing* (2017) and Buki Papillon's *An Ordinary Wonder* (2021) expose how their subjectivities are formed through the intersections of gender, sexuality, and race. Underpinning the analysis of the selected fiction is the need to critically reflect on how political otherness continues to affect queer communities in the Nigerian context. While examining biased attitudes remains a central feature of this analysis, this paper highlights the potential of horizontal bonds and solidarity relations for empowering the queer protagonists. Popoola and Papillon's interest in portraying the development of a resistance consciousness confirms that this contemporary trope of female authors uses literature as a pedagogical tool to counter queerphobia and advocate for queer rights in Nigeria and beyond.

Key words: queer identities, Nigeria, horizontal bonds, queerphobia, coming-of-age.

Resumen: Este artículo explora la representación de identidades queer en novelas de aprendizaje ambientadas en Nigeria y escritas en inglés por una nueva ola de autoras contemporáneas en la diáspora. Identificados a lo largo del análisis bajo el acrónimo QTPOC (Queer and Trans People of Colour), los personajes principales de *When We Speak of Nothing* (2017), de Olumide Popoola, y *An Ordinary Wonder* (2021), de Buki Papillon, exponen cómo sus subjetividades surgen a través de las intersecciones de género, sexualidad y raza. La base para esta investigación radica en la necesidad de reflexionar críticamente sobre cómo las políticas de exclusión continúan afectando a las comunidades queer en el contexto Nigeriano. Si bien la representación de actitudes sesgadas sigue siendo una característica central de las novelas seleccionadas, este trabajo destaca el potencial de los vínculos horizontales y las relaciones de solidaridad para consolidar a las voces queer. El interés de Popoola y Papillon por reflejar el desarrollo de una sensibilidad empoderada confirma que esta generación de autoras emplea la literatura como una herramienta pedagógica para contrarrestar la queerfobia y defender los derechos queer en Nigeria y más allá.

Palabras claves: identidades queer, Nigeria, vínculos horizontales, queerfobia, novelas de aprendizaje.

1. INTRODUCTION. QUEER IDENTITIES IN ENGLISH LITERATURE WRITTEN BY NIGERIAN FEMALE AUTHORS

The discussion of how queerness is represented in the Nigerian literary context begins with Wole Soyinka's first novel *The Interpreters* (1965). The Nigerian author, who is part of the nationalist generation (1952-1970) as identified by Nwakanma in her periodisation of Nigerian literature written in English, portrayed homosexuality in the African country through the character of Joe Golder. Golder, who was characterised as a gay, biracial, and American teacher, appeared during a time marked "by silence and opacity rather than any clear-cut homophobia" (Green-Simms, 2016, p. 140). While Soyinka's character is considered by many to be a milestone in the evolution of LGBTQ+ rights, Golder is also criticised for his limitations. In line with this idea, Green-Simms suggests in her examination of the emergent queer voice that *The Interpreters* does not bring queerness into discourse and, unfortunately, contributes to "an outburst that has, for the most part, loudly and forcefully neglected to tell the stories about the love, joy, and heartbreak of African men who love men and women who love women" (p. 141).

A closer look into the periodisation of Nigerian literature in English reveals a shift in focus. Unlike nationalist authors, modernists (1970s-1980s) and the third generation (1990s-2000s) place LGBTQ+ voices and themes at the centre of the political discussion. A relevant aspect is that male voices are dominant during the modernist phase, with the exception of Flora Nwapa, Adaora Lily Ulasi, Mabel Segun, Buchi Emecheta, and Ifeoma Okoye. Male authors' prevalence became diluted in the aforementioned third period, and women writers like Chimamanda Ngozi Adichie, Sefi Atta, Unoma Azuah, Akachi Ezeigbo, Helen Oyeyemi and Chika Unigwe played a significant role in reshaping the literary scene. Described by Ogunyemi as "privileged and responsible Nigerian daughters, [who] participate in the discourses, like men, while remaining true to their womanhood" (1996, pp. 3-4), these authors contributed by providing insights into Nigerian society and history from a non-masculine perspective. A feature that distinguishes this trope is that colonialism, cosmopolitan awareness, and the nation's examples of maladministration per se are no longer the central themes in their writing, where they discuss "the meaning of the nation and national belonging", and address "the contradictions inherent in contemporary Nigerian society" (Murphy, 2012, p. 111). Moreover, themes such as femininity, feminism, patriarchy, power-dynamics, in-betweenness, assimilation and mobility take prominence in the work of this generation.

Complementing the discussion of the Nigerian literary scene and Nigerian feminist literature in English, the third phase is characterised by the emergence of the Nigerian lesbian voice, represented by prominent writers such as Titiola Shonenyin, Promise Okekwe, Temilola Abioye, and Azuah. According to Azuah, the authors' focus on sexuality and empowerment is reflected in their portrayal of characters experiencing intense internal conflict, a desire to seek alternatives to suppression, and their exploration of bisexuality (2005, p. 138). The author adds that the lesbian voice in this new wave is innovative because it introduces sexuality as a fundamental aspect of the nation's narrative and challenges the dominant viewpoints held among the State and many Nigerians (p. 130). These portrayals of an alternative Nigeria demonstrate that the LGBTQ+ exists in the African country, often hidden in the lives of individuals who fear expressing their gender identity and sexuality.

Representing a new generation that stands as a prolongation of Nwakanma's phases are Akwaeke Emezi, Buki Papillon, Chike Frankie Edozien, Chinelo Okparanta, Eloghosa Osunde, Nnanna Ikpo, and Olumide Popoola. Among other achievements, this trope of authors is gaining recognition for promoting queer visibility and inclusion in African literature. Osinubi celebrates the distinguished shift and states that queer voices, "[i]ncarnated as lesbian, gay, intersexed, transgendered, or interminate", have become more prominent in African political

discourse, contributing to the circulation of information about Africa, and challenging the legal and social predicaments faced by sexual minorities on the continent (2016, p. vii). While the celebration of queer representation in the literary world is evident, the portrayal of queer characters in specific novels, namely Popoola's *When We Speak of Nothing* and Papillon's *An Ordinary Wonder*, deserves further critical analysis. Examining these stories is essential to understand how a new wave of female authors address issues such as queerphobia, marginalisation, belonging, and the potential for queer emancipation.

Unlike the nationalists and the modernists, who considered feminism as ultimately Eurocentric and thus rooted their work in the womanist movement¹, Popoola and Papillon reinscribe the personal experiences of the LGBTQ+ youth within a feminist perspective. Published in 2017, *When We Speak of Nothing* delves into the challenges faced by Black and queer individuals in contemporary Britain and Nigeria through the eyes of Karl. The story unfolds through 38 chapters, offering a realistic portrayal of life in both countries and shedding light on the hardships experienced by minority groups. Similarly, Papillon's debut novel, *An Ordinary Wonder*, is a coming-of-age story about Oto, a Nigerian intersex child who is forced to live as a boy despite identifying as a woman. The novel, set in the 1980s and 1990s, is divided into 49 chapters and explores intersex experiences along with Nigerian folklore, customs, mythology, songs, and literature, providing insight into the behaviour of the youth in specific cultural contexts.

Central to the analysis of Popoola and Papillon's work are the questions: what does queer mean and how does a generation led by female voices address this matter in their literary debuts? Critics such as Chris Berry, Annamarie Jagose, David Halperin and Lisa Duggan argue that queer must be seen as a unifying umbrella. However, Sullivan and Anzaldúa challenge this view, asserting that it fails to deconstruct the subject, erases individual differences, and homogenises the LGBTQ+ community. Davis also raises similar concerns in his exploration of the politics of inclusion and exclusion, as well as the intersection of race, gender, and sexuality in LGBTQ+ movements and Black and brown communities. Conscious of the marginalisation and neglect faced by these networks and their corresponding individuals throughout time, the critic echoes activists' decision to employ the self-defining label QTPOC. Standing for Queer and Trans People of Colour, this acronym infers that queers are "Intersex, Bisexual, Transgenders, Lesbian, Gay, Queer, Gender-Queer, Gender-Variant or non-conforming, Undefined, Questioning, and Exploring persons" (p. 3). This essay acknowledges the concerns raised by Sullivan and Anzaldúa regarding the homogenising potential of the term queer and argues that the nomenclature QTPOC is the most appropriate for examining the representation of queer identities in coming-of-age, Nigerian-set narratives. This approach to what queer is serves two purposes: reflecting the experiences of trauma and unbelonging faced by minority groups, especially trans and intersex youth, and inscribing the queer experience in Nigeria's history and narratives. Ultimately, this methodology allows for exploring how the youth's subjectivities are formed through the intersections of gender and sexuality, as well as proves the benefits of non-familiar kinship communities in forging a resistance consciousness.

2. QUEERPHOBIA AND DISCRIMINATION: CONFRONTING THE POLITICS OF OTHERNESS

Targets of biased attitudes, Karl and Oto (the protagonists of *When We Speak of Nothing* and *An Ordinary Wonder*, respectively) face challenges fitting into society due to the biased attitudes an apparent majority holds. Unlike Oto, whose experience of discrimination takes

¹ According to Ogunyemi, the main differences between African womanists and white feminists is the former's race, as well as their past and present experience of subjugation by Western culture (1996, p. 64).

place exclusively in the context of Nigeria, Karl's gender identity is shaped by negative interactions with family members and bullies in the United Kingdom. While heterosexual domination in the UK stands as a pivotal part of Popoola's analysis of gender discrimination and patriarchal domination, this section is concerned with illustrating encounters of transphobia in Nigeria. A comparative examination of the depictions of heterosexual hegemony and patriarchal abuse by Popoola and Papillon corroborates Myslik's analysis regarding adolescents who assert their power through violence against marginalized communities. Although transphobic aggressions are not the primary focus of the critic, it is plausible to draw a connection between the narrow-minded individuals who perpetrate attacks on queer individuals. This relationship underscores the reality that members of seemingly privileged groups "are socialized to be dominant and aggressive, to conform strongly to established sex roles, and to ridicule or punish those who deviate from those roles" (1996, p. 159). Consequently, the representation of heterosexual domination and patriarchal abuse illuminates the role of familial and societal institutions in perpetuating queerphobia and transphobia.

In Karl's case, he encounters gender norms for the first time outside the UK when he arrives at Port Harcourt's airport. The attention he draws at border control is not unfamiliar but makes him feel uncomfortable. Hoping that the police officers are not what he describes as "gender police in the making" (p. 58), Karl is required to act passively to disapproving looks and comments such as "Ah ah, they no know how to dress themselves" or "Dis one, no be woman" (p. 59). Luckily for Karl, there is one member of staff who, unlike his colleagues, finally welcomes Karl to Nigeria. Nonetheless, this encounter leaves the protagonist embarrassed and emotionally distressed. As he internally reflects, it is "a bit too much. The attention. The waiting. The not saying much" (p. 61). Karl's feeling of unease does not go away as he goes through border control but intensifies when he finds out that his father, Adebajo, with whom he had only exchanged a few words on the phone, is not waiting for him at the airport as arranged. Disappointed, Karl feels "like turning back, running back through security, telling them not to worry, he would not upset dress codes any longer" (p. 62).

After some days of wondering about his father's whereabouts, Karl finally meets him. An encounter Karl is initially excited about, it turns out to be a disaster because of the coldness that prevails. With no greeting whatsoever, the father's first verbal exchange is, "I believe we have some catching up to do", followed by him stepping away from the entrance and leaving the door open. Inside the house, Karl feels observed and scrutinised and, most importantly, is misnamed as Carla instead of Karl (p. 131). After having a conversation with Karl about unrelated topics, Adebajo confesses that he was at the airport when the teenager arrived, but a call from Karl's key worker, Godfrey, made him leave. The information Adebajo received regarding his son's transitions, added to the assumption that Karl was a girl, shocked the protagonist's father to the extent that he "wasn't in the position to come back" (p. 133).

Communication between father and son is not fluid, and the discomfort both experience makes Karl aware that "the inevitable" is about to happen; the need to strip so that a stranger can decide whether you are enough for them or not. Courageous to speak out about himself, Karl tells his father that he has been a trans boy for as long as he can remember. In his words, "When I was eleven, I just said I wouldn't pretend to be a girl no more. She understood. I had never been one" (p. 134). Unable to process this information and shocked, Adebajo demands his son to explain, "Who told you to dress as a boy? What is this?". Not expecting this attitude, Karl describes his father's body as if shouting "all the things that he wouldn't say. Almost like the skin was foaming, all the unsaid things underneath bubbling away" (p. 135). The hostility that marks this first encounter is accentuated when Adebajo, stressing to Karl that trans people do not fit in the nation's narrative and history, formulates the question, "What do you think of our country so far?". This interrogation upsets Karl deeply and forces him to question the extent to which he was "included in the 'our'" (p. 132). Adebajo's use of 'our' has an alienating and

estranging impact on Karl. Proof of this interpretation emerges when, following the encounter with his father, the teenager informs Godfrey on the phone that “there isn’t any place here for someone like me”, quoting Karl (p. 142).

Unlike Adebajo, who does not know about Karl’s gender identity because he has been absent from his son’s life, Oto’s family is depicted as one that compels him to classify as a man despite identifying as female. As if she is a secret to be kept hidden, Oto is forced to live a childhood marked by neglect, physical and mental abuse, and a constant sense of threat. Similarly to Adebajo in Popoola’s novel, Oto’s father is described as someone who is “as remote as Mars and twice as hostile”, as well as “a cruel, selfish person” who had “never been anything but a painful absence” (pp. 13, 89, 91). The adult’s main priority is safeguarding his reputation by hiding Oto “in plain sight” as he perceives the protagonist’s physiology as abnormal. According to the father’s views, if Oto’s “condition was ever traced back to us, the Akinro family name would be tainted with abnormality for generations” (p. 46). Sharing the father’s opinion on the need to keep out of sight the baby’s genitalia, Oto’s mother never lets the kid stay over at friends’ houses. This decision not only impacts the young girl’s well-being but also interferes with the reputation she develops among the children at school as “a sickly child” (p. 11). The fear of what others may think of her family if Oto’s condition is discovered also relates to the much-needed medical diagnosis that the protagonist does not receive until she is almost a teenager, as the mother never lets the kid alone in a hospital room.

Oto, whose dream was to live in “a sweet home where words and silence didn’t cut like a double-edged razor” (p. 90), feels emotionally rejected by her father and is forced to believe that she and her actions are the reasons for her unstable family setting. The situation is illustrated when Oto and her twin-sister, Wura, are young, and the father asks what present they want from his trip. In Wura’s case, she tells him she wants “ribbons and a fairy-tale castle with a real princess inside”. Uncertain of the father’s reaction, Oto expresses that she wants the same, but her father, disgusted, looks at the protagonist “like a person stares at the sole of his shoe after stepping in vomit”. Such is the revulsion the male adult feels towards Oto that he leaves the family house, afraid to sire “another monster” (p. 13).

Oto not only feels rejected by her father, whose discrimination is subtle and painful, but also by her mother and her maternal family. Oto’s mother, who is never emotionally available, disapproves of her kid’s body condition and blames her for her husband’s abandonment. The accusation is one that deeply contributes to the protagonist’s feeling of isolation during her childhood. An example that illustrates the abuse the protagonist is exposed to happens when, at the age of 5, she grows the desire to wear her grandmother’s wig after seeing her setting it aside. Not knowing that what she wishes to do is something that would carry mental and physical consequences alike, Oto decides to follow her instinct. It is after she has arranged the wig on her head that she looks at herself in the mirror, discovering what she truly is: a girl and not a boy. The character’s happiness and eagerness to inform the others about her discovery is met with her mother’s apathy, who contradicts the young girl by saying, “You’re not a girl, Otolorin, you’re a boy!”. Additionally, the mother threatens the kid, telling her that if something like this happens again, if she ever repeats those words or if she ever lets anyone see her privates, she will lock her outside at night (p. 7).

The role that clothes or compliments play in one’s expression of identity is also evident before the twins’ celebration of their 12th birthday. Even though Oto does not hate to wear trousers, she expresses her longing to wear, like her sister, a dress (p. 6). Conscious that her parents would never support her dressing choices, the protagonist asks to try on the dress that Wura is going to wear for their celebration. Wura’s denial of her request does not surprise Oto due to their mother’s threat that Jehova God would punish the family if Wura encouraged her twin’s “sinful habits” (p. 7). In the end, after putting on “the big, sad eyes Wura could never

refuse”, Oto ends up trying on the dress and, to the misfortune of both, their mother witnesses the protagonist in Wura’s birthday outfit. Adopting an aggressive attitude and assaulting Oto by calling her “wicked child”, the twin’s mother pushed Oto “out of the room. Down the hallway. To the edge of the longing” (pp. 8, 9). Reflecting on these situations, Oto realises that no matter how hard she tries to please her mother, the “reasoning for [her] condition was a nightmare [she] couldn’t seem to wake up from” (p. 59). The teenager’s affirmation is verified when her mother says, “I would have been satisfied with one child. Better dead baby than a living horror” (p. 149).

Abuse is not only experienced by the protagonist in the private space of the household but also at the various educational institutions she attends. Despite her numerous attempts to fit in with the rest of the students, Oto feels as if there are unwritten giant rules that everyone seems to understand except for her. The struggle to conform to the dominant gender and societal norms and the rest’s naturalisation of certain practices as feminine or masculine leaves Oto in a space of in-betweenness. As the character recalls, “I sidled uncertainly from one group to the other, just waiting to play. With anyone”. Additionally, Oto notices students’ perception of her as not fitting the established ‘norm’ when “they’d all suddenly move elsewhere or talk and play around me as if I wasn’t there. If I tried to butt in anyway, I’d get a swollen ankle from being silly kicked or an ‘accidental’ elbow would hit my face” (p. 59). On one occasion, a bully ridicules Oto, calling her a “sissy boy”, making her feel ashamed and forcing her to assimilate that there is something about her that disturbs the others despite her “best efforts to act ‘normal’” (p. 43).

A major issue in Oto’s delayed process of self-discovery is, too, the lack of representation she encounters in her day-to-day life. The only time the teenager sees someone with whom she could identify is on TV, where the Nigerian singer and performer Fela Kuti appeared with his queer queens. Fascinated, Oto expresses that she admires Kuti for daring to be exactly who he wants to be. But, apart from that, the protagonist lacks examples of queer individuals like Kuti. This lack of representation is perceived, for example, when Oto’s biology teacher shows a diagram of the human reproductive system and confidently states that “babies’ organs separate into male or female in the womb”. Aware that the teacher has failed to acknowledge her reality, Oto wishes her teacher had spoken out about existences like hers and had demanded to know why her situation was not being represented in the diagram and the lesson per se (p. 82). Something alike happens when, desperate, Oto urges to the library in need to find a book where her condition gets addressed. It is in one of the books where she finds the words ‘pseudo’ and ‘hermaphrodite’, but she struggles with the definitions provided, feeling that they do not represent who she is, claiming she is “much more than. Sham, fake person with both male and female parts” (p. 83).

The interactions Karl and Oto have with Nigerian civilians and some members of their family show that part of Nigerian society is governed by gender norms and follows them according to heteronormativity standards. The way the protagonists relate with others confirms that their queerness determines their feelings of unsafety and alienation in the African country. Constructed as individuals who uphold heterosexism, reject queerness, and punish those who deviate from the norm, the police officers, the bullies, Karl and Oto’s selected members of their families deny the protagonists’ existence. In essence, these narrow-minded individuals represent a part of the population who believe that identity cannot be fluid, and view transitioning as unnatural and inappropriate.

3. HORIZONTAL BONDS. THE BUILDING OF A SUPPORT SYSTEM AND THE GROWTH OF A RESISTANCE CONSCIOUSNESS

While power relationships and vertical bonds negatively impact Karl and Oto's well-being, Popoola and Papillon also pay attention to how the protagonists encounter people who have a positive impact on the development of their resistance consciousness. The analysis of these interactions dismantles prevailing discourses about Nigeria and its population being predominantly against queer identities and rights. Additionally, Davis' affirmation that "[f]or queer and trans people of colour there is a yearning to find community that can hold and embrace all their intersectional multiplicity and richness" is validated by the emotional ties Karl and Oto develop in the African country (p. 49). In Karl's case, the bonds he forms with John, Nakale, and Janoma help him embrace his identity as a man. Likewise, Oto's acceptance of her identity as a woman partly happens due to the support network she establishes with Mr Dickson and Derin.

As Popoola's novel progresses and Adebajo's absences become the norm, Karl develops a strong bond with John. A working-class man working for Adebajo and a cousin of his uncle's wife, John makes his home a welcoming space for the teenager. This small apartment, where John lives with his wife, Uzo, and their newborn, Rose, is compared to Karl's home in Britain for its modesty, and provides a comfortable and warm environment for Karl, "for being in, not for showing to someone" (p. 93). Like John's role in Karl's journey of empowerment is Oto's teacher at the boarding school, Mr Dickson. Aware of the bad relationship between the teenager and her family, the adult welcomes Oto into his "small, unpretentious white bungalow" with "a showstopping rainbow riot of flowers" in the front yard until she recovers from her suicidal attempt (p. 223). The teacher, who condemns the protagonist's parents' abusive behaviour, guides Oto in her journey of self-acceptance as an intersex person. The guidance is appreciated when he leaves a book for the teenager to flick through, titled *Treasures of the Louvre*, where she finds a picture of a reclining marble figure made in the second century BC, called the *Borghese Hermaphroditus*. To come across this picture is positive for Oto because, although she looks different to her down below, the figure provides evidence that bodies like hers have existed for centuries (p. 231). After Oto tells Mr Dickson about this finding, the teacher adds that there are African sculptures that resemble her. Called the *nommo*, these are "ancestral spirits of the Dogon people of Mali. They appear with a human torso and a fish-like tail", like Lori (p. 232).

Mr Dickson not only provides Oto with examples that empower her consciousness but also seeks the medical and legal advice that the protagonist has always been denied. The idea of consulting a urologist who "can offer some clarity and perhaps a diagnosis" brings a blush of fresh air and hope to Oto (p. 234). As the teenager notes, professionals in this field can answer the questions that she has longed for so badly, such as "Am I male? Female? Somewhere in between? Will the bumps on my chest get bigger? Will I menstruate? Grow a beard? Can I have babies?" (p. 235). After the visit to the urologist, Oto is provided with scientific answers to her case and learns through some diagrams that reproductive organs are rated from zero to six and, bearing in mind her identification as female, she would be staged at two, meaning that Oto "should ideally have had a female sex of rearing". The exchanged information makes the teenager realise that her parents' approach to raising her has been inadequate, as she should have been raised female, like Wura. To quote Oto,

Mother was dead wrong. I'm not a changeling. Or any sort of demon. Or curses. I'm Lori. I've always been. An *expert*, a medical researcher, just said no. It matters. Despite everything, it matters very much right now to hear this. I want to climb on her table and shout, *I am Lori! I am Lori Akinro!* (p. 237)

While the familiar bond Karl and Oto establish with John and Mr Dickson is crucial to the characters' journey of self-acceptance, attention must be drawn to the relationships the teenagers have with people of their same age. In Popoola's novel, this bond is seen with Janoma and Nakale, and, in Papillon's, with Derin. Despite the differences between the three characters, they all have in common that they never invade Karl and Oto's personal space or pressure them to talk about their identity. Instead, Janoma, Nakale, and Derin accompany the protagonists until they feel comfortable sharing their experiences and feelings. These horizontal bonds are important because they unveil the presence of a community in Nigeria that understands and accepts queer identities.

In her research on *When We Speak of Nothing*, Alimi signals that the emotional bond between Karl and Janoma is a pivotal moment of transfiguration for the protagonist. This relationship represents the protagonist's shift from seeing himself as a freak to recognising himself, firstly, as a man, and, secondly, as a human being (2017, p. 23). The foundation of their relationship lies in the trust that Karl deposits in Janoma as time goes by, particularly as she informs the teenager about the queer scene in Nigeria. Learning about the musician Area Scatter, who gained fame as a cross-dresser embracing non-heteronormative behaviour in mainstream media, makes Karl feel safe, welcome, and represented. Apart from recounting how Scatter disappeared from the public eye but later re-emerged as a woman, facing opposition yet significantly contributing to queer rights in Nigeria (p. 168), Janoma speaks of Charly Boy. Described as "the Area Scatter of our time", the Nigerian singer drew public attention for kissing "a male musician on the mouth during a photo shoot" (p. 167). While many found this act scandalous, Janoma normalises it. Nigerian's acceptance is reflected, too, when Karl opens up about his feelings and attraction and tells Janoma that, although he disagrees with that information, some people say he was born a girl (p. 172). After this exchange, Janoma tells Karl she likes him just the way he is, expressing relief and reciprocating his feelings (p. 181).

As is the case with Janoma, Nakale helps Karl develop a gender consciousness and contributes to the deconstruction of male relationships, interpreting these as tender and gentle. From the day they first meet, the Nigerian teenager makes the protagonist feel connected to his daily life and they meet regularly. The close bond between both is seen, especially, when Karl feels the need to tell his new friend that his passport shows a name other than Karl. Nakale's reaction to this information is not hostile, but relaxed. As the narrator informs, right after he was told about Karl's gender identity, Nakale "rolled on to his back and folded his arms behind his head" (p. 193). Having known for a long time about his friend's gender identity, Nakale tells Karl that all he has done since they have been friends is following Mena's advice, which is: "[I]o be a friend is to be there and wait for the time. For the time to talk. And then listen" (p. 194).

In *An Ordinary Wonder*, Derin's role is similar to Janoma and Nakale's, acting as both a friend and a partner to Oto. Since they first meet, Oto and Derin bond over their shared experiences of discrimination. Unlike Oto, Derin embraces his differences and uniqueness, and encourages Oto to do the same: "[I]f you act like your uniqueness is a great thing and you couldn't care less about their opinion, they eventually give up. And that feels so good and you do it again and again until you truly believe it" (p. 54). To validate the idea that there is no right or wrong way of being, Derin discusses with Oto his admiration for individuals with non-normative bodies, such as his uncle, who "was born with six toes and fingers on each foot and hand" (p. 94). Despite being ridiculed and labelled as a wizard, Derin's uncle proudly "wears rings on his smallest fingers just to drive [people] crazy", to defy what society expects from him. While some people cringe when they interact with him, Derin finds this situation utterly funny and a demonstration that difference is not a load but something to be proud of. Derin also shares his admiration for the drummer Chick Webb, who, because of suffering tuberculosis of spine, had a short stature and a hump in his back. What the character regards the most is that a talented Webb was successful in an industry that condemns non-conformities like his (p. 95).

Through these examples, Derin encourages Oto to embrace her uniqueness, demonstrating that differences should be celebrated rather than conceived as burdens.

Derin's respect for Oto must also be highlighted for it stands as the foundation of the teenager's relationships. Mindful of Oto's personal space, Derin never questions the protagonist's decisions, such as when she dresses and undresses under her robe with her back turned, or why she locks the room they share, sometimes leaving the key inside. As Oto informs, Derin "just knocks and waits" (p. 175). The problem is that the female teenager does not always reciprocate Derin's trust and keeps vital information from him. This breach of trust affects Derin, who feels betrayed and heartbroken, and is forced to move to America, where his mother lives. Eventually, Derin reaches out to Oto, seeking her forgiveness because as her best friend, he should have stood by her side unconditionally (p. 247). As it happens to Karl with Janoma, Derin's apology and continued support help Oto to confide in him about her true self. To the protagonist's surprise, Derin already knew about it but did not want to make assumptions about her private concerns. After telling Oto he had been waiting for her to "eventually tell [him] what was up", Derin expresses his acceptance and affection for her, regardless of who she is (pp. 249-250).

4. FROM POWERLESS TO EMPOWERMENT. THE BUILDING OF A RESISTANCE CONSCIOUSNESS

The network of care, love, and support Karl and Oto establish in Nigeria is key for the protagonists' transformation into empowered individuals. In Karl's case, his development of a resistance consciousness and embodiment of his identity as a trans man is evident when he accepts meeting his father for a second time despite a horrible first encounter. Self-determined and portrayed as someone with agency, Karl refers to this event as "some half-arsed attempt at bonding", indicating his lack of interest. As the teenager is due to come back to London soon, Karl expresses a preference for having the "last meal at the buka, with everyone", rather than being with Adebajo. Not only does Karl's attitude change but his father's as well. Adebajo, following his wife's advice, tells his son that he has spent time researching about trans people and would like for them both to have a second chance. However, Karl continues to perceive a discriminatory tone as his father refers to trans individuals as "[p]eople like you", confirming Karl's belief that the adult's views on the community he represents are negative. As the teenager reflects,

[t]he *like you* address was never a start to anything good. Followed usually by a version of: *you people, you are not normal, but I am going to decide to tolerate you while I'll keep making it obvious that I'm the one who is generous here. Because you are not normal. It wasn't quite the same as friendship. Like Nakale. It wasn't quite like I'm not leaving you. I dey stay for here.* (p. 197)

Comparing his father to a door you cannot open for it "has two polished blocks instead of handles", Karl decides to avoid sharing more information about himself or his plans with Adebajo or spending more time with him, which reflects his changed attitude since arriving in Nigeria (pp. 197, 199). Instead of the tormented boy of weeks before, what is now in front of Adebajo is an unstoppable teenager with a renewed sense of stubbornness that, as the narrator describes it, "was troubling" (p. 201). The representation of Karl's journey of self-discovery in Nigeria allows Popoola to depict the motif of the journey as having a positive outcome. After returning to London, Karl exhibits his agency with his relatives and close friends, expressing that the father is no longer a priority (p. 220). Amazed by his self-assertive tone, Karl shares that "he loved the sound of his own voice. Loved the way the authority dropped in it, heavy,

like it just laid down the earth itself. He seemed like a guy who told, not asked” (p. 234). This assertiveness is also reflected when Karl tells his mother he no longer wants to run away from problems and “no longer left things behind to shut them out. He stayed now” (p. 230). In essence, Karl’s negative and positive experiences in Nigeria mark the beginning of his transformation into someone with agency who fully embraces himself. Upon arrival in the British capital, the teenager challenges traditional ideas of masculinity and confronts those who reinforce his feeling of alienation.

In Oto’s case, the strong bond she establishes with Mr Dickson and her heartfelt conversation with Derin, where they both open up about their feelings, are crucial, as she is finally able to feel a sense of belonging that she has craved for her whole life. Without dismissing the relevance of both relationships, it seems that what truly changed the protagonist’s attitude are the words the urologist shares with her. The meeting with this professional leads Oto to embrace her new identity as Lori Akinro, accept herself, and act according to how she feels and not what the norm establishes. This newfound confidence allows Oto to enter a shop with dresses hanging around, experiment with make-up, and fully embrace her true self. Relieved and liberated, Oto looks at herself in the mirror and, no longer scared, “I wave, blow myself a kiss, then giggle, feeling silly. I know I want to see her every day. I want to be her for the rest of my life”, Oto shares (p. 240). Ultimately, the protagonist’s renewed acceptance leads her to inform Mr Dickson that she will no longer be Lori, but instead go by the name Lazarus because “I truly feel like I am back from the dead” (p. 244).

In a way that resembles Karl’s opposition to Adebajo, Oto’s determination is evidenced when she faces her mother by not allowing her to complain about her dressing choices and tells her it is time to treat her and Wura as sisters, “whether you accept it or not” (p. 260). A similar resistance happens when Oto threatens to build a bad reputation for her father’s name if he does not meet her demands. Comfortable with who she is, Oto also takes off her shirt, then her trousers, leaves her thumbs hooked into the elastic band of her briefs, and tells her father, “I have no problem with myself, but imagine what all those narrow-minded people like you would say!”. Moreover, the teenager threatens her father as she discusses the consequences of people learning about her intersex condition. If that happens, Oto suggests, her brothers from her father’s side “will forever have to prove their lineage is not [...] low pedigree” (p. 298). In the father’s eyes, Oto is blackmailing him; however, the protagonist sees it as her right to demand a passport with the name Otolorin Akinro, specifying she is a woman. The act of confronting her father brings Oto a sense of empowerment and satisfaction. As she shares, “It feels amazingly good to have the tables turned, even as I pity his lack of a heart” (p. 301).

5. CONCLUSION. LITERATURE AND THE PLIGHT FOR INCLUSIVE CHANGES

The literary scene in recent decades has shown a commitment to representing the queer community as voiced, determined, and an integral part of Nigeria’s narrative of belonging. Contemporary portrayals of queer identities differ from how previous generations approached LGBTQ+ themes in their writing. One possible reason for the passive portrayal of queer characters in the work of nationalists, modernists, and third-generation authors could be the failure to acknowledge sexuality and gender as forms of oppression and an interpretation of these indicators as Western concepts. These portrayals are being challenged by a new generation of female authors who, through their work, advocate for the stories of marginalised voices. In doing so, they not only speak out about the deteriorating state of queer rights in Nigeria but also advocate for inclusive and non-discriminatory change.

The commitment to achieving equality in the African country is recognised in the work of Popoola and Papillon, who published their debut novels while living in the diaspora. The comparative analysis of *When We Speak of Nothing* and *An Ordinary Wonder* reflects that although

marginalisation and heteronormative standards continue to influence the formation of queer identities, horizontal bonds are formed within communities. Prioritising the depiction of kinship relationships is significant for two reasons. Firstly, it validates the idea that these bonds are crucial in the development of a resistance consciousness in queer individuals. Secondly, it deconstructs prevailing interpretations of African society, particularly Nigerian society, as being queerphobic. In other words, Karl and Oto's representation as fractional but empowered individuals contributes to an understanding of literature as a means to condemn biased attitudes against minority groups, delegitimise heteronormative structures and institutions, and embrace the multiplicity of the queer community in Nigeria.

I propose that Popoola and Papillon's aim with their debut novels is to promote solidarity, respect, and kindness for the other and among each other as the foundation for equality. The investigation of a literary tradition that challenges the invisibility of queer stories and explores the disputes and opportunities deriving from representing queerness invites debates on the benefits of establishing horizontal bonds and promoting transcultural dialogues in Nigeria and abroad. However, further research is needed to determine the extent to which diaspora writers benefit from representing queer identities while not living in the African country. Additionally, it would be relevant to investigate and compare if other authors of Popoola and Papillon's generation demonstrate a similar commitment to queer rights. This analysis will help determine if the authors' dedication to including queer voices is generational or specific to their time.

REFERENCES

- Alimi, N. F. (2017). Negotiating identity: Sexuality and gender in Olumide Popoola's *When we speak of nothing* (2017). *LAFOR Journal of Literature and Librarianship*, 8(1), 17–28. <https://doi.org/10.22492/ijl.8.1.01>
- Azuah, U. N. (2005). The emerging lesbian voice in Nigerian feminist literature. In F. Veit-Wild & D. Naguschewski (Eds.), *Body, Sexuality and Gender: Versions and Subversions in African Literatures* (1st ed., pp. 129–170). Rodopi.
- Bryce, J. (2008). “Half and half children”: Third-generation women writers and the new Nigerian novel. *Research in African Literatures*, 39(2), 49–67. <https://doi.org/10.2979/ral.2008.39.2.49>
- Davis, S. (2023). *Queer and trans people of colour in the UK: Possibilities for intersectional richness*. Routledge.
- Green-Simms, L. (2016). The emergent queer: Homosexuality and Nigerian fiction in 21st century. *Research in African Literatures*, 47(2), 139–161. <https://doi.org/10.2979/reseafrilite.47.2.09>
- Myslik, W. D. (1996). Renegotiating the social/sexual identities of places: Gay communities as safe heavens or sites of resistance? In N. Duncan (ed.), *BodySpace: Destabilizing geographies of gender and sexuality* (pp. 158–170). Routledge.

- Murphy, E. R. (2012). An interview with Sefi Atta. *Research in African Literatures*, 43(3), 106–114. <https://doi.org/10.2979/reseafrilite.43.3.106>
- Nwakanma, O. (2008). Metonymic eruptions: Igbo novelists, the narrative of the nation, and new developments in the contemporary Nigerian novel. *Research in African Literatures*, 39(2), 1–14. <https://doi.org/10.2979/ral.2008.39.2.1>
- Ogunyemi, C. O. (1996). *African wo/man palava: The Nigerian novel by women*. University of Chicago Press.
- Osinubi, T. A. (2016). Queer prolepsis and the sexual commons: An introduction. *Research in African Literatures*, 47(2), vii–xxiii. <https://doi.org/10.2979/reseafrilite.47.2.01>
- Papillon, B. (2021). *An ordinary wonder*. Dialogue Books.
- Popoola, P. (2017). *When we speak of nothing*. Cassava Republic Press.
- Sullivan, N. (2003). *A critical introduction to queer theory*. New York University Press.