

Educación multidisciplinar para la igualdad de género

Representaciones críticas en el sistema sexo/género.

Entre lo transnacional y lo local

Edición científica

Robert Martínez-Carrasco

Iván Villanueva-Jordán





Colección

Educación multidisciplinar para la igualdad de género

EMIG

nº 4



Universitat Politècnica de València

Colección Educación multidisciplinar para la igualdad de género, nº 4

ISSN 2792-7547

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados mediante el sistema *doblo ciego*, por el comité editorial que en ella se recoge.

<https://monografias.editorial.upv.es/index.php/emig>

Comité editorial

Dirección

Ana Sevilla Pavón, *Universitat de València (UV)*

Secretaría

Julia Haba-Osca, *Universitat de València (UV)*

Coordinación editorial

Robert Martínez-Carrasco, *Universitat Jaume I (UJI)*

Vocalía

Nuria Sánchez León, *Universitat Politècnica de València (UPV)*

edición científica

**Robert Martínez-Carrasco
Iván Villanueva-Jordán**

Representaciones críticas en el sistema sexo/género: entre lo transnacional y lo local

2022



Universitat Politècnica de València

Para referenciar este libro utilice la siguiente cita:

Martínez-Carrasco, R. y Villanueva-Jordán, I. (eds.) 2022. *Representaciones críticas en el sistema sexo/género. Entre lo transnacional y lo local*. edUPV.

Edición científica

Robert Martínez-Carrasco
Iván Villanueva-Jordán

Edita edUPV

www.lalibreria.upv.es / Ref.: 6565_01_01_01
<https://doi.org/10.4995/EMIG.2022.656501>
ISBN: 978-84-1396-137-8

© De los textos y las imágenes sus autores

© Imagen de portada: Joan Safont Pitarch (@joan.safont)

Maquetación: Enrique Mateo, Triskelion Diseño Editorial



Representaciones críticas en el sistema sexo/género: entre lo transnacional y lo local / edUPV

Se permite la reutilización y redistribución de los contenidos siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa. No se permite el uso comercial ni la generación de obras derivadas.

RESUMEN

El presente volumen monográfico surge de una iniciativa por recuperar la noción del género como un hecho semiótico y material vivido y encarnado mediante sistemas y tecnologías de representación. A través de sus contribuciones, y bajo un prisma optimista, el volumen propone que la crítica académica tiene todavía espacios de acción en la exploración e interpretación de diversos artefactos culturales. En esta exploración se hace uso de métodos alternativos que permiten pensar las identidades locales y globalizadas, negociar la propia identidad y habilitar espacios de recepción que cuestionen el *statu quo*. Las once contribuciones reunidas, por tanto, se nutren de metodologías críticas, feministas y *queer*, metodologías bastardas y tecnologías de la subversión para explorar e investigar la realidad social y cultural respecto al sistema sexo/género, entendiendo la igualdad de género, objeto último de la colección EMIG, como un espacio sociohistórico atravesado por lo lingüístico, lo económico y lo político. Un espacio, en definitiva, que es de todo menos inocuo si tenemos en cuenta las consecuencias que las tecnologías del género pueden llegar a tener en quienes somos y en nuestra vida diaria.

EDITORES CIENTÍFICOS

Robert Martínez-Carrasco  es profesor contratado doctor en el Departamento de Traducción y Comunicación de la Universitat Jaume I. Sus líneas de investigación se encuentran en la intersección entre los estudios *queer* aplicados a la traducción y la formación de traductores.

Iván Villanueva-Jordán  es profesor investigador a tiempo completo de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Su investigación se enfoca en la representación y traducción de la diversidad sexual y de género en productos audiovisuales.

Prólogo

Este volumen que aquí presentamos tiene el título de *Representaciones críticas del sistema sexo-género: entre lo transnacional y lo local*. Me parece tan acertado como necesario que sus editores, Villanueva-Jordán y Martínez-Carrasco, hayan elegido el término «críticas» para calificar las representaciones del sistema sexo-género que en este libro se tratan.

En un momento de gran debate entre los diversos feminismos sobre quién es el sujeto político de la agenda feminista reivindicar el concepto de «crítica» ya desde el mismo título resulta un posicionamiento clarificador, pues nos indica que el análisis que nos muestra el libro va a contar con plenas garantías de compromiso con el objetivo de todo feminismo: la lucha por la igualdad y la libertad con la mirada puesta en la emancipación.

Desde la Modernidad el concepto «crítica» refiere a los límites que tenemos en relación al conocimiento del mundo, no sólo en un sentido teórico de conocimiento sino, como el feminismo requiere, también en un sentido práctico. Tal vez sea uno de los conceptos modernos que mejor se ha resistido ante la deriva contradictoria que la propia Modernidad ha tenido; pues, precisamente desde la crítica podemos acusar a esa deriva y señalarla como contradicción. Es lo que el pensamiento feminista ha hecho, recuperar la crítica como concepto que señala las trampas del discurso moderno. Ya no nos engaña una Modernidad que se traiciona a sí misma, los feminismos son críticos porque hacen análisis no sólo de lo que hay y sus porqués, sino de lo que puede haber. Queremos conocer y a la vez explorar los límites de lo que podemos conocer, sin aceptar fronteras impuestas, precisamente para poder transformar el mundo. Si eso lo unimos al pensamiento crítico de la tradición pedagógica del feminismo, entonces la crítica asume un compromiso político y social de gran envergadura. Queremos explorar las representaciones del sistema sexo-género porque queremos transformar ese sistema. Comprender para transformar, como decía Marx. Eso es lo que acentúa ese término de «crítica» en el título de los trabajos aquí presentados.

La importancia del feminismo como movimiento crítico de transformación social nos revela así, de inmediato, su naturaleza tanto teórica como práctica. Se trata de un proyecto teórico comprometido con producir análisis críticos y también constructivos de los sistemas de poder que estructuran las relaciones humanas. Es en ese trabajo, podemos decir, de «cavar y plantar», de deconstruir y construir, en el que ponemos a la vista las representaciones de género, con sus presupuestos teóricos y prácticos, con sus normas sociales, culturales y simbólicas. Y todo ello lo desescombramos para poder comprender que los límites de lo que somos pueden ser otros, deben ser otros. Y, así, iniciamos un camino de plantar, de construir, de posibilitar diálogos e intersecciones que permitan vidas vivibles donde sólo había desolación, precarización, sufrimiento y muerte.

Por todo ello es necesario repetir una vez más que el feminismo es tanto una teoría (crítica) como una práctica. Es, como a veces se ha dicho, una «pragmática de la razón». Ello implica hacer análisis en los que las cuestiones políticas no permanezcan veladas ni ignoradas, como la tradición patriarcal del pensamiento suele hacer. La representación es una práctica política, no un mero juego simbólico sin vocación transformadora. Por ello, en los textos que aquí presentamos, queremos ver, pensar, manosear, las representaciones torcidas, desviadas, bastardas, disruptivas, tergiversadas...situarnos al borde del precipicio para desquiciar los moldes y las normativas que rigen quién cuenta y quién no cuenta. No hay transformación sin arriesgarnos en esos límites en los que la materialidad de nuestros cuerpos vive, habla, calla, sufre, goza y perece.

Entender la estructura corporal del sujeto es un aspecto fundamental de la lucha feminista. Y para eso tendremos que estudiar las representaciones que hacemos de los cuerpos, porque, como hemos dicho, esos conceptos y esas teorías no son abstractas, son políticas, tienen efectos en nuestras vidas, nos marcan caminos y nos dan o quitan posibilidades.

El cuerpo es una fuente simbólica de expresión cultural, de producción discursiva en continua interacción con los cuerpos materiales reales. Las representaciones hacen el cuerpo material, dejan huella, lo marcan. Así, las identidades de género funcionan en base a un sistema organizado de diferenciación que fundamenta las relaciones de poder y conocimiento, y esto se replica a través de ese conocimiento y el lenguaje en un proceso infinito. Ello explica la reinscripción obsesiva de la dualista identidad de género en todas las dimensiones. Y eso es lo que los feminismos críticos pretenden hacer al cuestionar esas representaciones, al interrogarse si podemos rebasarlas, transgredirlas. Pues, ¿no podemos, en definitiva, representarnos de formas más liberatorias?

Si queremos entender los límites de lo que somos para poder activar nuevas formas de subjetivación es necesario conocer las representaciones que tienen el poder suficiente para erigirse en normas legitimadas. La tarea de disenso continuo que los feminismos proponen nos llevará a poder tramar nuevas representaciones que

Reverter, S.

a la vez puedan ser cuestionadas cuando sus límites amenacen el sentido de unas vidas. Quienes tenemos por tarea deshacernos de las lindes impuestas no queremos un pensamiento coagulado, queremos pensar como acción revolucionaria que nos permita vivir. Este volumen es una invitación a pensar para que todas las vidas sean vivibles.

Sonia Reverter
Directora Instituto Universitario de Estudios Feministas
y de Género Purificación Escibano
Universitat Jaume I

Índice

Prólogo	v
Introducción	1
Robert Martínez-Carrasco, <i>Universitat Jaume I</i>	
Iván Villanueva-Jordán, <i>Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas</i>	
Capítulo 1. Educar el cuerpo infantil. La disruptiva irrupción de las teorías <i>queer</i> en la historia pedagógica	7
Carolina Alegre Benítez, <i>Universidad de Granada</i>	
Antonio Tudela Sancho, <i>Universidad de Granada</i>	
Capítulo 2. La textura política de las imágenes, los cuerpos y los datos de la comunidad <i>ballroom</i> mexicana en instagram	27
Nivardo Trejo Olvera, <i>Universidad Iberoamericana Ciudad de México</i>	
Capítulo 3. Metodologías bastardas: una aproximación científica desviada.....	51
Ana M. Amigo Ventureira, <i>Universitat Jaume I</i>	
Capítulo 4. Deconstruyendo los discursos del género en la traducción. El <i>Fedro</i> , «La farmacia de Platón» y el nacimiento de la escritura diseminada	67
Núria Molines Galarza, <i>Universitat Jaume I</i>	
Capítulo 5. Espacio teatral y (viejas) tecnologías de la subversión: <i>Queering</i> Shakespeare en España	87
Elizaveta Tsrina Fedorova, <i>Instituto & Fundación Shakespeare de España</i>	
Jose Saiz Molina, <i>Instituto & Fundación Shakespeare de España</i>	
Capítulo 6. Cuando el cuerpo es la frontera. Construcción discursiva en la prensa escrita española de la identidad disidente de Conchita Wurst	107
Miguel Sánchez Ibáñez, <i>Universidad de Valladolid</i>	

Índice

Capítulo 7. Mapa dialectal del lenguaje inclusivo en el mundo hispánico. Variación lingüística en las construcciones gramaticales de género en registros formales del español escrito.....	131
Carlos Soler Montes, <i>The University of Edinburgh</i>	
Capítulo 8. Magnus Chase and the queers of Asgard. Cuando la representación LGTBQIA+ de la traducción es asimétrica a la del original	155
Ruth Mora, <i>Universitat Jaume I</i>	
Capítulo 9. De lo subalterno del sexo y del homoerotismo femenino en la narrativa de Ena Lucía Portela	175
Anna Chover Lafarga, <i>Florida Universitaria</i>	
Capítulo 10. Activismo en traducción: <i>Undertale</i> como campo de experimentación <i>queer</i>	193
René Báez-Humanes, <i>Universitat Jaume I</i>	
Capítulo 11. Masculinidades torcidas en la telerrealidad española: masculinización y plumofobia en <i>Next</i> (Neox, 2010-2013)	215
Nacho Esteban Fernández, <i>Universidad Complutense de Madrid</i>	

Introducción

● Robert Martínez-Carrasco
rcarrasc@uji.es
Universitat Jaume I

● Iván Villanueva-Jordán
ivan.villanueva@upc.pe
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

El presente volumen monográfico surge de una iniciativa por recuperar la noción del género como un hecho semiótico y material vivido y encarnado mediante diversas tecnologías. Este supuesto parte de la obra de Teresa de Lauretis (1987), en particular, de su crítica sobre el aparato cinematográfico y la manera en que este contribuye al género (como sistema) mediante procesos simbólicos que, reforzados por dispositivos de saber-poder, dan como resultado la articulación de posiciones de sujeto bajo coordinadas sexuales y genéricas determinadas. Este supuesto se ve matizado por la propia posición de sujeto de los editores quienes, desde su espacio de conocimiento (la traducción y la traductología), apuestan por la exploración textual para revelar la dimensión más efectiva de la producción del género mediante las tecnologías, así como los espacios (resquicios) de agentividad contranormativa. En efecto, las nociones de tecnología, aparato y dispositivo que tienen un componente radical foucaultiano se interpretan desde una mirada optimista, en las que la teoría y crítica académica tienen aún espacios de acción. Por ello, la exploración de los textos y la interpretación de diversos artefactos culturales a partir de su textualidad son características transversales de las contribuciones reunidas en este volumen.

La organización de los capítulos del volumen responde a la relación entre epistemología y metodología, como módulos de construcción del conocimiento interdependientes. Todas las contribuciones reunidas cuentan con aparatos teóricos robustos, así como con datos empíricos y conocimiento experiencial con los que los autores sintetizan formas de comprender los artefactos analizados o señalan nuevos focos de problematización investigativa. Por ello, a partir de esta introducción, se pone de relieve el importante trabajo de conceptualización y genealogía elaborado en los cuatro capítulos iniciales que se sugieren como bases teóricas interdisciplinarias de este volumen, para comprender y criticar las diversas formas de integración del saber-poder en los cuerpos, la sexualidad y el género. De esta manera, en el capítulo

inaugural «Educar el cuerpo infantil. La disruptiva irrupción de las teorías *queer* en la historia pedagógica», de **Carolina Alegre Benítez** y **Antonio Tudela Sancho**, los autores elaboran una revisión conceptual y crítica en torno a la construcción de las infancias. El cuidadoso trayecto teórico que recorren Alegre Benítez y Tudela Sancho invita también a de/reconstruir la noción de la infancia mediante una lectura guiada de los argumentos de Kant, Derrida, Deleuze, Žižek, Foucault hasta llegar al núcleo duro en torno a las teorías *queer* de Wittig y Preciado. En este cuidadoso proyecto genealógico (aunque ambicioso por los límites formales de un capítulo), las ideas de Guattari aparecen cuando las posibilidades de imaginar espacio-tiempos alternativos se señalaba como componentes clave de la educación contranormativa. Con este primer capítulo se tiene a disposición la aplicación rizomática de las categorías reunidas e ideas propuestas por Alegre Benítez y Tudela Sancho a los otros marcos conceptuales y casos de estudio.

En el segundo capítulo, «Las disidencias identitarias de la comunidad Ballroom mexicana en Instagram», **Nivardo Trejo-Olvera** se adentra en la popular red social y reflexiona sobre cómo el uso de este tipo de plataformas permite la datificación de la cultura y, con ella, la posibilidad de analizar representaciones de la identidad. Utilizando como estudio de caso la comunidad Ballroom mexicana, le autore estudia la textura política de las imágenes que las personas trans, travestis y no binarixs del Ballroom mexicano contemporáneo publican en Instagram. El capítulo de Trejo-Olvera demuestra una posición de sujeto reflexiva, una mirada investigadora y capacidad de enunciación situadas y reconocidas por le autore. El trabajo de investigación y reflexión se lee en decisiones de escritura, por ejemplo, en la alternativa «cuir» frente a *queer* (que en el capítulo inicial iba ya sin bastardilla); y también en la manera de usar categorías nativas a lo largo del texto para reconstruir en una narración/descripción densa lo que ocurre en la escena del *ball* y sus representaciones digitales. El diseño metodológico se explica con claridad y rigurosidad; lo que pone al frente la pertinencia e innovación de usar datos visuales de las redes sociales para el caso de estudio. Además de estas características, el trabajo teórico-interpretativo sobresale en la escritura e investigación de Trejo-Olvera; le autore articula con precisión la descripción de las imágenes, con información contextual relevante, y abre la posibilidad de amplitud de sus interpretaciones al campo de la teoría sobre los afectos, la teoría *queer*, la semiótica del cuerpo, la sociología crítica.

En el Capítulo 3, «Metodologías bastardas: una aproximación científica desviada», **Ana M. Amigo-Ventureira** se acerca críticamente a la esencia de las metodologías de la investigación y se pregunta cómo ir más allá del positivismo de las ciencias sociales, cuyas metodologías parecen buscar siempre la quimera de una verdad neutral, aséptica y objetiva. Se trata entonces de un capítulo de exploración meta-metodológico o sobre los supuestos epistemológicos que sostienen el enfoque socioconstructivista y transformador de la investigación. Para ello, la autora se refiere al pensamiento crítico, a los estudios *queer*, la lucha antirracista, el pensamiento postcolonial o el feminismo de la tercera ola como fundamento desde

el que subvertir (o pervertir) el enfoque desde el que investigamos. Así, la autora presenta diversas propuestas metodológicas «incorrectas», ejemplificadas a través de trabajos y proyectos determinados, que nos permiten analizar las relaciones de poder que se reproducen durante el proceso de investigación en pos de un conocimiento encarnado.

En el cuarto capítulo, «La deconstrucción de los discursos del género en la traducción: una lectura de La farmacia de Platón», **Núria Molines Galarza** retoma el diálogo entre filosofía y traductología, proyecto necesario en un contexto en el que los estudios de traducción vienen enfocándose sobre todo en el empiricismo o descriptivismo al límite de olvidar las propuestas hermenéuticas o deconstructivistas que permitieron superar la noción de traducción como pura transposición de signos. Desde el inicio del capítulo, la autora demuestra la importancia de pensar los conceptos a partir de su genealogía y de la red de textos que representa el pensamiento de un autor, en este caso Derrida sobre la traducción. La propuesta de leer a Lacan y Derrida es novedosa en su aplicación conjunta para repensar la traducción. Por lo general, son los textos y categorías derridianas los que se han usado para cuestionar las oposiciones fundamentales de la traducción (texto origen/texto meta, autor/traductor). Sin embargo, la categoría del goce y, en particular, el goce femenino, son formas de exponer la traducción a un repertorio nuevo —pero también reconocible en la experiencia de traducir, de haber aprendido a traducir— sobre la relación entre la semiótica, la poética y la política de la traducción. El texto de Molines Galarza invita además a recuperar lecturas de Cixous o Kristeva que ponen en cuestión el logos frente a la comunicación que privilegia lo encarnado, el tacto o aquella que escapa al significante.

Si nos adentramos en el posicionamiento metodológico de las contribuciones del volumen, destaca la honestidad de la que parten sus autorxs, sin pretensión, intención o ilusión de objetividad más allá de la de desafiar o examinar los márgenes de los discursos dominantes, a la sombra de ese «contrato heterosexual» que constriñe y favorece categorías de pensamiento que se presentan como verdaderas e inmutables en todas las áreas de conocimiento. Se plantean así metodologías situadas, conscientes de su posicionamiento y sus limitaciones, que dejan atisbar las entretelas (las múltiples lecturas, las reconfiguraciones) de la construcción de representaciones relativas al cuerpo, el género y la sexualidad. Así, los siete capítulos que siguen son propuestas ejemplares de la aplicación de modelos teóricos al análisis de casos. Estas contribuciones dan cuenta de la relación entre objetos de estudio y marcos interpretativos por medio de una aplicación metodológica clara, rigurosa y pertinente según el medio analizado.

El Capítulo 5, «Espacio teatral y (viejas) tecnologías de subversión: *queering* Shakespeare en España», supone una incursión crítica de la mano de **Elizaveta Tsirina Fedorova** y **Jose Saiz Molina** en la lectoescritura bizarra de Shakespeare y su espacio teatral en España; término este último (el de lectoescritura bizarra) que lxs autorxs identifican con *queer reading* y *queer writing*. Así, a través de un

debate de calado entre lo shakespeariano, lo shakspearizado, lo Bardolátrico y la Shakespearótica, el capítulo analiza la obra de Shakespeare y las relaciones que se establecen entre género, lectura y madurez, para acabar concluyendo que la lectura y la escritura son los primeros espacios de subversión que deberíamos explorar al estudiar la obra del Bardo.

El Capítulo 6, «Cuando el cuerpo es la frontera. construcción discursiva en la prensa escrita española de la identidad disidente de Conchita Wurst», de **Miguel Sánchez Ibáñez**, nos redirige a la figura de Conchita Wurst, ganadora del Festival de Eurovisión en 2014, y a la construcción discursiva que se ha hecho de ella en la prensa española desde que ganara el festival (2014-2021). Sin dejar de lado la proyección simbólica y el potencial figurativo de la cantante, el autor define los vectores temáticos en los que descansa la construcción discursiva de Conchita: la disidencia sexogenérica como categoría artificial y transitoria, la polarización binarista de las categorías de género y el homonacionalismo.

El Capítulo 7, «Mapa dialectal del lenguaje inclusivo en el mundo hispanico. Cambio y variación en las construcciones gramaticales de género en español actual», de **Carlos Soler Montes**, se centra en el lenguaje inclusivo desde una perspectiva transnacional. En él, el autor documenta los usos más generalizados del lenguaje inclusivo en registros formales y esboza todo un mapa dialectal de los 22 países del ámbito hispanohablante a través de un corpus compuesto por noticias extraídas de sus distintos ministerios. Con una vocación claramente sociolingüística, el capítulo muestra cómo el lenguaje inclusivo es una realidad palpable en los documentos analizados; al tiempo que describe, contextualiza y sitúa las reinterpretaciones gramaticales más habituales en esos países para representar, nombrar y tratar el género desde una perspectiva inclusiva.

En el Capítulo 8, «Magnus Chase and the Queers of Asgard. Cuando la traducción tergiversa la representación LGTBQIA+ del original», **Ruth Mora** profundiza en la construcción de identidades *queer* en la literatura juvenil y el papel y la responsabilidad de quien traduce en la salvaguarda de las intenciones originales de la obra. A través de un análisis contrastivo de la trilogía *Magnus Chase and the Gods of Asgard*, la autora reflexiona en torno a la agencia de quien traduce en la construcción del género de personajes en (con)textos donde su identidad es inseparable al género. A través de su análisis, la autora ve una evolución clara (aunque insuficiente) en las elecciones del traductor en lo que a representación se refiere, con mayor presencia de lenguaje no marcado a través de sujetos elididos y pronombres neutros.

En el Capítulo 9, «De lo subalterno del sexo y del homoerotismo femenino en la narrativa de Ena Lucía Portela», **Ana María Chover Lafarga** nos traslada a la Cuba de la década de los noventa, al contexto de la Generación Novísima y a la aparición y consolidación de todo un corpus literario homoerótico que explora nuevas fórmulas de representación de la sexualidad y el género. En tal contexto, la autora se embarca en la narrativa de Ena Lucía Portela, una de las voces más originales de

su generación con mayor proyección internacional. A través de su análisis, Chover Lafarga profundiza en el homoerotismo porteliano y cómo este puede entenderse como una estrategia descentralizadora del falo como ideal simbólico regulativo; argumentando, asimismo, cómo el erotismo porteliano otorga a sus personajes una dimensión metafísica que coloca al sujeto homoerótico ante la incomodidad de la pregunta sobre su propia existencia.

En el Capítulo 10, «Activismo Queer y Traducción: *Undertale* como campo de experimentación», **René Báez-Humanes** aborda el giro sociológico de la traducción para hablar de la responsabilidad (¿activista?) de quien traduce. Para ello, le autore trabaja con un artefacto cultural como campo de experimentación, el videojuego *Undertale*, y se adentra en la lingüística *queer* con el objetivo de reflexionar sobre las (im)posibilidades que surgen en su proceso de localización. A través de conceptos como la traducción reflexiva y la autoría, le autore identifica aspectos interlingüísticos e interculturales que afectan a la traducción del videojuego al español (género gramatical, precisión lingüística, domesticación y convenciones sociopolíticas) con el fin de valorar el potencial de experimentación *queer* que presenta tanto el videojuego como su traducción.

Por último, el Capítulo 11, «Masculinidades torcidas en la telebasura española: hipermasculinidad y plumofobia en *Next* (Neox, 2010-2013)», de **Nacho Esteban Fernández**, disecciona el famoso programa de televisión con la intención de explorar la construcción discursiva de la masculinidad de sus participantes heterodivergentes, así como sus características. En todo un ejercicio de arqueología digital, ya que los archivos del programa no se encuentran disponibles en plataforma o soporte alguno, el autor profundiza en las diversas alteridades heterodiscordantes que los mismos participantes coconstruyen, a pesar de las posibles intervenciones del programa, desde una perspectiva casi siempre estereotipada, hipersexualizada y homonormativa que desemboca en ocasiones en muestras de hipermasculinidad y endoLGTBFobia.



Con este volumen monográfico pretendemos indagar en esos resquicios discursivos que se quedan en los márgenes y examinar el potencial de la representación (en la literatura, en la televisión, en las redes sociales, en la prensa) para explorar los límites del sistema sexo/género, diseccionar artefactos ideológicos de diversa índole y adentrarnos, entre otros, en aquellas estrategias discursivas y textuales (lingüísticas, filológicas, pedagógicas, traductológicas) que median la construcción de representaciones relativas al cuerpo, el género y la sexualidad. Además, pretendemos reflexionar de forma crítica sobre el concepto de disidencia identitaria y todos aquellos enfoques alternativos o críticos que nos permiten pensar las identidades locales y globalizadas, negociar la propia identidad y habilitar espacios de recepción que cuestionen (y lleguen incluso a incomodar, por qué no) al mismo *statu quo*.

Introducción

Partiendo de la premisa de que el respeto a las identidades es una exigencia democrática, las once contribuciones que hemos presentado se nutren de metodologías críticas, feministas y *queer*, metodologías bastardas y tecnologías de la subversión para explorar e investigar la realidad social y cultural respecto al sistema sexo/género, entendiendo la igualdad de género, objeto último de esta colección, como un espacio sociohistórico atravesado por lo lingüístico, lo económico y lo político. Un espacio, en definitiva, que es de todo menos inocuo si tenemos en cuenta las consecuencias que las tecnologías del género pueden llegar a tener en quienes somos y en nuestra vida diaria.

No nos queda más que cruzar los dedos y esperar que, a través de lxs autorxs y a través de los textos que hemos tenido el placer de editar, el diálogo en torno a la representación en el sistema sexo/género, la construcción de las identidades y las elaboraciones simbólicas que confluyen en la construcción de la subjetividad arrojen algo de luz en el debate, planteen no solo cuestiones por dilucidar sino también líneas de investigación futuras y favorezcan el diálogo interdisciplinar y la cooperación académica.

Por nuestra parte, solo nos queda agradecer a la colección EMIG la oportunidad de haber podido editar el monográfico, a la Editorial de la Universitat Politècnica de València por hacerlo físicamente posible y, sobre todo, a lxs autorxs y evaluadorxs de los artículos, sin los cuales no existiría el volumen.

Valencia y Lima, 16 de diciembre de 2022

Capítulo 1

Educar el cuerpo infantil. La disruptiva irrupción de las teorías *queer* en la historia pedagógica

● Carolina Alegre Benítez
calegre@ugr.es
Universidad de Granada

● Antonio Tudela Sancho
atudela@ugr.es
Universidad de Granada

Resumen: Las tecnologías de domesticación del cuerpo características del espacio educativo a lo largo de los dos últimos siglos se han orientado a una ortopedia social empeñada en corregir toda desviación de niños y niñas respecto a la norma establecida. A su vez, dicha norma ha definido la infancia moderna a partir no del sometimiento y la represión, sino del atontamiento y la sumisión (Schérer & Hocquenghem, 1979): infantilización de la infancia presente en el juego tragicómico del guñol escolar, dispositivo tácito de simulación o fingimiento, en el deber institucional de actuar *como si* existiera la correcta vía universal del progreso. Frente a este modelo, nuestro capítulo pretende aproximarse a la irrupción de las pedagogías *queer*, vinculadas a la crítica y la desestabilización de la normalidad, la heteronormatividad y los discursos hegemónicos sobre el cuerpo, como posibilidad disruptiva para confrontar las paradojas del (supuesto) debilitamiento de las identidades en los espacios escolares.

Palabras clave: cuerpos, infancia, discursos pedagógicos, escuela, teorías *queer*.

El maestro cada vez con más frecuencia miraba su reloj, los alumnos también sacaban sus relojes y los miraban. Por fin sonó el timbre salvador, el Enteco desapareció en medio de una frase empezada; el auditorio se despertó y prorrumpió en un rugido tremendo.

Witold Gombrowicz, (Ferdydurke, 1937/2021)

1.1. Introducción

¿Qué relación existe entre la infancia y la educación? Históricamente, conceptualmente ¿se puede hablar de una morada común, de un ethos compartido? ¿O de un camino, un trayecto que ambos conceptos hayan de transitar conjuntamente? Definitivamente, sí. En este sentido, las ya clásicas historias de la infancia de Ariès (1960/2014) y de Mause (1974/1991) han supuesto un punto de partida para los posteriores estudios histórico-pedagógicos acerca de la infancia. Con todo, cada noción reclama su espacio, sus derechos, para no dejarse ceñir con tanta facilidad a los límites de una simple definición.

El desarrollo histórico de las tecnologías de domesticación de los cuerpos características del espacio educativo a lo largo del siglo XIX y gran parte del siglo XX se ha orientado a un tipo de ortopedia social que se ocupa principalmente de corregir la posible desviación de los cuerpos de la niñez respecto de la norma establecida, mediante un programa de escolarización que «inventa» el cuerpo discente: crea al alumno, a la alumna, híbrido —como veremos— de infante y algo más, un suplemento emanado del mundo adulto. Pese al cuestionamiento de esta situación y sus discursos legitimadores en las décadas finales del pasado siglo, su regreso a la escena institucionalmente legitimada resulta fácilmente apreciable en la actualidad.

En el presente capítulo proponemos un acercamiento genealógico a la infancia como institución social, que de forma amplia remitiría a una aproximación teórica básica en la antesala del discurso de la pedagogía moderna y contemporánea: la obra de Rousseau. Se trataría de interpelar los discursos hegemónicos en torno a la infancia y la educación a partir de los planteamientos de las pedagogías *queer* o antinormativas, que ponen en cuestión los discursos sobre el cuerpo y la identidad ligados a la escolarización (Flores, 2021; Planella & Pié, 2012; Preciado, 2002). En sintonía con diversas corrientes de la filosofía contrapedagógica contemporánea de cuño francés (Foucault, Deleuze, Derrida, Schérer, Hocquenghem, etc.), este trabajo pretende contribuir al corpus existente de propuestas, proyectos y metodologías *queer* para pensar la producción de las normalidades que estructuran las prácticas pedagógicas.

Desde el punto de vista teórico y metodológico, el trabajo adopta un diseño no rígido, basado en un enfoque interpretativo y crítico. Se emplean técnicas del análisis crítico del discurso ideológico, en tanto método de análisis social interdisciplinario que permita explorar los procedimientos y estrategias discursivas y explicitar cómo las ideologías se reproducen en el discurso y las prácticas sociales (Van Dijk, 2016). También resultan útiles en el desarrollo del trabajo los aportes de Foucault (2015) al análisis del discurso, que indagan los procedimientos que controlan, seleccionan y redistribuyen la producción discursiva.

1.2. La escuela y sus (inocentes) cuerpos: *guiñol* o reino del *como si*

«El alumno es un ser supuesto, desempeña un papel. Este papel es tragicómico, así como el de su complemento, el maestro». Con solo dos frases, René Schérer (1983, p. 143)

sitúa la escena típica de la interlocución escolar en los términos de un teatrillo cuya representación perpetua resulta avalada desde los inicios de la moderna institución educativa por la totalidad de los actores que allí intervienen. La escuela no es tanto una prisión, una fábrica o un cuartel (o la primera inmersión en la clásica rueda de las futuras disciplinas) cuanto un «guiñol».

Schérer toma prestada tal comparación de Albert Thierry, joven maestro, pedagogo y sindicalista libertario francés muerto en los primeros meses de la Primera Guerra Mundial. Thierry escribía en 1913, en *Reflexions sur l'éducation*, lo siguiente:

La escuela es un guiñol.¹ Jugamos a todo tipo de juegos en el patio, pero en clase hacemos comedia. El maestro desfila: enumera con semblante serio muchas verdades de las que se burla y algunas de las que duda; ejerce mediante sonrisas menguantes y ojos amenazadores una autoridad que no lo enorgullece. Y los alumnos forman el coro: fingen caritativamente interés por las recitaciones y miedo a la ley, como el cachete o la exposición (1923, p. 150).

Ambos papeles son ridículos, evidentemente, y el reloj, la campana o el timbre señalan implacables el empleo del tiempo al que nadie puede sustraerse. Así, a una hora determinada sale el maestro a escena, ejecuta su número y se marcha bruscamente, con independencia de que su intervención tenga o no algún interés, sea o no escuchada, llegue o no a su auditorio. Por su parte, el alumnado acepta de mejor o peor grado su sitio frente al escenario, finge escuchar, aunque su mente hace rato que vague lejos, se alegra si la representación no se extiende demasiado y — dependiendo del lugar que ocupe entre los extremos fuertemente codificados que van del buen al mal estudiante— deseará u odiará subir como actor al escenario, cuando le toque recitar su guion.

Hasta aquí, ninguna novedad. Que la escuela moderna, como la conocemos desde su establecimiento obligatorio en el siglo XIX, se desarrolle conforme a los cánones teatrales entonces dominantes, y de los que pese a múltiples resistencias aún no ha logrado zafarse, es algo sabido, recorre desde hace al menos un siglo la reflexión pedagógica y las representaciones de nuestro imaginario: baste con evocar los célebres grabados con los que Hippolyte Lecomte ilustraba en 1818 los novedosos métodos de la enseñanza mutua en las escuelas elementales francesas, grabados de los que se haría eco Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, a mediados de la década de los últimos años setenta. Al Foucault de entonces le interesaba estudiar la génesis de las diversas prácticas del gobierno de los cuerpos que desde el siglo XVI han ido configurando ese espacio político moderno, occidental primero, luego planetario, que denomina «gubernamentalidad», marco en el que pronto surgiría un problema: «el problema del gobierno de los niños», «la gran problemática de la

¹ Hay que tener en cuenta que la expresión exacta, «L'école est un guignol», puede traducirse también como «La escuela es una idiotez» o «En la escuela se hace el payaso», empleando idiomáticamente el término «guignol» (*faire le guignol*) con el tono reprobador que, a modo de ejemplo, fácilmente encontraremos en la conocida serie de libros infantiles de Sempé y Goscinny, *Le petit Nicolas*.

pedagogía», «el problema de la instrucción de los niños» (Foucault, 2006, p. 110, pp. 268-269). Conocemos bien cómo, en consonancia con todo un conjunto nuevo de saberes, técnicas sociales y preocupaciones políticas, la solución pasará por los regímenes de encierro, de disciplinamiento sucesivo, nunca definitivo siempre en una continuidad relativa que bien podría ocupar la vida entera: «de la asistencia al orfanato, a la casa de corrección, a la penitenciaría [...]; de la escuela a la sociedad de patronato, al obrador, al refugio [...]» (Foucault, 2022, p. 306). En la era moderna, los cuerpos infantiles han sido definitivamente separados de los adultos —se *inventa* la infancia— y se los mantiene aparte, «como en una cuarentena» antes de lanzarlos al mundo: «Esta cuarentena es la escuela, el colegio. Comienza entonces un largo proceso de encierro de los niños (como de los locos, los pobres y las prostitutas) [...] al que llamamos *escolarización*» (Ariès, 2014, p. 8).

Con todo, nos interesa en estas páginas un planteamiento distinto de la cuestión. La escuela no como encierro ni como proyecto disciplinario para lograr el gobierno de los cuerpos infantiles, sino como gran guiñol, como pequeño teatrillo de títeres en el que cada cuerpo acaba ocupando el lugar y la función que del mismo se espera, con cuanto tiene de juego (cierto que aburrido, no especialmente querido, tampoco insufrible de suyo) aceptado. Apoteosis de ese ser híbrido creado por la escuela, que ya no es un cuerpo infantil propiamente dicho ni la promesa de uno adulto, sino lo que solemos conocer como «alumno/a» o, en el más exacto término acuñado por Witold Gombrowicz en su temprana novela *Ferdydurke* (1937/2021), el «cuculo», del que cualquier proyecto educativo, en el decir nuevamente de Schérer (1983, p. 67) tiene necesidad. Como le explica el maestro Pimko al joven adulto protagonista, en trance de guiada infantilización o transformación en cuculo: «La escuela tiene que funcionar y para que funcione hay que encontrar alumnos. ¡A la escuela, pues! ¡A la escuela!» (Gombrowicz, 2021, p. 39). Como tal, el cuculo imprime cierto giro al Emilio de Rousseau, naturalmente inocente (la conservación de la inocencia, como una de las grandes obsesiones del ginebrino: Rousseau, 1762/2008, p. 252) y, por esto mismo, aún no devenido en cuculo: este precisa de infantilización (Schérer, 1983, p. 68), lo que implica una densa trama de trampas dispuestas por la escuela, los maestros, las familias, los sujetos/objetos del deseo sexual, etc., trampas que persiguen la «inocencia» en los cuerpos infantiles/infantilizados, como dispositivo al que —muy a su pesar— no pueden hurtarse los cuculos:

Pues, la verdad era que esos mocitos, encerrados en la escuela, alejados de la vida misma, *eran inocentes*. Eran inocentes a pesar de no ser inocentes. ¡Eran inocentes en su afán de no ser inocentes! ¡Inocentes con la mujer en los brazos! ¡Inocentes en la lucha y en la pelea! ¡Inocentes cuando recitaban versos e inocentes cuando jugaban al billar! ¡Inocentes cuando comían y dormían! Inocentes cuando eran inocentes. Siempre amenazados por la santa inocencia hasta cuando derramaban sangre, torturaban, violaban, maldecían, ¡todo para no ser inocentes! (Gombrowicz, 2021, p. 44).

Todos los fingimientos tienen cabida en el cuculo, híbrido entrampado por el medio educativo. Santos inocentes pese a quienes pese —comenzando por ellos mismos. Con la bendición mediante del cuerpo de maestros, divertidamente empeñado en propiciar y preservar a toda costa la inocencia de sus pupilos, por cualquier medio y sin que nada importe, siempre y cuando ellos dicten la lección y la orientación a seguir, sin posibilidad de escape. Gombrowicz describe de este singular modo la situación prevista un cuarto de siglo antes por Thierry, el sistema educativo como pequeño teatro o guiñol, similitud que a mediados de los años setenta del pasado siglo no pasa desapercibida a René Schérer, en su arriesgada contralectura del *Emilio* rousseauiano, en páginas aún no ponderadas como lo merecieran, textos adelantados en décadas a las teorías *queer* y, en cierto modo, incluso de una lucidez raramente alcanzada por las mismas.²

Básicamente, como hemos visto, en un guiñol se da una pequeña tragicomedia de la que participan los personajes (al menos dos, polichinela y el comisario: aquel garrotearía a este en el teatrillo callejero, mientras que en la escuela suele ser al revés, razón por la que el alumnado suele divertirse en el primer caso y aburrirse en el segundo, al menos según la interpretación de Thierry, 1923, p. 150). En cualquier caso, no se llaman a engaño ni el cuerpo docente ni el cuerpo discente, unos y otros interpretando sus papeles conforme a lo que el tinglado educativo les pide. La escuela es un guiñol, «On joue à toutes sortes de jeux dans la cour —nos decía Thierry—: mais en classe, on joue la comédie». Jugamos al fingimiento. El maestro cumple su papel y los alumnos fingen (*feignent*) mostrar interés. Como bien sabemos al leer el clásico de la literatura infantil *Le petit Nicolas*, parecer, simular, fingir, *faire semblant... c'est terrible!*

El guiñol escolar está a la altura de los tiempos. Eduardo de la Vega, psicólogo y pedagogo rosarino, experto en problemas de integración escolar, a la par que crítico implacable del relato educativo institucional, habla de cómo en la actual sociedad del espectáculo la productividad de la escuela parece agotarse dando paso a un nuevo contexto donde las alteridades «malditas» son redimidas —los «otros» situados siempre en los márgenes parecen ahora ser tolerados, acogidos por los discursos políticamente correctos—, los opuestos se disuaden mutuamente ignorando los conflictos latentes, mientras que proliferan la indiferencia y los simulacros: «La

² El libro de René Schérer *Emile perversi ou des rapports entre l'éducation et la sexualité* se publicó originalmente en 1974 (Paris: Editions Robert Laffont), siendo traducido al castellano y publicado en 1983 bajo el extraño título *La pedagogía perversa* (Barcelona: Laertes). En 2006 fue nuevamente editado en francés, con algún añadido del autor (Paris: Désordres-Laurence Viallet). Peor suerte ha corrido el libro *Co-ire. Album systématique de l'enfance*, que Schérer coescribiera con Guy Hocquenghem y que editara la revista *Recherches* en 1976, con una segunda edición revisada en 1977, sin una posterior reedición hasta la fecha (situación que Schérer ha lamentado en alguna entrevista, con cierta resignación y achacando el problema a determinadas imágenes que la actual sensibilidad editorial no admite). Existe traducción al castellano próxima en fechas a la original: *Co-ire. Album sistemático de la infancia* (Barcelona, Anagrama, 1979).

escuela se asemeja cada vez más al reino del “como si” (se hace como si se estudiara o como si se incluyera). En realidad, la escuela ya poco enseña y tampoco incluye, al menos en la medida de lo prometido o proclamado» (de la Vega, 2014, p. 16). Por supuesto, la pesadez de esta losa no impide que pueda, en ocasiones, ser removida, pero esto siempre requerirá de esfuerzos al margen o por fuera de la dinámica institucional —en *La escuela como rehén. Crónica de un crimen perfecto* da voz, por ejemplo, al caso de Celina, niña con discapacidad auditiva nunca integrada *realmente* a una escuela normal, más allá de las planillas y los informes institucionales, en los que «siempre se hizo “como si”» (de la Vega, 2018, p. 116)—.

Pero, al igual que sucede con el guiñol, el «reino del *como si*» escolar cuenta igualmente con un largo recorrido. Y con sólidos anclajes intelectuales en la época moderna, ya que podríamos remontarlo a la propia ética kantiana, la ley moral enunciada como *als ob* en su segunda formulación del imperativo categórico: «Obra como si la máxima de tu acción pudiera convertirse por tu voluntad en una ley universal de la naturaleza» (Kant, 1785/2012, p. 126). No creemos sea descabellado afirmar que el paso de este «como si» del personal/universal actuar kantiano al operar de las instituciones (la escolar sin duda, por descontado), en un sentido que da desde lo formal contenido a nuestra realidad. Algo ha insinuado a este respecto Derrida al señalar que «Este “como si” permite relacionar la razón práctica con una teología histórica, y con la posibilidad de un progreso infinito» (Derrida, 2022, p. 34). Ficción luminosa (o iluminada, o ilustrada), el *como si* se desliza peligrosamente por el filo de la afilada hoja que une al tiempo que amenaza con desbaratar la voluntad de obrar justamente con el más precario ser de las cosas. En términos escolares, podríamos estar ante el nacimiento de la norma (de la escuela normal) universal, que a su vez podría retrotraernos hasta mitologías y apuestas básicas de nuestra cultura (poder pastoral, salvaguarda de las mayorías y atención del individuo, asunción de males menores, olvido de daños colaterales, etc.). En cualquier caso, y sin que la voluntad del propio Kant tenga mucha importancia en esto, salvar la historia (escolar, pongamos por caso) recurriendo al *como si* no dista mucho de los códigos asumidos del guiñol que lleva algo más de un siglo (al menos desde Thierry) atrapándonos en la escuela. Cuerpos infantilizados, cuerpos aburridos, cuerpos al paio, cuerpos corrompidos a golpes de pura inocencia... Frente a la historia normal escolar, ¿supondrían las diversas teorías *queer* la posibilidad siquiera de un cambio? ¿Podemos pensar en ellas, a partir de ellas, desde el momento en que irrumpen en nuestro panorama, como una fuerza disruptiva? ¿De qué manera y adónde podría llevarnos tal tajadura posible?

1.3. Citarse en los márgenes: disidencias que pueden propiciar líneas de fuga pedagógicas

Gilles Deleuze se ha referido (2002) a la imagen dogmática o moral del pensamiento, en la que este queda supeditado a esa imagen que de antemano se ocupa de prejuzgarlo todo, tanto la distribución del objeto y del sujeto como la del ser y el ente. Trasladando este postulado al ámbito que nos ocupa podría afirmarse que los

proyectos pedagógicos contemporáneos están saturados de imágenes en las que los planteamientos se ejercen de forma efectiva de acuerdo con las normas del poder establecido, proponiendo al pensamiento «fines autónomos»: la representación de la buena naturaleza y de la buena voluntad del pensador, pedagogo o maestro que busca «la verdad», la imagen de un sentido común o del ideal de la educación, la imagen de la reconocimiento, reconocimiento que invita a todas las facultades a aplicarse sobre un modelo de infancia o de infante que siempre se supone el mismo, la imagen del error que genera desconfianza hacia lo malo que puede ocurrir en el pensamiento, mecanismo exterior que distorsiona y hace pasar lo «falso» por verdadero, la imagen del saber como lugar de verdad «y la verdad como lo que sanciona respuestas y soluciones a preguntas y problemas supuestamente “dados”» (Deleuze y Parnet, 1997, p. 30).

Hace al menos dos siglos que la educación se ha constituido en el gran dispositivo pedagógico institucional de normalización y control político de los cuerpos. El desarrollo histórico de las tecnologías de domesticación del cuerpo características del espacio educativo a lo largo de este tiempo se ha orientado a un tipo de ortopedia social que se ocupa principalmente de castigar, de corregir la posible desviación de los cuerpos de los niños y niñas respecto de la norma social establecida. Pese a que este discurso haya sido puesto en cuestión y en buena medida entre paréntesis a lo largo de cierto período del pasado siglo xx y, asimismo, hayan surgido discursos críticos frente a tal estado de cosas, en la actualidad se aprecia su vuelta a la escena institucionalmente legitimada: puede hoy afirmarse que la institución educativa se encuentra abocada a una renovada cruzada heteronormativa para la que empeña todos los medios a su alcance (materiales escolares, reglamentos, juegos, currículo, disposiciones, prácticas), con el fin expreso de combatir los supuestos peligros de la sexualidad en la infancia.

Podría decirse que la institución pedagógica, y la escuela muy en particular, actúa hoy como un enorme laboratorio-fábrica del cuerpo, pero no de cualquier cuerpo, sino precisamente del cuerpo que desde hace más de dos siglos ha ocupado el centro de la acción educativa: el cuerpo heterosexual, un cuerpo sin fisuras cuyo valor educativo reside en una serie de valores tradicionales, inmutables, preestablecidos, que para una poderosa corriente de la pedagogía actual contendrían la esencia misma de la llamada cultura de Occidente, tal y como afirma la activista Val Flores (2013, p. 263): «Los sistemas educativos han estado históricamente orientados a la formación de identidades de Estado (hegemónicas) y a la transmisión y validación de modos de ser y conocer logo-falo-etno-adulto-céntricos (entre otros centrismos) excluyendo o marginando otros».

Por otra parte, y dejando al margen toda consideración acerca de las causas y el devenir histórico de los acontecimientos que desde el final de la II Guerra Mundial hasta los conflictos bélicos de nuestros días han confluído en la actual crisis estructural poscapitalista, supone ya un lugar común el constatar que las nuevas complejidades sobre las que bascula nuestro mundo han resquebrajado las sociedades de tipo

disciplinario mediante un proceso de desarticulación que ha conformado otro tipo de régimen, anunciado por Foucault y analizado por Deleuze en textos ya clásicos: la entrevista con Antonio Negri y los artículos que, bajo los títulos de «Control y devenir» y «Postscriptum sobre las sociedades de control», se recogen en el apartado final de *Conversaciones* (1995). Nos referimos, evidentemente, a la conformación de las sociedades de control que, como explica Deleuze, ya no funcionan mediante el encierro sino mediante el control continuo; asistimos desde hace ya algunas décadas a la instauración de un nuevo tipo de sanción, de educación y de vigilancia, previstas sin duda en la amable e inquietante distopía escolar que nos mostraba Gombrowicz. En este sentido y de acuerdo con Žižek (2008), el nuevo capitalismo global no tiene inconvenientes al momento de adaptarse a la pluralidad de identidades que caracteriza nuestra época, todo ello desde una supuesta dimensión universal humana basada en la simpatía y la comprensión, como si (y podríamos seguir explorando la genealogía de este importante *como si*) existiese un «nivel cero» de humanidad en el que todas las personas son iguales. Žižek advierte acerca de una novedosa forma hegemónica de multiculturalismo que se basaría en la emergencia de un mundo posideológico, donde los viejos conflictos políticos parecen superados y donde tiene lugar un desplazamiento de las luchas sociales, ahora centradas en el reconocimiento de los diversos estilos de vida. Así pues, la forma ideológica ideal del capitalismo global sería este multiculturalismo actualmente en boga. En el plano escolar, esta coyuntura podría traducirse en la reiteración de actitudes, creencias y prácticas que dejan entrever la pervivencia de «viejos» postulados complacientes, más propios de un pasado conservador y que hoy estarían camuflados bajo dinámicas propias de las sociedades neoliberales.

Siguiendo los postulados de Paul B. Preciado (2008) se puede afirmar que el actual programa cultural de pedagogización se encuentra ligado a la producción y sujeción del cuerpo en diferentes regímenes políticos a los que denominamos biopolíticos o disciplinarios y farmacopornopolítico o neoliberal, esta suerte de esquizofrenia que parece provocar la coexistencia de diversos regímenes de poder promueve la conformación de discursos *redentores* de la educación que, desde diferentes perspectivas teóricas, se lanzan a la (re)conquista del alma infantil.³ La educación del siglo XXI ya no es estrictamente disciplinaria, las actuales políticas educativas están íntimamente vinculadas a los procesos de globalización y a las dinámicas propias de las sociedades neoliberales. Por otra parte, la denominada revolución de las comunicaciones acompañada del vertiginoso desarrollo de los *mass media* desafía a la institución educativa en tanto que principal transmisora del conocimiento. Diversos procesos dan cuenta de la pérdida del monopolio de la institución escolar como lugar privilegiado de configuración de subjetividades. A partir de aquí, se erige la multiplicidad de discursos pedagógicos a los que hacíamos alusión hace un momento, que abogan por reformar, reformular, transformar o en

³ Expresión que remite al análisis de Thomas Popkewitz (1998) en relación con la configuración de políticas educativas en el contexto neoliberal.

último término reinventar el conjunto de prácticas escolares consideradas caducas a fin de contraponerse a la denominada «crisis educativa».

Si bien el panorama descrito resulta bastante sucinto, en mayor o menor medida los agentes educativos estarían de acuerdo acerca de una premisa que se presenta en nuestros días como un problema medular: la crisis de la institución educativa estrechamente vinculada a la crisis del saber histórico-pedagógico como elemento clave en la formación de los futuros profesionales del campo de la educación (Planella, 2009, p. 34). Sin embargo, las inquietudes surgen al considerar esos heterogéneos planteamientos pedagógicos que se formulan como una respuesta eficaz a las complejidades características de la educación actual, o mejor, de la educación del cuerpo, porque no olvidemos que educar y educar el cuerpo integran un mismo proceso. Acuerdo unánime ante la necesidad impostergable de transformar, revolucionar la educación... desacuerdo en la proyección: ¿qué transformación?, ¿qué revolución? Aquí conviene tener en cuenta la enseñanza (provisional) de Preciado (2009, pp. 141-142): «Las revoluciones no son lo que parecen. Las causas capaces de transformarse en lógicas de poder no son precisamente las más revolucionarias», pero no todo está perdido, concluye: «Las revoluciones también construyen sus propios márgenes» (p. 142).

Es posible distinguir una serie de discursos pedagógicos que, en nombre de un sentido último trascendental de la formación humana, emprenden una cruzada en defensa de una infancia que construyen de antemano como heterosexual, discursos que conciben la educación como una misión, lucha, conquista o carrera hacia la redención del «deber-ser» del valor cuerpo. Para esta corriente, que nos atreveríamos a identificar como hegemónica hoy, el saber pedagógico se presenta como lugar de verdad, axioma a partir del cual se plantean soluciones y respuestas a unos supuestos malestares que repercuten de forma negativa en los procesos de enseñanza-aprendizaje y que se manifestarían mediante la pérdida de valores, tanto como en la emergencia de una serie de antivalores asociados a las condiciones de las sociedades posmodernas que entorpecerían el proceso formativo de los niños y jóvenes —«sujetos» de la acción educativa— impidiendo el desarrollo pleno, integral y armónico del ser humano. Frente a tal situación, esta corriente reivindica el valor educativo del cuerpo y exhorta a recuperar el sentido último de la educación: los docentes se convertirían así en agentes que cumplen la trascendental misión de lograr a través de la educación un ser humano completo, orientando las prácticas educativas hacia un «buen hacer».

No estamos frente a simples ideologías, sino frente a *imágenes*: «[...] toda una organización que obliga a que el pensamiento se ejerza de forma efectiva de acuerdo con las normas de un poder o de un orden establecidos[...]» (Deleuze & Parnet, 1997, p. 29). De «ideas justas», de imágenes de «buena voluntad» y «sentido común» se encuentran rebosantes las prácticas pedagógicas en sus polifacéticas versiones. Abiertamente en contra de estas corrientes, nos situamos en un ejercicio de pensamiento cuyo objetivo no consiste en luchar contra eventuales «errores»

procedentes de un exterior que pervertiría un arquetipo-institucional-pedagógico-bienintencionado. El modelo educativo ideal que se pretende defender «no existe», simplemente: no hay nada que recuperar ni nadie a quién salvar.

Conviene situar una segunda corriente pedagógica que toma distancia del conjunto de discursos *redentores* de la educación y que está constituida por la irrupción del feminismo en el ámbito educativo. Especialmente influyente a partir de la década de 1990, tanto en el contexto español como en el latinoamericano, se cristaliza en los postulados de la igualdad, la diferencia, el respeto hacia la diversidad, la inclusión, la integración, etc. Vale la pena destacar que uno de los logros de esta corriente ha sido sin duda la aplicación de la perspectiva de género como categoría de análisis en lo escolar. A grandes rasgos, los esfuerzos teóricos feministas en educación tendrían como finalidad principal producir cambios hacia una mayor igualdad entre hombres y mujeres a través de modelos/metodologías que se basan en programas como la educación para la igualdad, la educación para la ciudadanía y la coeducación.

No se trataría simplemente de negar la eficacia o pertinencia de las actuales políticas educativas de género o las propuestas críticas feministas en el campo de la pedagogía, sino de establecer hasta qué punto los planteamientos de esta corriente producen un verdadero quiebre con la *imagen dogmática del pensamiento* instalada en la institución escolar desde hace más de doscientos años. Advertimos cómo el esfuerzo de las pedagogías críticas transformadoras de las últimas décadas, y entre ellas las propuestas de intervención educativa con perspectiva de género, se inserta en un contexto histórico específico en el que el proceso de reorganización de las relaciones de poder en el marco de las sociedades de control ha modificado de forma sustancial el sentido y la potencia de numerosos enunciados pedagógicos críticos subsumiéndolos en las significaciones hegemónicas del régimen de sometimiento neoliberal (Jódar & Gómez, 2007, p. 397). Pero también conviene tener en cuenta que las propuestas pedagógicas con perspectiva de género que se han colado de forma notable en las prácticas escolares de los últimos años proceden del ámbito de los feminismos de la igualdad o de la diferencia, de manera que sus formulaciones críticas interpelan un modelo educativo propio del régimen disciplinario. Desde el marco de análisis que establece Preciado (2002, 2008) a partir del estudio de las transformaciones históricas de las relaciones entre los conceptos de cuerpo, verdad y poder, entendemos que a menudo los proyectos pedagógicos con perspectiva de género se articulan en contra del conjunto de técnicas de construcción del cuerpo que responden a una definición soberana de la masculinidad. Un ejercicio crítico sin duda necesario pero insuficiente, porque en la actualidad las técnicas que operan en la construcción del cuerpo y de la subjetividad son transversales, es decir que las ficciones somatopolíticas que somos se encuentran ligadas a diferentes modelos epistémicos que conviven conflictivamente: el régimen soberano o teocrático, el régimen disciplinario o biopolítico y el régimen farmacopornográfico o neoliberal (Alegre & Tudela, 2014).

Nos enfrentamos, pues, a una compleja coyuntura en la que el ejercicio del pensamiento ligado a la pedagogía y la sexualidad se ajusta «[...] tanto a los fines del Estado real, a

las significaciones dominantes, como a las exigencias del orden establecido» (Deleuze & Parnet, 1997, p. 18). Recordemos que la denominada tecnología de género se encuentra basada en lo que Monique Wittig (2010) llamó «el contrato heterosexual», que supone instalarse previamente en unas categorías de pensamiento que funcionan como conceptos a priori en todas las áreas de conocimiento, de manera que la aplicación efectiva del concepto de género en pedagogía se encontraría estrechamente ligada a la heterosexualidad y, en consecuencia, invisibilizaría y excluiría de los análisis otros géneros/sexualidades que habitan el espacio escolar (Flores, 2008; 2017). Hoy más que nunca, el escenario político y social sitúa el cuerpo de los chicos y chicas en el centro del debate, por todas partes se erigen *imágenes* deformantes que no cesan de proponer al pensamiento «fines autónomos» para obligarlo a servir a quién sabe qué propósitos supremos, últimos o trascendentales de la formación humana. Sin embargo, sospechamos desde hace algún tiempo, las cosas «pasan» por otro lado.

Lo interesante, explicaba Deleuze, sería lo inverso, los modos en que el pensamiento podría liberarse de su modelo. Ensayar pensamientos que vendrían de una violencia sufrida por el pensamiento, que llevarían a cada facultad al límite de su discordancia con las demás, que se abrirían asimismo a todo tipo de encuentros y que se definirían en función de un exterior y en el movimiento de aprender. En resumidas cuentas, pensamientos que no dejen que ningún poder asuma el papel de plantear problemas. Propone descomponer lo que denomina «máquinas binarias» en tanto que piezas importantes del aparato de poder que proceden por dualismos, trazar líneas de fuga que resistan a la máquina binaria, que pasen *entre* los dos términos o conceptos desplazándolos hasta encontrar un desfiladero, un surco, una frontera, un tercero que no es ni uno ni otro, crear multiplicidades, hacer «rizoma» (Deleuze & Parnet, 1997, p. 32).⁴

¿Se pueden pensar desde estas instancias las inquietudes que exponíamos líneas atrás? Creemos que sí. En lo que sigue nos acercaremos a ciertos planteamientos posmodernos (valga aún la noción); en primer lugar, el pensamiento posestructuralista francés, en su versión foucaultiana y deleuziana; en segundo, ciertas propuestas de los estudios posfeministas y *queer*, planteamientos que desde diferentes planos contribuyen a cartografiar toda una amalgama de *contra-pedagogías* como espacios móviles de resistencia a la normalización de los cuerpos en el ámbito educativo. Introduciendo un ejercicio de paráfrasis de las muchas interrupciones educativas que propone Val Flores (2019), la tarea consistiría en sabotear la estabilidad conceptual del discurso pedagógico y plantear preguntas que minen el lenguaje neoliberal.

⁴ El concepto deleuziano es conocido. Y sigue teniendo vigencia intentar un ejercicio de *pensamiento rizomático* que escape tanto del pensamiento binario como de la concepción dualista del mundo, huyendo de las fórmulas del saber de pregunta/respuesta, correcto/incorrecto, falso/verdadero; pero que escape también a ciertas formulaciones instaladas en la raíz misma de los estudios feministas contemporáneos, como aquellas referidas a los binomios sexo/género, masculino/femenino, constructivismo/esencialismo, hetero/homo, normal/anormal, válido/inválido, etc.

1.4. El cuerpo escolar y su histórica (in/dis)posición sexual

En el primer volumen de *Historia de la Sexualidad* (2019), Foucault realiza un formidable análisis de las relaciones históricas entre el poder y el discurso que forjaron el dispositivo de sexualidad en las sociedades occidentales modernas. Tras elaborar una crítica de la llamada edad de la represión, propia de las sociedades burguesas que arrancarían en el siglo xvii, argumentará que a fines del siglo xviii se asiste a una explosión discursiva en torno y a propósito del sexo. De la coyuntura histórica que plantea Foucault quisiéramos destacar un acontecimiento que reviste especial interés en el marco de estudio que nos ocupa: se trata del surgimiento de un nuevo régimen de discursos en relación con sexo de los niños, una renovada preocupación en torno al sexo de los niños que irrumpe en el aparente silencio hermético que rodea a la institución escolar. Esta preocupación se traduce en el despliegue de una serie de dispositivos específicos en el espacio y la organización escolar, se impone una suerte de alerta perpetua y los relatos pedagógicos se articularán en torno a la comprobación de la existencia efectiva de esa sexualidad precoz, activa y permanente: «el espacio de la clase, la forma de las mesas, el arreglo de los patios de recreo, la distribución de los dormitorios [...] todo ello remite, del modo más prolijo, a la sexualidad de los niños» (p. 38).

Estas apreciaciones bien podrían ajustarse, con mínimas modificaciones, a la descripción de la organización de los actuales espacios educativos formales. Bastaría con remitirnos a la presencia digital de una gran parte de las instituciones escolares españolas, especialmente aquellas vinculadas a entidades religiosas (pero también, en menor medida, algunas que se declaran laicas), para comprobar, con escaso asombro, que una primera declaración que subraya el carácter mixto del establecimiento es inmediatamente secundada por una serie de razones «pedagógicas» y de «rendimiento académico» que justifican la separación de alumnos y alumnas en determinadas actividades escolares, por situar un ejemplo bien conocido. Desafortunadamente, el panorama latinoamericano no dista mucho del español. Estamos de acuerdo con el planteamiento de Val Flores (2013, p. 221) al respecto:

[...] resulta urgente una reflexión acerca de cómo en siglo xxi continuamos sosteniendo un modelo institucional propio de la pedagogía del siglo xix, legitimando y afirmando un modelo de ciudadanx basado en la separación entre varón y mujer como fundamento de la patria.

Recordemos que este proceso tiene lugar en el marco de la conformación de las sociedades disciplinarias, donde proliferan múltiples dispositivos institucionales de control y vigilancia de la población y en el que la pedagogización del sexo de los niños se lleva a cabo mediante estrategias que implican a diversos agentes sociales como pedagogos, maestros, familia, médicos, psicólogos, todo un conjunto de máquinas de control y represión, de precisos aparatos administrativos que actúan de forma despótica y silenciosa sobre el cuerpo infantil. Desde esta perspectiva, la figura del niño se presenta como un «artefacto biopolíticamente construido»

(Preciado, 2009, p. 165). Por supuesto, la escuela se convertirá en uno de los dispositivos institucionales más potentes y la pedagogía será la disciplina que aporte los discursos legitimadores de la sexualidad en la educación. Se trata de un período que Foucault (2017, p. 98) denomina de «ortopedia social», en el que el régimen de discursos acerca del sexo de los niños y adolescentes se asienta en nociones como el peligro, la prevención y la precaución.

La pedagogización del sexo del niño se plantea como una doble afirmación según la cual la mayoría de los niños se entregan o son susceptibles de entregarse a una actividad sexual, una actividad designada como indebida, a la vez «natural» y «contra natura», que traería consigo peligros físicos y morales, de lo cual se desprende la urgente necesidad de que las instituciones pedagógicas de control y represión «deben tomar a su cargo, de manera continua, ese germen sexual precioso y peligroso, peligroso y en peligro» (Foucault, 2019, p. 127). Gran parte de las técnicas de domesticación del cuerpo de los niños que gozaban de aceptación en otro tiempo se han convertido en objeto de reprobación social al menos desde finales del siglo XIX, el posterior desarrollo de la pedagogía moderna permite identificar una serie de cambios y continuidades en relación con la educación y la sexualidad.⁵ Con todo, las sucesivas reformas de los sistemas educativos y los proyectos de renovación pedagógica característicos del siglo XX no han hecho más que reforzar los fundamentos de tal dispositivo de sexualidad, que no ha perdido vigencia en las sociedades posindustriales, y es probable que las recientes políticas educativas en materia de sexualidad continúen ancladas al régimen de discursos que lo forjaron hace más de doscientos años.

No obstante, hay que tener en cuenta que las estrategias que atraviesan y utilizan el sexo de los sujetos no luchan contra la sexualidad ni se esfuerzan por controlarla, en realidad *producen* la sexualidad. En la misma medida y retomando los planteamientos de Preciado (2008) los discursos pedagógicos de normalización del sexo de los niños se materializan en una arquitectura exterior que históricamente ha tomado la forma de la escuela, maquinaria cuya finalidad no es acoger ni representar a los niños, antes bien: *producen* el sujeto que dicen albergar. Como bien sabe el *cuculo* protagonista del *Ferdydurke* de Gombrowicz, las instituciones educativas operan como técnicas de normalización del sexo y del género legitimando el discurso de la heterosexualidad como el único posible, al mismo tiempo que las instancias

⁵ Respecto de las prácticas en torno a la educación de los cuerpos infantiles, los clásicos estudios de Philippe Ariès *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (1960/2014) y de Lloyd deMause *Historia de la infancia* (1974/1991), contienen un registro interesante de la transformación de las prácticas de control y vigilancia del sexo de los niños desde la edad media hasta el siglo XIX. Asimismo, en su *Manifiesto contra-sexual* (2002) Beatriz (luego, Paul B.) Preciado señala un conjunto de tecnologías represivas del sexo y del género desplegadas durante los siglos XVIII y XIX y aplicadas especialmente a los cuerpos de adolescentes y jóvenes: instrumentos tecnológicos que regulaban las prácticas domésticas, regímenes alimentarios estrictos, cinturones de castidad, hierros de cama y grilletes de contención para evitar todo tipo de fricción, fundas dentadas para el pene, etc.

pedagógicas «inventan» un determinado cuerpo infantil y adolescente, un cuerpo esencialmente débil, incapacitado, inmaduro que «se percibe a sí mismo como el continente de una identidad sexual y que se siente como un peligro potencial para sí mismo» (Preciado, 2009, p. 166). Y aquí reside uno de los argumentos clave que permite imaginar posibles resistencias contra-pedagógicas en relación con el cuerpo y la sexualidad. Si la educación actúa como un auténtico dispositivo performativo, si las prácticas educativas como modos de hacer inteligible el cuerpo son performativas, al mismo tiempo son susceptibles de error y eventualmente pueden ser desplazadas.

1.5. Por una pedagogía contra-sexual: imaginar prácticas de resistencia escolar

Decíamos líneas atrás que las sociedades disciplinarias atraviesan desde hace ya bastante tiempo un proceso de desarticulación que ha dado lugar a la conformación del régimen de control o neoliberal, se trata de un nuevo capitalismo donde el ejercicio del poder por medio de las semióticas del capital procede simultáneamente a partir de un control y una sujeción de todos los instantes de la vida del individuo: «[...] se trata de hacer asumir por cada individuo los mecanismos de control, de represión, de modelización del orden dominante» (Guattari, 1995, p. 53). La conformación de subjetividades en este nuevo régimen ya no se ajusta a los clásicos parámetros de las identidades, sino que estamos ante un control que «lejos de prohibir la “alteridad”, lejos de proscribir al y a lo “otro”, acepta de buen grado la diseminación, la multiplicación y el descentrado de las adherencias como medio para neutralizar cualquier auténtica iniciativa de fuga» (Tudela, 2009, p. 25).

De la extensa crítica que articulan Deleuze (1999) y Guattari (1995) para escapar al ejercicio implacable de este control abierto nos interesa destacar dos cuestiones fundamentales. Por una parte la urgente necesidad de suscitar acontecimientos capaces de escapar, de fugarse, y de promover la creación de nuevos *espacio-tiempos* aunque sean mínimos, y por otra parte la insistencia en la producción de subjetividades fuera del centro, abriéndose la puerta a la conformación de un *no-sujeto*, en el sentido de que no se deja fijar o sujetar y que abandona para siempre los fundamentos de la identidad clásica para situarse en el *entre*, identidad del y de lo descentralizado, desequilibrado: sujeto-nómada, sujeto-errante, sujeto-rizomático (Tudela 2000, 2009).

Para completar el panorama descrito quisiéramos retomar la crítica de Paul B. Preciado (2008) en torno al capitalismo posindustrial y el surgimiento de un nuevo régimen. Preciado señala la puesta en marcha de un nuevo tipo de gubernamentalidad en el que el sexo y la sexualidad se constituyen como el centro de la actividad política y económica, implantándose un tercer régimen de subjetivación, que sucedería a los regímenes soberano y disciplinario. A este tercer régimen posindustrial, global y mediático lo denomina «farmacopornográfico», un nuevo modelo de control caracterizado por la introducción de las tecnologías en los cuerpos: «[...] asistimos a la progresiva infiltración de las técnicas de control social del sistema decimonónico

disciplinario dentro del cuerpo individual. Ya no se trata ni de castigar las infracciones sexuales de los individuos, ni de vigilar y corregir sus desviaciones» (p. 133).

En el régimen farmacopornográfico la «programación de género», las técnicas de modelización de la subjetividad, se encuentran ligadas a una multiplicidad de prácticas que promueven una suerte de coherencia interna en torno a la fórmula «una identidad-un sexo-una sexualidad». Frente a esta coyuntura, Preciado propone acuñar el término «somateca», como una forma de romper con la cadena de significaciones que remiten al concepto de cuerpo como unidad-organismo constituido en torno a la normalidad: «Lejos de ser naturaleza, nuestros cuerpos son “somateca”, un archivo político de discursos, lenguajes, técnicas y prácticas relacionadas entre sí por conflictos biopolíticos, somatopolíticos, que hacen imposible la existencia de un cuerpo perfecto, homogéneo, sano, feliz y sin fisuras» (Alegre & Tudela, 2014, p. 10). Del cuerpo como somateca, que se presenta como efecto de sujeción y control tanto como eventual espacio de agenciamiento, emerge la posibilidad de abrir líneas de fuga en los procesos normativos de producción somática (Preciado, 2002, p. 79; 2008, p. 246).

Teniendo en cuenta el escenario-acción que plantean Deleuze/Guattari y Preciado consideramos que la introducción de la perspectiva *queer* en educación resulta una herramienta eficaz en la posible configuración de prácticas de resistencia ante las estrategias normalizadoras del cuerpo impuestas por las prácticas pedagógicas contemporáneas. En la actualidad podemos apreciar cómo las tecnologías de control que enarbolan la bandera de las libertades, las individualidades, el emprendimiento, la defensa de las subjetividades flexibles y plurales son oídas y aparentemente tenidas en cuenta en el ámbito de la educación a través de la recuperación de los discursos pedagógicos tradicionales, basados en las teorías clásicas de la educación desarrolladas sobre todo a lo largo del siglo xx, pero también mediante la emergencia de pedagogías más innovadoras, a menudo vinculadas a movimientos libertarios.

Asistimos a la proliferación de propuestas pedagógicas dirigidas a contextos educativos formales y no formales plagadas de categorías comúnmente aceptadas como positivas, al estilo de «educación para la vida», «inclusión», «emprendimiento», «integración», «diversidad», «tolerancia», etc., en una suerte de giro políticamente correcto que acaba por vaciar de contenido dichas nociones. Frente a esta coyuntura creemos que las voces *queer*, posfeministas, transgénero, *crip theory* en el ámbito de la educación interpelan de manera eficaz la actual condición heteronormativa de los espacios escolares. Fundamentalmente, las pedagogías *queer* no se preocupan solamente por el reconocimiento de las «minorías» sexuales, antes bien posicionan el cuerpo en el centro del debate, propiciando rupturas en las continuidades socialmente esperadas entre género, sexo y deseo (Planella & Pié, 2012). El enfoque *queer* en pedagogía persigue la desestabilización de los fundamentos de la institución educativa moderna, así como la puesta en cuestión de las epistemologías pedagógicas sexo-políticas heteronormativas que a fuerza de posiciones reaccionarias se empeña en controlar y vigilar los saberes y prácticas escolares.

En esta línea, Preciado afirma que «La sociedad contra-sexual promueve la modificación de las instituciones educativas tradicionales y el desarrollo de una pedagogía contra-sexual *high-tech* con el fin de maximizar las superficies eróticas, de diversificar y mejorar las prácticas contra-sexuales» (2002, p. 35). Frente al proceso pedagógico de *genderización* que fomenta los binarismos sexo/género-normal/anormal, el cuerpo *queer* pretende desbordar los espacios de la heterosexualidad institucionalizada y resistir al proceso de normalización pedagógica, se escapa de las operaciones repetitivas que nos construyen como neños y neñas normales. Sin embargo, no se trataría de dismantelar sin más la institución educativa ni de reclamar el retorno al modelo de educación disciplinaria. Siguiendo a Preciado (2002), podríamos decir que las pedagogías *queer* reivindican una re-apropiación de las técnicas pedagógicas de normalización de los cuerpos en educación, una extracción de las tecnologías específicas del género de los habituales itinerarios pedagógicos, tal como lo expresa Flores (2013, p. 241): «Para la pedagogía cuir,⁶ la lucha comienza por el uso subversivo de los espacios instituciones en tanto flujos polémicos y vectores de creación de espacio público».

La crítica *queer* en educación pone en cuestión esa práctica educativa que se ocupa de producir identidades esenciales y estables basadas en el sistema sexo/género, asegurando la pervivencia del dispositivo de sexualidad foucaultiano y reproduciendo la concepción dualista del mundo sobre la que nos advertía Deleuze. De aquí se desprenden las críticas hacia las políticas educativas basadas en la moderna y éticamente santificada retórica del actuar *como si*: las retóricas de la igualdad, la diferencia, la diversidad, la inclusión o la integración que acaban por convertir a la institución educativa en una sumatoria de diversidades. Por el contrario, se trataría de erigir una política pedagógica de las multiplicidades, imaginar una multitud de cuerpos que desborden los espacios educativos como flujos en constante movimiento, de modo que las multiplicidades rizomáticas denuncien las pseudomultiplicidades arborescentes características de las políticas educativas del siglo XXI. Así, cabe señalar que el tratamiento de la diversidad (sexual, étnica, nacional, etc.) instalado en educación se encuentra ligado a las lógicas neoliberales y colonialistas que convierten la compasión, el respeto o la tolerancia en prácticas paternalistas. En tanto que maestros y educadores atravesados por las prácticas educativas dominantes, Flores nos interpela y propone un ejercicio de resistencia radical que consiste en escupir sobre la diversidad:

Escupir como resistencia, como vindicación, como marcación de un límite, como provocación. Escupir sobre la diversidad para desapaciguar la conciliación neutral de la suma y los acuerdos pasivos entre identidades que fabrican el pluralismo de la indiferencia del mercado y el consenso (2013, p. 303).

⁶ No nos detendremos en ello, pero la alteración de la grafía anglosajona en la escritura cuir de ámbito castellano tiene en su defensa mucho que ver con la intencionalidad del propio movimiento contrapedagógico al que tratamos de acercarnos.

1.6. En conclusión

En un texto publicado hace ya algún tiempo, René Schérer recordaba a propósito del pragmatismo de la filosofía deleuziana que «el valor de una filosofía se juzga por el uso, a riesgo de sufrir interpretaciones heréticas por parte de sus utilizadores» (1994, p. 36). En realidad, decía el filósofo francés, del uso de una filosofía se obtiene su mayor fecundidad, y entonces «las deformaciones que sufre al pasar por manos extrañas no son tanto traiciones como devenires». Con este ánimo herético, hemos ensayado a lo largo del capítulo una tajadura *entre* los discursos pedagógicos que producen y normalizan los cuerpos infantiles devenidos en «cuculos». Por una parte, un discurso pedagógico que se pretende hegemónico y considera el saber educativo como lugar de verdad, suturado de una vez por todas. Por otra, discursos pedagógicos más recientes cuyas propuestas críticas acaban atrapadas en las lógicas neoliberales, reduciéndose a un simple ejercicio prescriptivo que cancela toda posibilidad de conflicto. Frente a esto, la disruptiva irrupción de las propuestas *queer* en el ámbito educativo desde la década de 1990, primero en el ámbito anglosajón y luego en el de habla castellana, supone una estocada al «reino del *como si*» escolar, exponiendo los dispositivos a través de los que se produce y legitima la normalidad de la diferencia (sexual, étnica, nacional, de clase, etc.) en la escuela.

No es un punto de llegada, apenas —quizás— un momento de espera en la línea de salida. Pero forzosamente, las pedagogías *queer*, íntimamente enlazadas con las diversas corrientes de la filosofía contrapedagógica contemporánea, nos mueven a reabrir heridas y reclamar el conflicto para repensar los escenarios educativos y el lugar que ocupan los cuerpos en el actual entramado de las instituciones escolares.

Referencias bibliográficas

- Alegre, Carolina & Tudela, Antonio. (2014). Somateca e identidad desbordada: los cuerpos como prácticas políticas de resistencia. En Esteban García & Andrés Fortunato (Eds.), *Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Filosofías del Cuerpo, Cuerpos de la Filosofía* (pp. 7-12). Universidad de Buenos Aires.
- Ariès, Philippe. (2014). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* [El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen]. Seuil. (Trabajo original publicado en 1960).
- De la Vega, Eduardo. (2014). *Diversos y colonizados. El sueño multicultural de la escuela*. Homo Sapiens.
- De la Vega, Eduardo. (2018). *La escuela como rehén. Crónica de un crimen perfecto*. Laborde.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición* (M. Delpy & H. Beccacece, Trads.). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1968).

- Deleuze, Gilles. (1999). *Conversaciones 1972-1990* (J.L. Pardo, Trad.). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1995).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (1997). *Rizoma. Introducción* (J. Vázquez Pérez & U. Larraceleta, Trads.). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1976).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez & U. Larraceleta, Trads.). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1980).
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire. (1997). *Diálogos* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1977).
- deMause, Lloyd. (1991). *Historia de la infancia* (M. López Martínez, Trad.). Alianza. (Trabajo original publicado en 1974).
- Derrida, Jacques. (2022). *Prejuicios. Una lectura de Kafka y Ante la ley* (L. Bata, Trad.). Mardulce. (Trabajo original publicado en 1985).
- Flores, Val. (2008). Entre secretos y silencios. La ignorancia como práctica de conocimiento y política de (hetero) normalización. *Revista Trabajo Social*, 18, 14-21.
- Flores, Val. (2013). “*interrupciones*”. *Ensayos de poética activista*. La Mondonga Dark.
- Flores, Val. (2017). *Tropismos de la disidencia*. Palinodia.
- Flores, Val. (2019). *Una lengua cosida de relámpagos*. Hekht.
- Flores, Val. (2021). *Romper el corazón del mundo. Modos fugitivos de hacer teoría*. Continta Me Tienes.
- Foucault, Michel. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)* (H. Pons, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2004).
- Foucault, Michel. (2015). *El orden del discurso* (A. González Troyano, Trad.). Tusquets. (Trabajo original publicado en 1970).
- Foucault, Michel. (2017). *La verdad y las formas jurídicas* (E. Lynch, Trad.). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1978).
- Foucault, Michel. (2019). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber* (U. Guiñazú, Trad.). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1976).
- Foucault, Michel. (2022). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1975).
- Gombrowicz, Witold. (2021). *Ferdydurke* (Trad. del autor, asesorado por un comité de traducción). El Cuenco de Plata. (Trabajo original publicado en 1937).
- Guattari, Félix. (1995). *Cartografías del deseo* (M. Denis Norambuena, Trad.). La Marca. (Trabajo original publicado en 1989).

- Jódar, Francisco & Gómez, Lucía. (2007). Educación posdisciplinaria, formación de nuevas subjetividades y gubernamentalidad neoliberal. Herramientas conceptuales para un análisis del presente. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 12(32), 381-404.
- Kant, Immanuel. (2012). *Fundamentación para una metafísica de las costumbres* (R. Rodríguez Aramayo, Trad.). Alianza. (Trabajo original publicado en 1785).
- Planella, Jordi. (2009). *Ser educador. Entre Pedagogía y Nomadismo*. UOC.
- Planella, Jordi & Pié, Asun. (2012). Pedagoqueer: resistencias y subversiones educativas. *Educación XXI*, 15(1), 265-283. <https://doi.org/10.5944/educxx1.15.1.159>
- Popkewitz, Thomas S. (1998). *La conquista del alma infantil. Política de escolarización y construcción del nuevo docente* (J. Pomares, Trad.). Pomares-Corredor.
- Preciado, Paul B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Ópera Prima.
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui*. Espasa-Calpe.
- Preciado, Paul B. (2009). Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. En G. Hocquenghem, *El deseo homosexual* (G. Huard de la Marre, Trad.) (pp. 135-174). Melusina.
- Rousseau, Jean-Jacques. (2008). *Emilio o de la educación* (L. Aguirre Prado, Trad.). Edaf. (Trabajo original publicado en 1762).
- Schérer, René. (1983). *La pedagogía pervertida* (J. Juan Megía, Trad.). Laertes. (Trabajo original publicado en 1974).
- Schérer, René. (1994). Deleuze educador. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 17, 35-38.
- Schérer, René & Hocquenghem, Guy. (1979). *Co-ire. Album sistemático de la infancia* (A. Cardín, Trad.). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1976).
- Thierry, Albert. (1923). *Reflexions sur l'éducation Suivies des Nouvelles de Vosves*. Librairie du Travail.
- Tudela, Antonio. (2000). El deseo y sus máquinas: en torno al sujeto nómada en Deleuze y Guattari. *Revista de Filosofía*, 36, 47-73.
- Tudela, Antonio. (2009). Identidad y poder en las sociedades de control. *Revista de Filosofía*, 61, 7-37.
- Van Dijk, Teun. (2016). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 203-222. <http://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>
- Wittig, Monique. (2010). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (J. Sáez & P. Vidarte, Trads.). Egales. (Trabajo original publicado en 1992).
- Žižek, Slavoj. (2008). *En defensa de la intolerancia* (J. Eraso Ceballos & A. J. Antón Fernández, Trads.). Sequitur.

Capítulo 2

La textura política de las imágenes, los cuerpos y los datos de la comunidad *ballroom* mexicana en instagram

 Nivardo Trejo Olvera
trejonivardo@gmail.com

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Resumen: La plataformización de la vida transformó las prácticas sociales y generó otras, entre ellas la producción de datos y la datificación de la cultura. La comunidad *Ballroom* mexicana comprendida por personas disidentes sexuales trans, travestis y no binarixs emplea la plataforma sociodigital de Instagram para coproducir imágenes y datos con cuya distribución disputan los sentidos de representaciones acriticas homonormadas de la diversidad. El presente estudio aborda la producción cultural de este colectivo en la lógica de la cultura digital para indagar sobre las posibilidades que esta supone tanto para su resistencia crítica como para la colonialidad de género, de plataformas y de datos. Empleo diferentes métodos digitales para la recolección, visualización y análisis de un corpus de 1000 fotografías etiquetadas con el #Balroommexicano. Como resultado propongo claves para entender la textura política de las imágenes dato con las que lxs usuarixs mantienen relaciones intersubjetivas.

Palabras clave: cultura *ballroom*; imágenes *ballroom*; datos cuir; cultura digital *queer*; vogue performance.

Lugar de enunciación

Mi escritura de este artículo se sustenta por el trabajo de campo para la investigación que actualmente realizo como miembrx de la comunidad *Ballroom* de la escena de la

ciudad de Querétaro en México,¹ así como por la consciencia discursiva (Ribeiro, 2020) que nace de mi lugar social como persona que se vive como disidente sexual, de género no binario y politizadx y por el reconocimiento de habitar los privilegios que puede otorgar la pertenencia a la academia mexicana y las violencias homo(trans) fóbicas que esto conlleva.

2.1. *Strike a pose, there's nothing to it*: una introducción

Siguiendo el impulso por buscar y degustar ilustraciones, imágenes o representaciones en clave cuir encontré a mediados de 2019 la producción visual que realiza la comunidad *Ballroom* mexicana en/con/desde la plataforma sociodigital de Instagram (IG). Este hallazgo se da en la coyuntura tecnológica marcada por la generalización del uso de cámaras fotográficas en teléfonos móviles donde esta aplicación informática es una de las más populares entre usuarixs para la publicación de este tipo de contenido (Manovich, 2020). En su estudio cualitativo a gran escala, Manovich (2020) indica que, en su mayoría, las imágenes compartidas públicamente en IG corresponden a momentos de la vida “ordinaria” de cientos de millones de usuarixs de la red en todo el mundo, en lugar de provenir de (micro)celebridades o empresas. Esta característica apunta a que las imágenes compartidas en esta aplicación puedan ser actores (Latour, 2008) mediadores de la sociabilidad de las personas en el marco de la cultura digital. Hand (2012) describe este fenómeno como “la publicidad visual de la vida cotidiana” en una fotografía de carácter ubicuo. La circulación de las expresiones culturales digitales de lxs usuarixs de la comunidad *Ballroom* señalan la importancia que tiene esta red sociotécnica para las prácticas de resistencia social y la reproducción de la memoria del colectivo LGBTI+. El estudio de la textura política de las imágenes que muestran cuerpos disidentes sexuales y su funcionamiento como cuerpos datificados (Trejo-Olvera, 2022) nos revelan una nueva política representacional en términos cuir.

¿Qué es la cultura *Ballroom*, a quiénes integra y qué expresiones culturales digitales coproduce? Se trata de un movimiento artístico político contracultural que se populariza entre las personas disidentes sexuales a finales de 1980 en el barrio neoyorquino de Harlem pero que tiene sus raíces en los bailes de salón de los años 30 del siglo pasado (Salam, 2022, 2m07s). También considerada una subcultura LGBTI+, la cultura *Ballroom* ha sido principalmente desarrollada —tanto en sus inicios como en su composición actual— por personas afrodescendientes, latinas, homosexuales, trans, travestis, lesbianas y *drag queens* (Erdeli, 2019; Klitgård, 2019). Su primera época de apogeo en la década de los 90 fue determinante para la consolidación de su organización y formas de reproducción basadas en la creación de parentescos no consanguíneos y cuidados colectivos para paliar los embates de la pandemia del sida.

¹ El presente trabajo forma parte de una serie de publicaciones que analizan diferentes aspectos de un mismo corpus y que son producto de la investigación doctoral que realicé en el campo de los estudios críticos de género.

Las familias *Ballroom*, en este sentido, no han dejado de ser comunidades de apoyo y prevención para las personas que viven con VIH (Bailey, 2009).

La representación visual ha fungido como vector de polinización (Reguillo, 2017) para la proliferación de comunidades que encarnan la memoria y las prácticas de la cultura *Ballroom*. En el cine, el registro emblemático que da cuenta de su composición social y racial es *Paris Is Burning* (1991), de Jennie Livingston, —documento visual referencia obligada para cualquier debutante de *Vogue* en la escena mexicana— seguida por los documentales *The Aggressives* (2005), de Daniel Peddle; *How Do I Look* (2006), de Wolfgang Busch; y *Kiki* (2016), de Sara Jordanö. En palabras de Bailey (2016), todos ellos capturan la tradición *Ballroom* en su forma más contemporánea. En la era de la distribución de contenidos vía *streaming* y en clave de ficción, la serie *POSE* (2018), dirigida y creada por Ryan Murphy, Brad Falchuk y Steven Canal, reactiva el drama de las historias de vida de lxs miembrxs de la cultura *Ball* en la escena *mainstream* en este siglo. Asimismo, el *reality* norteamericano de competencia de baile, *Legendary* (2020, Rik Reinholdtsen), con tres temporadas en la cadena de televisión HBO, ha llevado los elementos principales del *Ballroom* tales como el *Vogue*, sus categorías y los *Balls* al centro de la cultura de masas. Estas representaciones realizadas desde la industria del entretenimiento conviven, dialogan y disputan los sentidos con las que me interesa explorar en este artículo, cuya principal característica es el hecho de ser producidas por lxs sujetxs de la misma comunidad en relación con las plataformas.

En Latinoamérica, esta cultura llega aproximadamente en 2009 a São Paulo, Brasil, y conforma una red de comunidades conectadas transnacionalmente a través plataformas como IG, Facebook, Twitter y TikTok (Trejo-Olvera, 2022). En estas geografías, las comunidades *Ballroom* han funcionado como refugio principalmente para personas de género no binario, trans, travestis, lesbianas y homosexuales en contextos altamente hostigados por la heteronormatividad y la precarización de la vida. Su funcionamiento consiste en organizarse en familias elegidas denominadas casas/*Houses* cuyo propósito es crear espacios habitables por medio del *Vogue* donde su disidencia sexo-genérica deja de ser la razón de su muerte y es reivindicada como potencia creadora. El *Voguing* o *Vogue* es un baile que celebra la disidencia sexual, la feminidad y la agencia performativa de los cuerpos. Tiene como fuentes de inspiración las poses de las modelos en las tapas de revistas de moda y las pasarelas de alta costura. Gavaldón y Segade, en su estudio *Elements of Vogue* (2019), lo califican como una performance radical de movimientos y vestimenta maricas y travestis capaz de articular nuevos imaginarios sociales escudados de la lógica heteropatriarcal impuesta sobre los cuerpos y las subjetividades.

En México aparece en el año 2015 y desde entonces —con más pujanza en los años 2020 y 2021 marcados por la pandemia de la COVID-19— no ha dejado de expandirse. En el país, hasta finales de 2021 existen al menos 60 casas de *Vogue* en 13 ciudades (Trejo-Olvera, 2022). Este hecho parece seguir las observaciones de Bailey (2016) sobre la cualidad de las *Houses* como espacios discursivos —y en ciertos casos,

físicos— donde las personas no heterosexuales encuentran modos de agencia para transformar su realidad. Su presencia digital, su producción de datos y la sociabilidad que esto genera afirma la observación de Ventura et al. (2019), quienes sostienen que las plataformas sociodigitales han sido fuente de apoyo social para personas LGBTI+. A través de ellas, estas personas logran beneficiarse al generar vínculos y representaciones que les afirman mientras se enfrentan a los desafíos de formar su orientación sexual o identidad de género. Así, en el presente trabajo planteo el estudio de la coproducción de imágenes digitales que colocan el cuerpo de las vogueras (personas que hacen *Vogue*) en el centro como nodo para entender los modos cuir de movilización e interpelación política de sus miembrxs. Además, como un campo de indagación para conocer las nuevas formas de codificar corporalidades disidentes en la región. En este sentido, formulo las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuáles son los componentes de las imágenes que las vogueras de la comunidad *Ballroom* mexicana coproducen con la plataforma? ¿Qué efectos tienen en la misma comunidad y en la lógica colonial establecida por la plataforma?

2.2. El tejido denso entre cuerpos, imágenes y corporalidades

Estudiar las figuras del cuerpo como corporalidades implica prestar atención tanto a su arquitectura figural como a la relación intersubjetiva que mantienen con otros cuerpos encarnados. E incluso, para este caso, su funcionamiento en la lógica impuesta por la plataformización de la cultura (Rodríguez-Cano, 2021; Van Dijck, 2018). El propósito de este aparato teórico es entender el proceso en el que se produce y adquiere una forma corporal, es decir, cómo se constituye la materialidad de lxs sujetxs en conjunto.

Para pensar el cuerpo propongo la metáfora de interfaz y así concebirlo como un lugar o espacio de interacción donde «podemos manipular instrumentos, recibir información desde las superficies y establecer conversaciones» (Scolari, 2018, p. 27). Un cuerpo encarnado, en términos de Muñiz (2014), que desmonta el dualismo cartesiano de concebir el cuerpo y la mente como dos realidades separadas, es una interfaz en la que cada individuo conversa consigo mismo, con el mundo y con las posibilidades de su agencia. Es una manera de imaginar qué se es y se deviene un cuerpo en el tiempo, el espacio y con otrxs, como sugiere Torras (2007). Del mismo modo, un cuerpo escindido, que se autoconcibe bajo lógica cartesiana, no deja de ser una interfaz; tal vez sea menos un espacio de diálogo y más un objeto apropiado por biopolíticas normativas de género.

En ambos casos, la metáfora de la interfaz permite pensar el cuerpo como una red donde los actores (Latour, 2008), tanto tecnológicos y culturales como afectivos y políticos, establecen relaciones e interactúan. En este sentido, varios cuerpos relacionándose pueden pensarse siguiendo la metáfora de Scolari (2018) como un ecosistema de interfaces, como una red de relaciones entre elementos, como un conjunto complejo de enlaces que conectan nodos. Las imágenes que representan

cuerpos y que reproducen su corporalidad son nodos en este ecosistema. Ahora bien, el cuerpo —como las corporalidades— es siempre sexuado y generizado; es una plataforma tecno-viva, una ficción somato-política y un producto tecnobiocultural que cobra forma y sentido a través de sus prácticas de materialización discursiva (Preciado, 2020). En suma, un cuerpo es una interfaz somato-política en una red de relaciones con actores que conforman un ecosistema de interfaces.

Por otra parte, los cuerpos de las personas, arguye Le Breton (1990), alcanzan conocimiento de su propia corporalidad a través de la mediación de las imágenes. «Las representaciones sociales le otorgan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad» al tiempo que «penetran en el interior invisible del cuerpo para depositar ahí imágenes precisas». Además, continúa Le Breton, «le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana» (1990, p. 13). Las imágenes del cuerpo, en tanto que representaciones, más que ser vestigios de acontecimientos o fragmentos estáticos de lo real, son lugares que plantean posibilidades. Didi-Huberman extiende esta idea le bretoniana y enfatiza que en la realidad hay siempre faltantes a los que solo las imágenes pueden acceder. Aquello que está ausente no se encuentra en lo real, sino más bien se completa con la imagen. En este ideario, no es la imagen la que le queda a deber algo a lo real, sino lo contrario. Hay algo en la imagen que incluso es indiferente a lo real; por lo tanto, las imágenes que representan cuerpos son una extensión del cuerpo mismo, otra forma más de su materialización, una parte constitutiva de la corporalidad de lxs sujetxs (Didi-Huberman, 2012).

La distinción entre cuerpo y corporalidad de Pérez-Royo (2019) es pertinente para el abordaje de las figuras de la comunidad *Ballroom*. La investigadora sostiene que los cuerpos pocas veces están contenidos en los contornos que señalan las figuras de sí mismos ya que constantemente viajan fuera de sí, se proyectan sobre otros cuerpos, ya sean humanos u objetos. A la par, acogen continuamente a muchos otros que se meten dentro de sus cuerpos de forma consciente o inconsciente. Estos viajes fuera del cuerpo tienen el propósito de probar ser otros cuerpos, encarnar otras experiencias, huir de sí mismos, reunirse con otros, ampliar su potencia, etcétera. En palabras de Royo:

Nos proyectamos sobre otros cuerpos por medio de un ritmo, de un movimiento para alcanzar a otros en resonancia o en un movimiento unísono. Otras veces nos proyectamos por medio de la voz o por medio de la imagen de nuestros cuerpos. También los cuerpos consiguen viajar mucho más allá del alcance de su cuerpo físico vía memoria, imaginación o a través de medios inertes como fotografías o videos. (Bial de Performance, 2019, 1m56s).

Aquello que transita entre cuerpos es lo que la autora denomina corporalidad, y aduce que nuestro ser cuerpo está determinado por dichos viajes: es la forma en que comúnmente se producen los cuerpos. «La corporalidad es lo que nos permite aprender a habitar, sentir y pensar nuestros propios cuerpos, lo que pueden hacer y

lo que no. A diferencia de la idea de que el cuerpo es mío, la corporalidad es siempre relacional» (Biel de Performance, 2019, 3m28s). Esta idea se concatena con la premisa de Butler (2018), quien sostiene que un cuerpo, en virtud de sus límites, se define por sus relaciones que hacen su vida y su acción posibles. El cuerpo, afirma «es menos una entidad que una relación» (Butler, 2018, p. 37). La corporalidad es la categoría que me permitirá pensar la constitución de las texturas políticas *Ballroom*, sus actores y sus espacios de acción.

2.3. La disputa con la colonialidad de género, de plataformas y de datos

Entiendo el género como una biopolítica que regula y disciplina cuerpos a través de diferentes mecanismos. La aparición de esta categoría se le atribuye a John Money en 1947 en el ámbito médico de la psiquiatría infantojuvenil, quien «la desarrolla más tarde en el área clínica para hablar de la posibilidad de modificar hormonal y quirúrgicamente el sexo de los niños intersexuales nacidos con órganos genitales que la medicina considera indeterminados» (Preciado, 2009, p. 3). A partir de aquí, el género ha usado diferentes tecnologías para modificar el cuerpo según un ideal regulador preexistente de lo que un cuerpo humano, masculino o femenino, debe ser. Por ejemplo, la fotografía de los desviados sexuales, la identificación celular, el análisis y el tratamiento hormonales, la lectura cromosómica o la cirugía transexual e intersexual (Preciado, 2009).

Para el presente estudio es importante subrayar cómo las tecnologías de género (De Lauretis, 1989) han servido para la producción de una «verdad» del sexo y del género. La fotografía médica de cuerpos intersexuales, por ejemplo, ha generado históricamente nuevos códigos para la producción de la diferencia sexual mediante técnicas de representación corporal a partir de ciertas posturas. «En ellas el cuerpo está extendido, las piernas abiertas, los órganos sexuales a la vista, el rostro y los ojos del paciente están cubiertos» (Preciado, 2009). El régimen cisheteronormativo ha estado al acecho de los cuerpos no solo en el campo de la ciencia médica, sino en todos los ámbitos de la vida como la educación, la cultura de masas, la religión o en las plataformas que producen nuestra sociabilidad.

Asimismo, en la constitución del concepto de género yace un «sistema moderno/colonial» ya que, como apunta Lugones, «el dimorfismo biológico, la dicotomía hombre/mujer, el heterosexualismo, y el patriarcado están inscriptos con mayúsculas y hegemónicamente en el significado mismo del género» (Lugones, 2008, p. 78). Tanto la idea de raza como la de género son constructos sociales que forman parte de la colonialidad del poder, del saber y del ser (Quijano, 2003), que reescriben las relaciones humanas en términos de superioridad e inferioridad favoreciendo a los cuerpos e identidades del norte global. La colonialidad, explica Lugones (2008), no se refiere solamente a la clasificación racial sino que es un fenómeno que abarca todo control del acceso sexual, el trabajo, la colectividad, el conocimiento y la (inter) subjetividad.

La colonialidad es un sistema que abarca las redes sociotécnicas y los datos. Bucher (2018) sostiene que las plataformas, los algoritmos y los datos están produciendo cada vez más la vida social y las prácticas de las personas. «While people interact with specific media companies and platforms, these platforms interact with people as well [as they] recommend, suggest, and provide users with what their algorithms have predicted» (Bucher, 2018, p. 1). Así, los algoritmos tienen una dimensión política de corte neoliberal que modela las identidades. Más que reflejar lo social, las plataformas, los algoritmos y los datos producen las estructuras sociales en las que actualmente vivimos (Couldry y Hepp, 2016). Este escenario es la fuente del fenómeno social de la datificación de la cultura (Rodríguez-Cano, 2021), donde incluso los cuerpos son susceptibles de hacerse un dato, como he observado en anteriores trabajos. En suma, las plataformas son mediadoras que gestionan —y se favorecen de— nuestra sociabilidad a partir de intereses comerciales y políticos con los que regulan los accesos, la visibilidad y las interacciones.

Sin duda, la producción cultural digital de la comunidad *Ballroom* circula y opera dirigida por la colonialidad del poder a través de los datos. Ricaurte (2019) advierte de que la datificación de la cultura es un proceso de colonización que captura la vida cotidiana a nivel supranacional. Asegura que la racionalidad centrada en los datos debe entenderse como una expresión de la colonialidad del poder que se manifiesta como la imposición violenta de formas de ser, pensar, sentir, hacer, vivir, que conduce a la expulsión de los seres humanos del orden social (Ricaurte, 2019, p. 2). A este hecho agregaría que, además, niega la existencia de mundos y epistemologías alternativas fuera de la heteronormatividad y la cisgeneridad. Esta colonialidad de datos se apoya de infraestructuras materiales y construcciones simbólicas que refuerzan las prácticas de opresión. Así, la extracción, el almacenamiento, el procesamiento y el análisis de los datos son dimensiones de la misma colonialidad.

A pesar de este escenario de colonialidad y moderación, las plataformas son infraestructuras sobre las cuales terceras partes pueden reconstruir y reutilizar los datos generados (Helmond, 2015). Si bien los mecanismos de estas estructuras sociotécnicas filtran y dirigen las interacciones sociales, los usuarios también definen su resultado (Van Dijck et al., 2018). Se trata de agencia tecnopolítica, «una forma polifacética de acción comunicativa que combina, de manera compleja, el conocimiento tecnológico y la pericia digital empleados para fines políticos radicales que ve la tecnología misma como espacio de lucha» (Treré, 2019). En este sentido, la comunidad *Ballroom* es, en tanto que organizada y politizada, también una comunidad digital que empieza a mostrar tentativas de un *ethos* de ética *hacker*. Su sola presencia en espacios no diseñados para ellxs ejerce un desplazamiento en la manera de pensar la inclusión como forma de asimilación de la disidencia sexual.

2.4. Metodología

Empleo métodos digitales como procedimientos nativos de los estudios de *small data* (Rodríguez-Cano, 2021; Sued, 2021) para la recolección de imágenes a través de la técnica de *scraping* (Marres y Welteverde, 2013; Sued, 2021). De esta manera, obtengo un conjunto de datos de 1000 fotografías y videos publicados en IG siguiendo la etiqueta #ballroommexicano, uno de los *hashtags* más productivos de esta comunidad.² La muestra, tomada el 10 de octubre de 2021, requirió de un proceso de visualización con *software* para lograr establecer patrones, tendencias y dinámicas. Este método me permite hacer lecturas de las trazas digitales y las coordenadas visuales que la comunidad *Ballroom* conectada produce con/en/desde la plataforma en cuestión. Mi interpretación se apoya en el trabajo etnográfico que realicé en 2020 y 2021 como participante en prácticas públicas de *Vogue* y *Kiki balls* en las ciudades de Querétaro, México y Bogotá, Colombia. Asimismo, de comunicaciones recogidas en 16 entrevistas semiestructuradas de corte feminista (Davis y Craven, 2016) a miembrxs de la comunidad voguera de estas ciudades.³

2.5. *You won't break my soul: claves de la textura política*

La visualidad es un discurso que tiene como marco de inteligibilidad las normas del contexto y de la época donde se crea y, con ello, construye el modo de ver-entender que una sociedad tiene, cuyos valores están ligados a rasgos culturales, históricos y epistémicos. Entender o no una imagen que cruza nuestra mirada tiene que ver con lo que Jay (2007) denomina como régimen escópico. Es decir, «la particular mirada que cada época histórica construye [...], un particular comportamiento de la percepción visual» (Jay, 2007, p. 222) que permite que veamos ciertas cosas y no otras. Cuando se trata de revisar figuras de la sexualidad, el sexo y el género no normativos en cuerpos no hegemónicos, racializados o fuera del binarismo de género —como es el caso de las imágenes que aquí me ocupan— se vuelve imprescindible la revisión crítica de los mecanismos de poder dominantes que establecen dicho régimen de lo visible.

² El corpus de estudio puede ser visualizado públicamente al navegar por la etiqueta #ballroommexicano desde la interfaz de la plataforma de IG. Su condición de imágenes públicas no permite la aplicación de cualquier ley de *copyright*. Esto se puede constatar en la configuración de privacidad de la misma aplicación. Aunque resulta imposible pedir el consentimiento informado para el uso académico de las imágenes debido a la técnica de recolección, madres de familias *Ballroom* y hermanas vogueras del país tienen conocimiento de la escritura de este trabajo y han contribuido en partes de la interpretación.

³ Como parte del cuidado hacia la comunidad, protejo el derecho a la privacidad (Markham, 2016), aunque el etiquetado de las fotografías expresa la intención de visibilidad por parte de los usuarixs. Mi pertenencia a la comunidad *Ballroom* mexicana me permite tratar los datos a partir de cuidados trans (Malatino, 2021) que me llevan a reconocer que estas imágenes datos son parte de mis/nuestras experiencias y del archivo marica latinoamericano. Por lo tanto, me permito hilar con mimo las ideas de este texto como parte de las infraestructuras materiales que sostienen nuestras vidas.

Para este propósito, retomo la idea de Mikaelah Drullard (2022), quien argumenta que la representación no puede ser un lugar al que aspirar ya que es una táctica para mercantilizar todo. En un mundo globalizado y gobernado por el heterocapitalismo, arguye la activista, la política neoliberal de la representación usa las caras indias, negras, maricas y trans para reproducir estereotipos, romantizar sus opresiones y convertirlas en productos a ser explotados a través de vender sus historias de vida (Drullard, 2022). Este argumento evidencia la falaz idea de que la representación hecha por y desde las estructuras de poder capitalista —que traduzco como industrias creativas; arte, entretenimiento, diseño, arquitectura, publicidad y gastronomía— desmonta los imaginarios de opresión cuyo impacto se materializa en las vidas de las personas. Por el contrario, asimila y despolitiza las identidades a través de la idea de inclusión, al mismo tiempo en que «vanguardiza los regímenes de opresiones como el racismo, el patriarcado blanco, el capacitismo y la modernidad en su conjunto» (Drullard, 2022). De ahí que sea necesario discernir entre los propósitos que tiene la representación hegemónica definida por los discursos dominantes y aquellos de las (auto)representaciones que conforman la agencia de sujetxs politizadx. Cuando Drullard menciona que la representación no es un lugar al que aspirar está criticando a quiénes históricamente han tenido el poder de nombrar y a quiénes han solido ser obligados a conformarse con ser nombradx. En esta asimetría, la intención de los dueños de las tecnologías de género (De Lauretis, 1989) es mantener su posición de privilegio a través de perpetuar representaciones que idealizan el proyecto de vida heteronormativo y la desautorización de aquellas que consideran amenazantes para la continuidad de su supremacía.

Sin duda, parte de las plataformas socio-digitales como IG se integran a estas industrias creativas que reproducen los mecanismos de representación hegemónica asimilante. Estos sistemas sociotécnicos complejos formados por empresas propietarias de infraestructura, proveedores de servicios independientes y procesos de gestión de información automatizados (Srnicek, 2018) llevan en su diseño los valores neoliberales, racistas y cisheteropatriarcales de los que Drullard advierte. De tal manera que establecen regímenes de visibilidad basados en una curaduría y jerarquización automatizada de contenidos (Sued, 2022). Bajo esta lógica, «los procesos de curación automática deciden qué es lo que más y lo que menos se ve en las plataformas» (Sued, 2022, p. 114). En este ordenamiento, las imágenes que representan cuerpos trans, no binarixs, maricas y travestis de la comunidad *Ballroom* realizando las diferentes categorías del *Vogue* son una ecología de performatividades radicales que no encaja con los patrones de blanquitud, heterosexualidad, cisgeneridad y binarismo sexogenérico con que la plataforma publicitaria de IG ha sido diseñada y es curada.

Estas imágenes entran en disputa principalmente por dos razones. Primero, porque son parte de la agencia performativa de lxs sujetxs usarixs y, segundo, porque en ellas hay una clara tentativa de desmontar los discursos dominantes de clase, género, raza, sexo y sexualidad que conforman la estética fotográfica dominante. Si bien la danza urbana del *Vogue* originalmente toma su nombre de la revista de moda y trata de emular las poses de las modelos en sus tapas, con el tiempo la mera emulación

de posturas en clave femenina ha trascendido para proponer movimientos precisos e intensificados de lo que en México se denomina «jotear» o, en España, «pluma». La radicalidad reside en transformar estos movimientos en formas estéticas que dotan de valores y reconocimiento a los cuerpos que las realizan, mientras que fuera del *Ballroom* en la esfera normativa, son la causa de que dichas personas reciban violencias, discriminaciones y hasta la muerte.

Por otra parte, centrándome tanto en la arquitectura de la imagen como en lo que está ausente pero implícito en ella, considero que esta subcultura LGBTIQ+ replantea las políticas de la representación de la disidencia sexual en México. Es decir, realiza una desidentificación de las figuras de la diversidad sexual acrílica y destilada por el capitalismo rosa (Lechedevirgen, 2020) y la homonormatividad (Duggan, 2003) y reformula una representación politizada y artista (Bidegain, 2019) capaz de generar imaginarios sociales contestatarios. Para visibilizar este replanteamiento propongo el concepto de «textura» para pensar en las imágenes como un tejido hecho de fibras que produce sensaciones visuales. El efecto que tienen estas texturas es prefigurar cuerpos disidentes sexuales que, como propone Muñoz (2020), son apenas indicios de lo que podría ser lo cuir en Latinoamérica, o una de sus variaciones. Para evidenciar, la «textura» de las imágenes y de los cuerpos —que en las plataformas son datos— propongo un diagrama de flujo que reúne las claves que reimaginan y renuevan la visualidad de la disidencia sexogenérica en el contexto mexicano. Sin pretender ser universalizante, ni una propuesta acabada, esta figura es más una moción que puede seguir pensándose de la mano de mis hermanas vogueras y de lxs academicxs aliadxs.

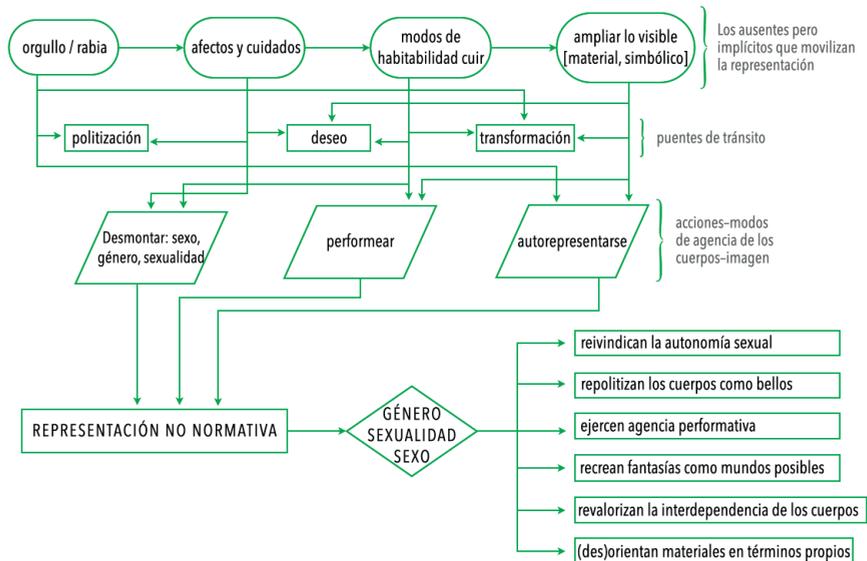


Figura 1. Diagrama de flujo de la composición política de la textura de la imagen *Ballroom*. Este diagrama está inspirado en la propuesta de Sentamans, T. (2014).

La introducción de nuevas imágenes con coordenadas representacionales o una alteración del orden simbólico convencional posibilita una transformación y enriquecimiento del imaginario colectivo. Las autorepresentaciones visuales que integran las experiencias de vida de una comunidad politizada, consciente de las asimetrías y opresiones de la sociedad cisheteropatriarcal en la que habita, forman parte de la corporalidad tanto de sus miembros como del colectivo mismo. Su producción de imágenes con nuevos significados en términos propios «abre una puerta a que la experiencia simbólica y real se nutra, creciendo de modo irregular, y desbordando los comportamientos estancos» (Sentamans, 2014). Tanto las performances del *Vogue* en los espacios públicos de distintas ciudades como sus imágenes en la arena digital conforman lo que Sentamans (2014) califica como un entramado de corporalidades que saturan el ojo social con figuras ilegibles que están configurando una nueva tradición de discontinuidad y pluralidad y, yo agregaría, de futuridad para las identidades cuir.

Con este diagrama de flujo pretendo ofrecer una guía para pensar en cómo la textura de las imágenes impregna en el imaginario social a través de su circulación en los soportes sociotécnicos digitales y replantea lo que venimos considerando como diversidad sexual. En su composición se entrevé la importancia que tiene el autorretrato para esta comunidad, puesto que significa una forma de agencia o autocontrol de la subjetividad y del propio cuerpo. Las texturas son los componentes que emiten sensaciones y pueden ser percibidos por el ojo, el entendimiento sensorial y la impresión afectiva de quien se cruza con las imágenes. El diagrama presenta diferentes tipos de texturas que la imagen *Ballroom* suscita desde su arquitectura iconográfica y desde lo que no es explícito en ellas pero puede advertirse como deseo. Estas texturas ejercen una resistencia explícita a la obligatoriedad de la heterosexualidad y la cisgeneridad impuestas por la familia, el Estado y las industrias creativas. Buscan maneras distintas de habitar de otro modo en la complejidad de la hiperconectividad *Onlife* (Floridi, 2015). Por medio de estos componentes los cuerpos reimaginan sus formas, contornos, superficies y dan paso a su organización en colectividad. En suma, las imágenes *Ballroom* son la materialización de la textura imaginaria de lo que la comunidad concibe como cuerpos posibles. En otras palabras, representan la capacidad figural de los cuerpos al hacer *Vogue*, cuya consecuencia es la generación de vínculos, la ampliación de su tejido comunitario y la movilización de otros cuerpos.

2.6. *Release ya anger, release ya mind*: El entramado sociotécnico de las imágenes

El conjunto de imágenes recolectadas gracias a su etiquetado con el #ballroommexicano supone el deseo de la comunidad de hacerse visible y ampliar las texturas de su cultura en forma de trazas digitales. Esta decisión sociotécnica revela que la muestra tomada viene con una curaduría previa —consciente o inconsciente— por parte de la comunidad vogueera que ha elegido estas figuras y no otras con la intención de que sean identificadas rápidamente como una red que aglutina los temas índices de su cultura.

El etiquetado con *hashtags* indica que hay una tentativa de dotar a las imágenes de carácter social y de convertir el mensaje en pegadizo, tanto para lxs usuarixs como para el sistema de plataformas. Así, el conjunto de imágenes aquí reunido es un cuerpo en sí mismo que cobra su materialidad sociotécnica y figural con ayuda del etiquetado, entre otras prácticas.

Con el propósito de identificar los componentes de este conjunto de datos, me centro en obtener los patrones que en él se hallan. Para conseguirlo aplico la técnica del *engagement* (Saeideh et al., 2015) con la cual visualizo las diez imágenes con más alto número de reacciones/reproducciones y comentarios, es decir, mayor involucramiento con lxs usuarixs. Al observar su arquitectura figural, encuentro al menos ocho rasgos pilares que componen la memoria de la cultura *Ballroom*. Se trata de algunas categorías de *Vogue* que se batallan en los *Balls* y de ciertas formas organizativas de la comunidad. Estos ejes o piedras angulares también pueden ser concebidos, en la lógica de la cultura digital, como patrones de publicación, dando como resultado la posibilidad de clasificar el total de las fotografías en grupos. En este ordenamiento encuentro que la categoría que reúne el mayor número de imágenes es la que he denominado (1) Pose/atuendo. Su productividad revela la centralidad que la práctica corporal de la pose tiene tanto para el performance radical del *Vogue* como para sus practicantes en tanto que modo de subjetivación. La siguiente es la de (2) *Kiki balls*, seguida por las de (3) Carteles, (4) *Vogue femme*, (5) *Runway*, (6) Pose grupal, (7) *Vogue* en espacios públicos y finalmente (8) Prácticas/clases. El siguiente panel fotográfico reúne las 8 imágenes con más *engagement* a partir de las cuales vislumbro las categorías que conforman el imaginario social de la disidencia sexual que la comunidad *Ballroom* construye en la plataforma.

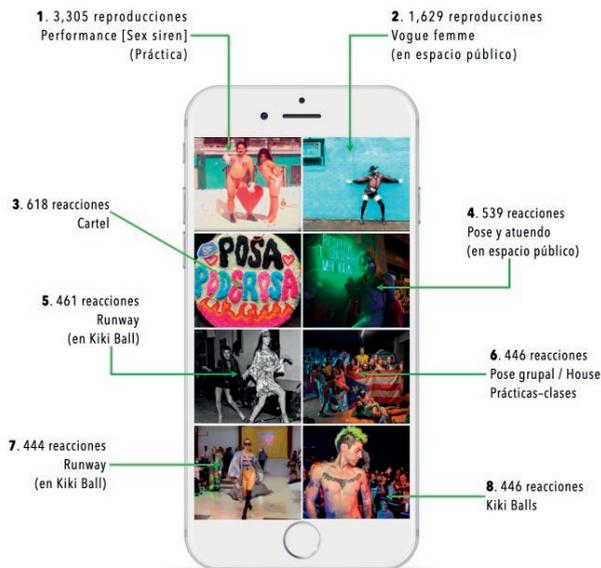


Figura 2. Panel de imágenes por *engagement*.

Para aludir a la estética de IG, presento las imágenes en paneles para su publicación en el formato de Historias, una decisión conveniente para la visualización de este número de fotografías. Si tomo en cuenta que el *Ballroom* es una subcultura LGBTI+ crítica del régimen de la homonormatividad y que tiene relativamente poco tiempo en Latinoamérica, es comprensible su baja visibilidad algorítmica en la plataforma. Esto se refleja en el número de reacciones que suscitan dichas imágenes, cifra que también guarda correspondencia con la cantidad de seguidores de las cuentas colectivas y públicas de las Houses de *Vogue* en la *app*. Es probable que sea una comunidad digital en ciernes, que se reproduce, por el momento, entre sus miembrxs y algunos otrxs usuarixs que llegan a ellxs. Sin embargo, no dejan de representar una resistencia en varios sentidos.

La participación digital de poblaciones excluidas de la esfera pública, como es el caso de la comunidad *Ballroom*, replica la lucha por el reconocimiento y las prácticas de resistencia que despliegan cotidianamente fuera de la esfera digital. Las imágenes *Ballroom* que presenta la Figura 2 muestran un bajo índice de participación que, en la mayoría de los casos, no sobrepasa las 1000 reacciones salvo en dos de ellas que corresponden a videos. Esta lógica en la que una o dos producciones de un determinado tema, comprendido por una cantidad más grande, alcanzan niveles altos de viralidad mientras que el resto se distribuye en el número de la participación es lo que Castillo-González, Martín del Campo y Martínez-López (2022) señalan con el término *cola larga*. Esta *ley del poder*, explican los académicos, se observa en eventos naturales como la magnitud de terremotos o el diámetro de cráteres lunares que siguen una determinada distribución, cuyo mecanismo se aprecia también en fenómenos sociales que ocurren en internet donde solo algunos nodos concentran muchísimos enlaces mientras que la mayoría reúnen muy pocos (Castillo-González et al., 2022, p. 38). Lxs autorxs arguyen que, para entender la conformación de sentidos políticos de grupos marginados, es necesario indagar en las producciones que no siguen la lógica de la visibilidad algorítmica con que las plataformas suelen operar (2022). Las imágenes *Ballroom* son un ejemplo de esta *cola larga* que, por su contenido de disidencia sexual cuir, no son proyectadas por la operatividad vernácula del algoritmo de la plataforma para ser apuntaladas como virales y, por lo tanto, tampoco alcanzan un reconocimiento popular. No obstante, aportan gran conocimiento sobre lo que esta comunidad organizada está proponiendo como discurso político.

En este orden de ideas, las visualidades que representan cuerpos que hacen *Vogue* forman parte del repertorio de acción política (Sádaba y Barranquero, 2019) de la comunidad *Ballroom* al apropiarse de los medios sociodigitales con el propósito de prefigurar el imaginario social que les permite dignificar su existencia ante ellxs mismxs y lxs otrxs. Esta comunidad comprendida por múltiples colectivos ejerce un poder contrahegemónico que, produciendo publicaciones e información, opera como activismo de datos. Sued et al. (2021) lo describen como una forma de participar y actuar a través de *software* y datos para resolver problemáticas prácticas, resistir y

orientarse a la justicia de datos. Las imágenes —junto con sus reacciones y otros metadatos— coadyuvan a la par de otras prácticas de la comunidad *Ballroom* en la construcción de su agencia, su identidad y la visibilidad de su lucha. Quiero sugerir que estas son parte de los datos cuir (Trejo-Olvera, 2022) que informan sobre género, sexo y sexualidad de personas que se encuentran fuera de las categorías de heterosexual y cisgénero y, por lo tanto, alteran los binarios de género hombre/mujer, heterosexual/homosexual y cis/trans. Son datos en constante tensión entre petrificar ideas particulares sobre lo que significa identificarse como trans y no binarix y la desidentificación de categorizaciones fijas propia de las prácticas cuir. Los datos cuir, según Guyan (2022), reúnen lo que se refiere a las vidas y experiencias de las personas que se identifican como LGBTI+, por lo que también muestran los efectos que han tenido en ellas las estructuras y discursos de poder como el patriarcado, la misoginia, la homofobia, la bifobia y la transfobia. Los objetos digitales cuir incorporan un cambio significativo en cuanto a descentralizar la hegemonía de lo homosexual masculino como lo LGBTI+, es decir, informan sobre las experiencias trans, maricas, travestis, lesbianas y no binarias.

Siguiendo esta línea de pensamiento, las imágenes dato disputan los sentidos con aquellas imágenes y datos que informan estereotipadamente de las identidades disidentes sexuales, que infrarepresentan a la comunidad LGBTI+ y que solidifican la violencia expresiva que suelen recibir estas identidades en contextos de alta intensidad homofóbica como lo es México. Como apuntan varias investigaciones, la política de visibilidad de la plataforma representa un desafío para los activismos cuir y otros movimientos sociales que actúan bajo lógicas no comerciales pero que también necesitan visibilizar sus causas (Sued et al., 2021). Las imágenes dato en clave cuir producidos por la comunidad *Ballroom* funcionan como resistencia algorítmica (Tréré, 2019) al ganar visibilidad y lograr (con)mover a otrxs usuarixs desde la potencia de la representación visual de su performance radical. Tal resistencia algorítmica incluye lo que Tréré (2019) señala como conocimiento sobre cómo realizar acciones políticas digitales y la generación de una red de perfiles y cuentas de activistas que se pueden activar en cualquier momento. Principalmente, la comunidad voguera mexicana emplea su conocimiento del lenguaje de plataformas, como el *hashtivismo* (Joseli, Teixeira y Goes, 2020), para colocar su discurso transfeminista cuir a la par del de la diversidad LGBTI+ *mainstream*. Además, conectan sus prácticas de movilización callejera con los estilos y estéticas de la plataformas de IG y logran vínculos con actores que puedan proporcionar recursos materiales para la persistencia de su cultura.

2.7. *I'm buildin' my own foundation, yeah: el cuerpo-imagen*

La orientación sexual, como obligatoria, menciona Ahmed (2015), modela no sólo la sexualidad sino las cosas que hacemos, la manera en que habitamos los espacios, la forma de los afectos y los modos de vivir. La heterosexualidad obligatoria moldea

lo que es posible que hagan los cuerpos a fuerza de repetición. Por lo tanto, un cuerpo que hace *Vogue* es una interfaz de movimientos de *desapropiación* (Cristina Rivera Garza, 2013) de los guiones normativos de género. Presenta una archivo de poses maricas que reelabora otras figuraciones sociales. De la misma manera, las imágenes, en tanto que corporalidades de la imaginación política de dichos cuerpos, son más los movimientos del *Voguing* que aquellos del mismo sujetx. Esto no supone un desdibujamiento de las vogueras, sino un entretejimiento con el cuerpo colectivo al que se pertenece o se aspira pertenecer, y es ahí donde radica su potencia prefigurativa de futuridades cuir. Estas corporalidades forman parte de lo que Muñoz (2020) denomina «utopías *queer*», es decir, avatares de una futuridad *queer* que se gestan en lo cotidiano; «la invocación de una colectividad futura, un modo de ser *queer* que se registra como la iluminación de un horizonte de existencia» (Muñoz, 2020, p. 68). El panel a continuación muestra la categoría de (1) Pose/atuendo, que reúne el número más grande de fotografías publicadas con estas texturas.



Figura 3. Panel «(1) Pose/atuendo» de ocho imágenes como parte de un muestreo por conveniencia.

Vuelvo aquí a la noción de cuerpo-imagen (Pérez-Royo, en prensa) para abordar los tránsitos de las imágenes *Ballroom* entre sus diferentes formas de aparición,

la relación con las superficies materiales del cuerpo que las acoge y sus maneras de incorporación y encarnación. Las imágenes de cuerpos que hacen *Vogue* en la plataforma están conectadas con la capacidad de soñar imaginarios de cuerpos posibles en el colectivo. Es decir, son producto o, mejor dicho, forman parte de la imaginación política que prefigura corporalidades que rompen con la performatividad obligatoria de la cisgeneridad y la heretosexualidad. Los cuerpos y las identidades que reproducen la cultura de casas encuentran su materialidad gracias a la movilidad y circulación de sus imaginarios hechos materia visual electrónica. La pose, una postura radical que las vogueras emplean para enfrentar las discriminaciones y violencias, se sofistican no sólo con su práctica en pasarelas y *Balls*, sino que se nutre de las figuras de otras poses reproducidas en las historias y en el *feed* de IG. Su repetición en cualquier momento y lugar gracias a la ubicuidad del teléfono móvil ejerce un efecto de propagación que moviliza a otros cuerpos a través de la textura de la performance impregnada de emoción, sensualidad y sexualidad. Las poses, ya sean realizadas en el cuerpo, imaginadas en la mente de alguna voguera o figuradas en las imágenes de IG, son un tejido de micropolíticas que buscan la transformación de la realidad. La continuidad entre ellas es un hilván hecho del cuerpo que se habita, el que se desea ser y el que se plasma en las diferentes superficies de la realidad, es decir, el cuerpo-imagen.

Por otra parte, los atuendos —u ‘ofnis’ en la jerga de las vogueras mexicanas al retorcer el término anglosajón de *outfit*— son parte junto con el cuerpo-imagen del pegamento de la comunidad *Ballroom*. Las vestimentas en las figuras del panel (1) Pose/atuendo se integran a esta plasticidad de la figura y también visten la imaginación política de lxs usuarixs, quienes, al verlos circulando en la plataforma, reimaginan con ellos maneras de desapropiarse de las orientaciones normativas de sus cuerpos. No es un azar que lxs jóvenes después de un tiempo de prácticas y de compartir imágenes de prácticas y *Balls* en cuentas de redes sociodigitales de la comunidad comiencen un trayecto hacia la no binariedad de su identidad. Así lo intentan mostrar también las reacciones en forma de emojis de ropa o comentarios de texto que celebran la fiereza, valentía y creatividad de quienes posan y «venden» sus *looks* en las fotografías publicadas. Saltzman (2020) sostiene que la vestimenta es la metáfora de la piel y que entre la gestualidad del cuerpo y el vestido emerge un espacio creativo que alude a la transformación. La diseñadora subraya que nuestro cuerpo como concepción social es un cuerpo vestido, y a través de los atuendos se plantean relaciones espaciales complejas y dinámicas entrelazadas con la trama social (Saltzman, 2020, p. 20). Estas ideas resuenan y explican lo experimentado en mi observación participante en las entrañas de la escena *Ballroom* queretana.

Recuerdo haberme percatado de la aceptación por parte de la comunidad cuando la hermana mayor y fundadora me obsequió un vestido. Luego fui notando cómo mis hermanas vogueras se regalaban y prestaban ropa u «ofnis» completos, ya fuera para las batallas o para lucir bravas en su cotidianidad. También participé en expediciones organizadas en grupos pequeños para ir a los mercados a comprar tesoros de segunda

mano en las pacas de ropa. Estas prácticas corporales son para la comunidad *Ballroom* una forma de vincularidad que permite la generación de afectos y, por ende, propicia el nacimiento y sostenimiento de las familias elegidas. Las imágenes de atuendos en la esfera digital son vectores de polinización (Reguillo, 2017) que visten y rediseñan las figuras en la imaginación de las personas del colectivo. Son utopías que generan «momentos de alegría relacional *queer* [...] vistos como si tuvieran la capacidad de reescribir un mapa general de la vida cotidiana» (Muñoz, 2020, p. 68) en sus propios términos alejados por un momento del asedio heteronormativo.

2.8. *Release the love, forget the rest*: Las grietas de libertad en los espacios públicos

Una pregunta simple como «¿qué quieren las imágenes?» catapulta la mirada analítica hacia modos en los que las imágenes parecen cobrar vida y desear cosas, más que focalizar el simple significado, arguye Mitchell (2017). Para el panel de imágenes denominado (8) Prácticas/clases en espacios públicos sigo la propuesta de este teórico para explorar la cuestión del deseo de la visualidad. En tal sentido, es necesario concebir las imágenes como vivas a partir de la idea de que quienes las observan desarrollan una relación intersubjetiva con ellas y las dotan de características humanas. Este enfoque me lleva a descubrir que los cuerpos-imagen *Ballroom* presentan una ambigüedad productiva, ya que además de poder advertir lo que desean, puedo percibir aquello de lo que carecen.

Llegado a este punto, me pregunto «¿Qué falta en las fotografías que muestran cuerpos vogueando, posando, haciendo *chanting* o haciendo un *runway*?» La respuesta me viene de la mano de Berlant y Warner (2000), quienes plantean que los espacios públicos son concebidos como pulcros y limpios de emociones y afectos. Esta percepción está alimentada a partir de que «la heterosexualidad nacional es el mecanismo mediante el cual una cultura nacional central puede imaginarse el espacio esterilizado de un sentir sentimental» (Berlant y Warner, 2000, p. 313). Las calles, el barrio, las plazas, los jardines y el metro que se visualizan en el panel de imágenes a continuación (Figura 4) no son superficies asépticas de emociones sino, por el contrario, han registrado a golpe de repetición los afectos cisheterosexuales cifrados en las demostraciones performativas de los cuerpos que les transitan.

Son espacios sociales impregnados de una heterosexualización de los espacios públicos debido a la repetición de diferentes formas de conducta heterosexual: imágenes en anuncios espectaculares, la música que se toca, demostraciones de intimidad heterosexual, etc. (Ahmed, 2015, p. 228). Un proceso del que no se percatan los sujetos heterosexuales pero sí experimentan quienes se sienten incómodos o corren riesgos al momento de ser ellxs.



Figura 4. Panel «(8) Prácticas/clases» en espacios públicos de ocho imágenes a partir de un muestreo por conveniencia.

Aunado a ello está la normalización de la violencia homófoba y transfóbica que ha venido junto con la violencia sociopolítica en los últimos años con el recrudecimiento de la lucha contra el crimen organizado en todo el país. En América Latina, México ocupa el segundo lugar, después de Brasil, en transfeminicidios (Statista, octubre de 2021) cuyos cuerpos suelen ser basurizados o expuestos como formas de violencia expresiva y escarmiento. Lo que no muestran estas imágenes, pero sí denuncian, es la incomodidad y el peligro que las personas no binarias y trans del *Ballroom* experimentan constantemente antes y después de tener prácticas públicas de *Vogue*. Dichas prácticas son comunes en plazas, parques y jardines de diferentes delegaciones de CDMX desde 2015, donde las vogueras pueden ocupar los espacios en los términos que su performance lo requiere, aunque no están exentas de correr peligros. En otras ciudades del país son menos frecuentes y pueden dar paso a muestras de violencia explícita. Los espacios para las vogueras se vuelven públicos a golpe de vogueo y de cuerpos maricas y travestis celebrándose en comunidad.

Los cuerpos-imagen del panel muestran un entramado que hace posible su tránsito por los lugares públicos. Los atuendos disruptivos, la abyección del maquillaje, la

bocina que reproduce los beats de la música estridente del Vogue y el *chanter* que describe con gritos espontáneos las secuencias de vogueo conforman una ecología de materialidades que descoloniza el territorio y, al mismo tiempo, sostiene a esos cuerpos en un espacio que no fue edificado para contenerlos. Su performance radical desorienta las normas y escampa el horizonte de asfalto y adoquín para generar una especie de grieta espacial que permite la existencia de vidas alternativas. Los cuerpos juntos se vuelven una infraestructura que sostiene sus vidas y hace posible la suspensión del asedio.

Voguear en las calles es un acto de subversión y resistencia que hace visible la metáfora de «poner el cuerpo» y con ello *hackear* el hecho de que «las personas *queer* y otros sujetos minoritarios continúan siendo alejados de la esfera pública» (Muñoz, 2020, p. 112). La vulnerabilidad de aparecer en escena no se supera, como menciona Butler (2018). Por el contrario, es la causa de la movilización colectiva. Los cuerpos-imagen tienen estas acciones como un «ausente pero implícito» que reapropia los lugares para convertirlos en *espacios cuir* (Kokalov, 2021) donde la lógica capitalista se suspende por momentos y da paso a otras economías afectivas. El conocimiento de las hermanas que dirigen las prácticas de *Vogue* no suele cobrarse, los atuendos no suelen comprarse en almacenes. Por el contrario, se trata prácticas democratizadoras que operan en la lógica del trueque en una economía cuir de reciclaje, transformación y/o reorientación de los objetos del mundo.

Con los cuerpos-imagen en la esfera digital ocurre algo similar. Las plataformas no son lugares neutros ni libres de valores, vienen con los valores neoliberales con que fueron diseñadas inscritos en sus arquitecturas (Van Dijck, Poell y De Waal, 2018). La digitalidad es un espacio público expandido (Reguillo, 2017) y la visualidad de estas corporalidades en el *feed* y en las historias de IG fisura la superficie tecnosocial con su contenido disidente sexual y sus poses de orgullo y rabia radical. Abren paso a «otra perspectiva de leer el espacio público como espacio de posibilidad» (Henaro y Peniche, 2021, p. 159) ya sea para el goce, el juego, la rabia o la denuncia. Las imágenes de espacios públicos cuirizados por el performance del *Vogue* en la arena digital, son un *mise en abyme* que atraviesa las capas de los espacios que habitamos para dejar su huella. Así, la imaginación, las calles y las plataformas son susceptibles de contener vidas disidentes sexuales y sus fantasías.

2.9. *They had style, they had grace*: Una conclusión

En este artículo destaco la idea de que las imágenes en la arena digital son corporalidades que informan, materializan e imaginan las potencias de lo que pueden los cuerpos. En México, la cultura *Ballroom*, que tiene como principal práctica corporal la danza del *Vogue*, logra reproducirse y mantenerse a partir de las tecnologías digitales con el propósito de permitir modos de habitabilidad cuir alejados de la vertiente LGBTI+ homonormada. La coproducción de imágenes de la mano de las plataformas sociodigitales forma parte de la agencia performativa

de esta comunidad. Sostengo que estas visualidades no pueden entenderse si no son interpretadas dentro de la lógica de los datos y la cultura digital, para lo cual propongo las categorías de datos cuir y cuerpo-imagen. Modelo el empleo de métodos nativos digitales para la exploración de los productos culturales de este ámbito y que provienen de comunidades cuir, con el objetivo de entender las maneras de habitabilidad en contextos de hiperconectividad.

Centrándome tanto en la arquitectura de la imagen como en lo que está ausente pero implícito en ella, propongo un diagrama de flujo que explica la composición de la textura política de la imagen *Ballroom*. Dicha textura contempla aquello que la imagen no muestra pero que invita a pensar, por ejemplo el orgullo-rabia; los afectos y cuidados; los modos de habitabilidad cuir y el deseo de ampliar lo visible. Pero también integra las acciones de agencia que imagina la comunidad *Ballroom*. Asimismo, explico el entramado sociotécnico de los cuerpos-imagen de la cultura de casas y cómo a pesar de presentar un bajo índice de participación en comparación con el de las otras poblaciones normativas son parte importante de los datos cuir que en la región están transformando la forma de ver la disidencia sexual y a las personas que hacen Vogue. Describo la manera en que esta comunidad realiza una suerte de resistencia algorítmica que puede ser benéfica para la comprensión de otras formas de habitar los espacios fuera de la hetero(homo)normatividad. Finalmente, las imágenes, a la par de otros actores como los atuendos, el maquillaje o la música — que conforman la ecología de reproductibilidad de la cultura *Ballroom*— se hacen un lugar en los espacios públicos para lograr disipar la violencia y dejar sus impresiones de orgullo y rabia sobre las superficies. Así, la comunidad *Ballroom* conectada ejerce su disidencia en términos propios en ámbitos como la representación y lo tecnosocial teniendo como enclaves el cuerpo, las corporalidades y los datos.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. PUEG/UNAM.
- Bailey, Marlon M. (2009). *Performance as Invention: Ballroom Culture and the Politics of HIV/AIDS in Detroit*. *Souls*, 11(3), 253-274. <https://doi.org/10.1080/10999940903088226>
- Bailey, Marlon M. (2016). *Up in Pumps Butch Queens. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. The University of Michigan Press.
- Bakhshi, Saeideh et al. (2015). Why We Filter Our Photos and How It Impacts Engagement. *Proceedings of the 8th International Conference on Weblogs and Social Media*. <https://doi.org/10.1609/icwsm.v9i1.14622>
- Berlant, Laurent y Warner, Michael. (2000). Sex in Public. En Laurent Berlant (Ed.), *Intimacy* (pp. 547-566). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.1086/448884>

- Bienal de Performance. (2019). *Victoria Pérez Royo. El grado cero de la corporalidad* [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Da7wAOYis&t=602s>
- Busch, Wolfgang. (2006). *How Do I Look* [Película]. Art From the Heart Films.
- Butler, Judith. (2018). *Resistencias. Repensar la vulnerabilidad y la repetición*. Paradiso Editores.
- Castillo-González, María Concepción; Martín del Campo, Alejandro y Martínez-López, Carmen. (2022). Participación y conversación política en YouTube: #Ayotzinapa, #MichaelBrown y #BlackLivesMatter, *Virtualis*, 13(24), 30-57. <https://doi.org/10.46530/virtualis.v13i24.402>
- Davis, Dána-Ain y Craven, Christa. (2016). *Feminist Ethnography. Thinking through Methodologies, Challenges, and Possibilities*. Rowman & Littlefield.
- Didi-Huberman, Georges. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- De Lauretis, Teresa. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press.
- Duggan, Lissa. (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Bacon Press.
- Drullard, Waquel. (2022, 2 de agosto). *La ilusión de la representación: una herramienta de lxs amxs para capturar nuestra fuga*. NGX/MGZ. <https://www.negrxs.com/n22/lailusiondelarepresentacion>
- Erdeli, Hernán Ignacio. (2019, 27 a 19 de noviembre). *Pose: Madres que posan y madres que pesan* [ponencia]. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.
- Floridi Luciano (Ed.). (2015). *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-04093-6>
- Gavaldón, Sabel y Segade, Manuel. (2019, 15 de noviembre – 2020, 8 de marzo). *Elements of Vouge. Un caso de estudio del performance radical*. Museo Universitario del Chopo, México. UNAM.
- Guyan, Kevin. (2022). *Queer Data. Using Gender, Sex and Sexuality Data for Action*. Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350230767>
- Hand, Martin. (2012). *Ubiquitous Photography. Digital Media and Society Series*. Polity Press
- Helmond, Anne. (2015). The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready. *Social Media + Society*, 1(2), 1-11. <https://doi.org/10.1177/2056305115603080>

- Henaro, Sol y Peniche, Elva. (2021). Imágenes con agencia [A propósito de visualidades frente a emergencias sociales]. En Ileana Diéguez & Aana Longoni (Coords.), *Incitaciones transfeministas*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Hewson, Claire. (2016). Ethics Issues in Digital Methods Research. En Helene Snee et al. (Eds.), *Digital Methods for Social Science. An interdisciplinary Guide to Research Innovation* (pp. 206-221). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137453662_13
- Jay, Martin. (2007). Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. En *Regímenes escópicos de la modernidad* (pp.195-120). Paidós.
- Jordenö, Sara (Dir). (2016). *Kiki* [Película]. Hard Working Movies; Story AB.
- Klitgård, Mathias. (2019). Family Time Gone Awry: Vogue Houses and Queer Repro-Generationality at the Intersection(s) of Race and Sexuality. *Debate feminista*, 29(57), 108-133. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2019.57.07>
- Kokalov, Assen. (2021). *El espacio urbano queer en Latinoamérica*. Edicions de la Universitat de Lleida.
- Latour, Bruno. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Le Breton, David. (1990). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Ediciones Nueva Visión.
- Lechedevirgen, Trimegisto. (2022, 10 de agosto). *Anti Pride Zine*. Lechedevirgen. <https://www.lechedevirgen.com/textos/anti-pride-zine/>
- Livingston, Jennie (Dir). (1991). *Paris Is Burning* [Película]. Off-White Productions; Prestige Pictures.
- Lugones, María. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Malatino, Hill. (2021). *Cuidados trans*. Bellaterra Edicions.
- Manovich, Lev. (2020). *Cultural Analytics*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/11214.001.0001>
- Markham, Annette N. (2016). Los métodos, políticas y lineamientos éticos de representación en la etnografía *online*. En Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Métodos de recolección y análisis de datos* (pp.316-368). Editorial Gedisa.
- Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil Ediciones.
- Muñiz, Elsa. (2014). Prácticas corporales: performatividad y género. A manera de introducción. En Elsa Muñiz (Coord.), *Prácticas corporales: performatividad y género* (pp. 9-37). La Cifra Editorial.

- Muñoz, José Esteban. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra.
- Murphy, Ryan; Falchuk, Brad y Canal, Steven. (Productores ejecutivos). (2018-2021). *Pose* [Serie de Televisión]. Brad Falchuk Teley-Vision; Ryan Murphy Television; Touchstone Television; FXP.
- Omena, Janna; Teixeira, Elaine y Goes, André. (2020). Digital Methods for Hashtag Engagement Research. *Social Media + Society*, 6(3), 1-18. <https://doi.org/10.1177/2056305120940697>
- Peddle, Eric Daniel (Dir). (2005). *The Aggressives* [Película]. Seventh Art Releasing. <https://doi.org/10.1037/e672542007-001>
- Pérez-Royo, Victoria. (en prensa). *El poder figural de la verticalidad. Tránsitos entre imágenes materiales e inmateriales en el cuerpo-imagen*. Universidad de Zaragoza.
- Preciado, Paul B. (2009). Biopolíticas del género. En AA. VV., *Biopolítica. Conversaciones feministas* (pp. 1-9). Ediciones Aji de Pollo.
- Preciado, Paul B. (2020). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama.
- Quijano, Alonso. (2003). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Clacso.
- Reinholdtsen, Rik. (Productor ejecutivo). (2020-presente). *Legendary* [Serie de Televisión]. Scout Productions; HBO Max.
- Ribeiro, Djiamila. (2020). *Lugar de enunciación*. Ambulantes.
- Rivera-Garza, Cristina. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Reguillo, Rossana. (2017). *Paisajes insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. NED Ediciones.
- Rodríguez-Cano, César. (2021). Minería de datos y análisis de redes sociales: malabarismos de una experiencia de investigación. En Dorismilda Fores-Marquez y Rodrigo González Reyes (Coords.), *La imaginación metodológica. Coordinadas, rutas y apuestas para el estudio de la cultura digital*. (pp. 25-58). Tintable.
- Sádaba, Igor y Barranquero, Alejandro. (2019). Las redes sociales del ciberfeminismo en España: identidad y repertorios de acción. *Athenea Digital*, 19(1), e2058. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2058>
- Salam, Marduk. (Anfitrión). (2022, 23 de junio). Ballroom, una utopía hecha realidad. (N.º 8) [Episodio de Podcast]. En *Prietxs de Colores*. Spotify. <https://open.spotify.com/show/0zUanVnjoZ12qBuRt2w8QL>

- Saltzman, Andrea. (2020). *La metáfora de la piel. Sobre el diseño de la vestimenta*. Paidós.
- Sentamans, Tatiana. (2014). Redes transfeministas y nuevas políticas de la representación sexual (I). Diagramas de flujos. En VV. AA. *Transfeminismos, Epistemes, fricciones y flujos*. Tlalapatra (pp. 31-44). Tlalapatra.
- Scolari, Carlos. (2018). *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Gedisa.
- Srnicek, Nick. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja negra.
- Statista, (2021, octubre). Número de homicidios de personas de la comunidad LGBTI+ en México en 2020, por orientación sexual o identidad de género. *Statista*. <https://bit.ly/3w53PKm>
- Sued, Gabriela. (2021). Métodos digitales para estudiar la cultura y la vida digital: fotografías mexicanas en Instagram. En Dorismilda Fores-Marquez y Rodrigo González Reyes (Coord.), *La imaginación metodológica. Coordinadas, rutas y apuestas para el estudio de la cultura digital* (pp. 59-89). Tintable.
- Sued, Gabriela. (2022). Una mirada a la plataformización en México: desde las transformaciones económicas hacia las socioculturales. *Global Media Journal México*, 19(36), 109-128. <https://doi.org/10.29105/gmjmx19.36-470>
- Sued, Gabriela, Castillo-González, María Concepción, Pedraza, Claudia, Flores-Márquez, Dorismilda, Álamo, Sofía, Ortiz, María, Lugo, Nohemí, & Arroyo, Rosa Elba. (2022). Vernacular Visibility and Algorithmic Resistance in the Public Expression of Latin American Feminism. *Media International Australia*, 183(1), 60-76. <https://doi.org/10.1177/1329878X211067571>
- Torras, Meri. (2007). *El delito del cuerpo*. En M. Torras (Ed.), *Cuerpo e identidad*. Edicions UAB.
- Trejo-Olvera, Nivardo. (2022). Cuerpos datificados. Los datos cuir de la comunidad Ballroom latinoamericana. *Virtualis*, 13(24), 137-164. <https://doi.org/10.46530/virtualis.v13i24.406>
- Treré, Emiliano. (2019) *Hybrid media Activism: Ecologies, Imaginaries, Algorithms*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315438177>
- Van Dijck, José; Poell, Thomas y De Waal, Martijn. (2018). *Platform Society. Public values in a connective world*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190889760.001.0001>
- Ventura, Rafael; Guerrero-Pico, Mar y Establés, María José. (2019). Ciberactivismo fan lesbiano: acciones de protesta no violenta frente a las representaciones heteronormativas de personajes LGBTQ en televisión. En Amador Irazo y Alessandra Farné. (Coord.). *Comunicación para el cambio social: propuesta para la acción* (pp. 137-157). Tirant Humanidades.

Capítulo 3

Metodologías bastardas: una aproximación científica desviada

 Ana M. Amigo Ventureira
Ana.amigo.ventureira@gmail.com
Universitat Jaume I

Resumen: Este texto representa un acercamiento a las metodologías *queer* y ofrece ejemplos concretos que ayudan a entender cómo algunos planteamientos, que pueden resultar abstractos, se pueden llevar a la práctica. El texto se encuentra dividido en varias partes: 1) Introducción y breve análisis de las metodologías tradicionales; 2) ¿De qué hablamos cuando hablamos de lo *queer*?; 3) Puntos de encuentro de lo que consideramos metodologías *queer*; 4) Algunos ejemplos concretos; 5) Una propuesta propia; y 6) Comentarios finales. El objetivo es otorgar a la persona lectora una serie de herramientas que pueda (o no) utilizar para lograr una investigación que sea más justa y diversa, que tenga en cuenta otros enfoques y se aleje de una objetividad impostada con el objetivo de sumergirse en un conocimiento encarnado.

Palabras clave: metodología, investigación, *queer*, herramientas, metodologías bastardas.

3.1. Metodologías tradicionales: el positivismo en la Academia

Yo no soy muy de verdades absolutas, ni de axiomas ni de dogmas inmutables. Está claro que sé algunas cosas, pero son todas como yo: circunstanciales, coyunturales, y, en el mejor de los casos, morirán conmigo. De manera que no puedo ofreceros una respuesta universal y válida ni prometer que no voy a pringarlo todo con mi enfoque (que algunos tacharán de muchas cosas) (Cattana, 2020 [s.f.]).

Así comenzaba la activista feminista, rapera, poeta y politóloga Gata Cattana su texto titulado «Acerca del hembrismo y otros delirios» en un libro editado tras su muerte y titulado *No vine a ser carne*. Así comienza también este texto, que tiene mucho que ver con sus palabras; con pringarlo todo, con no dar una respuesta universal ni hablar de verdades absolutas.

Cuando hablamos de metodologías de investigación se nos vienen a la cabeza las metodologías clásicas o tradicionales que se encuentran fundamentadas en un fuerte carácter positivista. Como indica Berná (2011), partiendo del positivismo imperante las ciencias sociales planteaban (y siguen planteando) unas técnicas y unos métodos orientados a «desvelar la verdad»; una supuesta verdad que se caracterizaría por ser neutral, aséptica y objetiva. Una verdad que está esperando a ser desvelada y después contada por expertos en la materia que siguen unas normas claras para obtenerla, que siguen un método: EL método.

Este discurso, que parte de una concepción binaria del mundo (verdad/mentira, objetivo/subjetivo...), es considerado el discurso de la razón. Un discurso que, pese a comenzar a consolidarse en los siglos xvii y xviii, tuvo su apogeo en el siglo xix y que, siguiendo las palabras de Torras (2005), representa el discurso del imperialismo, ya que precisa negar al otro, establecerle en la otredad, tolerándole únicamente como opuesto y/o complemento necesario.

Lucía Egaña (2012) afirma que cuando piensa en la metodología académica imagina un algoritmo, un conjunto de normas e instrucciones sucesivas cuyo objetivo es erradicar las dudas que puedan surgir en torno a los procedimientos empleados. Un proceso estático y estandarizado que performa la validez, sea esta institucional o científica, a partir de la repetición.

Como ella misma indica, empleando como referencia la película *Blade Runner*, las comisiones académicas «llaman al cuidado, a la medida, al culto a la distancia otra vez, aséptica, inmune, haciendo cada vez más evidente que bajo ciertos protocolos el conocimiento más profundo se pierde como lágrimas en la lluvia» (Egaña, 2012, p. 4).

De este modo, se mantiene por repetición el culto a lo neutro, lo objetivo y lo distante y, del mismo modo, se reproduce el miedo a la contradicción, la duda o las experiencias personales, por mucho que estas también puedan ser fuentes de conocimiento.

3.2. ¿De qué hablamos cuando hablamos de lo *queer*?

La palabra *queer* parte de la raíz etimológica *twerkw*. Esta raíz es también el origen de palabras como *Quer*, en alemán, que significa transversal; *torquere*, en latín, que significa torcer; o *anthwart*, en inglés, que significa a través (Sedgwick, 1998 citado en Torras, 2005).

Así, como recoge Sayak Valencia (2017), pese a que el *Online Etymology Dictionary* sitúa su origen a principios del siglo xvi no es hasta el siglo xx cuando se comienza a emplear el término para hacer referencia a las disidencias sexuales, primero como adjetivo en 1922 y luego como sustantivo en 1935.

Esta visión entra en conflicto con la planteada por Preciado (2009), que afirma que cuando aparece el concepto *queer* en lengua inglesa comienza a emplearse como

insulto o para nombrar aquello que se consideraba que estaba mal hecho, era raro o inútil y que, aunque se utilizaba para denominar a borrachos, ladrones o tramposos, también se empleaba para hacer referencia, a personas con cierta ambigüedad que no podían ser asignadas a simple vista a uno de los dos géneros en los que el pensamiento imperante en la sociedad occidental nos permite pensarnos.

Un ejemplo de esto último lo muestra de la Serna (2017) al hacer referencia a la novela *Woodstock*, de Walter Scott, en la que el autor describe a un personaje con apariencia femenina como «what is vulgarly called *queer*» (lo que vulgarmente es llamado *raro*).

Lo que está claro es que, con el paso del tiempo, la sociedad victoriana que defendía la familia tradicional —y con ello la heterosexualidad— como base de la reproducción tanto de la nación como de la especie en sí misma, comenzó a emplear el término *queer* para hacer referencia a las personas que escapaban de la institución heterosexual (Preciado, 2009).

Así, *queer* se convierte en un concepto que resume todo lo malo; todo lo que, por no ser considerado normal, se situaba en los márgenes de la sociedad. Un cajón de sastre donde cabía todo lo que desagradaba a la sociedad de la época por ir en contra de las normas morales imperantes.

Sin embargo, como indica Preciado (2009), en los años 80 el uso del término *queer* cambió radicalmente su uso después de que, durante la crisis del sida, un conjunto de grupos como Queer Nation, Act Up, Radical Furies o Lesbian Avengers decidieran reapropiarse de la injuria, hacerla suya, transformarla y cambiar el sujeto de enunciación haciendo que fuese el marica o la bollera quien se autodenominase *queer*, anunciando de este modo una ruptura, de sobra intencional, con la norma cisheterosexual.

Cabe destacar, por tanto, que aunque la teoría *queer* ha sido generalmente asociada al estudio del género y la sexualidad, no se reduce únicamente a estas cuestiones. Esta rama del pensamiento crítico se encuentra fuertemente unida a la lucha antirracista, el pensamiento postcolonial, los estudios críticos con la diversidad funcional y el feminismo de la tercera ola que, unidas, cuestionan la idea de *normalidad*. Así, una parte importante de las aportaciones ofrecidas por lo que se conoce como teorías *queer* tiene relación con el cuestionamiento de las normas establecidas; aquellas que, por hegemónicas, asumimos socialmente como buenas, naturales y aceptables (Platero, 2014).

Por otra parte, como bien indica este mismo autor, lo *queer* no implicaría en sí mismo la creación de una nueva identidad diferente a otras o que englobara las que ya conocemos; sino que hace referencia a ciertas prácticas (que podrían formar parte de la vida personal, el activismo o del ámbito académico) que ponen en cuestión tanto el concepto de normalidad como el hecho de que las identidades sean naturales y, por tanto, universales e inmutables.

Del mismo modo, lo *queer* pone en cuestión los binomios propios del pensamiento occidental, por lo que muestra resistencia a ubicarse a un lado o al otro de las dicotomías. Acepta así lo que podría considerarse «una identidad en tránsito, participa sin pertenecer de las categorías, *representa* y se pasea gustosamente por la frontera misma que separa las categorías, molestándolas y problematizándolas a ambas» (Torras, 2005).

Podemos decir entonces que, si lo *queer* pone en cuestión la normalidad, lo hegemónico, lo universal, lo inmutable, las dicotomías y aquello que es asumido como natural, es razonable que precise de unas metodologías nuevas, o incluso que quiera pervertir las anteriores.

3.3. Metodologías bastardas: puntos de encuentro en torno a las metodologías *queer*

Como cualquier innovación, las propuestas *queer* se plantean como un cambio con respecto a enfoques precedentes, con los que establecen un diálogo. Así pues, lo *queer* se sumerge en las líneas abiertas por el movimiento feminista, los estudios sobre sexualidad o el movimiento antirracista (Torras, 2005).

Como indica Platero (2014), una de las mayores contribuciones de la investigación teórica del feminismo es el cuestionamiento de la ciencia como disciplina neutral, poniendo en primer plano los sesgos que las investigaciones científicas pueden llegar a tener. La crítica que se hace desde el movimiento feminista tiene relación con qué temas de investigación obtienen atención y cuáles son silenciados, de qué manera se analizan las diferentes problemáticas sociales y también con el hecho de que ni los sujetos ni los objetos de investigación sean neutrales, universales ni homogéneos.

Corrientes teóricas como el feminismo ya mencionado, el post-estructuralismo francés con su metodología deconstruccionista, el socioconstruccionismo americano o la fenomenología (Bligia y Bonet-Martí, 2009 citados en Berná, 2011) nos ofrecen alternativas críticas al positivismo imperante en la academia.

Se plantean así propuestas metodológicas *incorrectas* en términos académicos que, a pesar de resultar complicadas o tortuosas (torcidas) pueden llegar a aportar resultados relevantes a nivel tanto académico, como político y personal (Egaña, 2012). Unas metodologías que nos invitan a situarnos al lado de los sujetos, en igualdad, y que nos permiten analizar las relaciones de poder que se reproducen tanto en la problemática que estamos investigando como durante el propio proceso de investigación.

Así, nos señala Berná (2011), en la búsqueda de esas metodologías bastardas, que él denomina ‘Otras’, se vuelve insuficiente desjerarquizar la relación entre persona investigadora y persona investigada, sino que es necesario ir más allá y ser capaces de oponer resistencia a los intentos de alcanzar la objetividad.

Bligia y Bonet-Martí (2009, citados en Berná, 2011) nos recuerdan cómo Donna Haraway nos insta a realizar lo que ella denomina una práctica disfractiva, que nos alejaría de la búsqueda de imágenes claras, neutrales y objetivas y nos acercaría a narrativas subjetivas desde las que podríamos construir un todo formado por múltiples lecturas y reconfiguraciones.

Otro concepto relevante que tener en cuenta es el de objetividad fuerte, planteado por Sandra Harding (1993) que, tal y como recoge Lescano (2017, p. 35).

[...] insiste que tanto los sujetos como los objetos de las prácticas productoras de conocimiento deben ser localizados. La localización no consiste en una serie de adjetivos o etiquetación de raza, de sexo o de clase. Con relación a una producción teórica, la localización implica explicitar el género, la raza, la clase y los rasgos culturales del investigador/a y, si es posible, la manera como ellos/as sospechan que todo eso haya influido en el proyecto de investigación.

Tal y como lo resumirían Brown y Nash (2010 citados en Platero, 2014, p. 84) desde otro enfoque: «se podría decir que una investigación *queer* englobaría cualquier aportación que señale la inestabilidad de aquellos significados que damos por hechos y que, a su vez, generan relaciones de poder».

Dentro del campo de los estudios *queer* se ha llegado a cierto consenso con respecto a la metodología empleada. Por una parte, destaca la importancia de considerar a la persona que realiza la investigación parte del fenómeno que se está describiendo y no una mera observadora del mismo, haciendo que se tenga así en cuenta no solo la influencia que puede tener sobre dicho fenómeno, la redacción del mismo y la influencia que el propio proyecto puede tener sobre su persona, sino también la importancia de construir un marco metodológico collage, un «patchword», que esté formado por diferentes fuentes y construcciones teóricas (Lescano, 2017).

Platero (2014) explora una propuesta de análisis interseccional que parte de la idea de que no existe una única metodología con estas características (del mismo modo que no existe una única metodología *queer*, poscolonial, antirracista o feminista), pero que podemos encontrar determinadas formas de llevar a cabo una investigación que nos ayuden a explicar cómo se articulan las diferentes formas de desigualdad.

La propuesta que realiza, fácilmente aplicable a este texto, se encuentra caracterizada por cuatro posibles articulaciones: (1) analizar las categorías, (2) explicitar las relaciones mutuas que se establecen entre ellas, (3) destacar la invisibilidad y la «imposibilidad» de ciertas problemáticas y (4) destacar la posición situada de quien realiza la investigación, de quien está al tiempo interrogando y construyendo la realidad que analiza.

Cabe destacar, en relación con este último punto, que Cherríe Moraga (2011) y Gloria Anzaldúa (2009) coinciden, como recoge Andrea Villar del Valle (2019), en «señalar el cuerpo como la encarnación de la subjetividad» (p. 27). Aparecen así unas teorías encarnadas/*in the flesh*, que suponen una forma de teorización que

parte de la experiencia, corporalidad y realidad material de quien habla sin presumir una visión objetiva, y que se presentan como oposición a las *disembodied theories* occidentales (Villar del Valle, 2019).

También se vuelve necesario subrayar del concepto «conocimiento situado» acuñado por Donna Haraway. En *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Haraway (1995) afirma que lo que se considera objetividad feminista significa sencillamente «conocimiento situado», ya que cuenta con una carga personal y política que se debe destacar. Así, en esta obra, Haraway argumenta a favor de los conocimientos situados y encarnados ya que considera el *conocimiento insituable* como una forma de irresponsabilidad.

Es imprescindible también mencionar, al pensar unas metodologías *otras*, la propuesta de la feminista chicana Chela Sandoval (1995) y lo que ella denomina *la metodología de las oprimidas*. Esta aportación se basa en cinco tecnologías que «generan formas de agencia y conciencia que pueden crear modos efectivos de resistencia bajo las condiciones culturales de la postmodernidad, y pueden considerarse constituyentes de una forma *cyborg* de resistencia» (p. 84-85) y que «posibilita la actuación de lo que [ha] denominado la función diferencial del movimiento social opositivo» (p. 86). Noción que, tal y como ha sido conceptualizada por las feministas racializadas estadounidenses, genera espacios que facilitan la coalición entre las disidencias.

Como recoge esta misma autora, el resumen de estas tecnologías sería el siguiente: 1) leer los signos, 2) desafiar y deconstruir los signos hegemónicos, 3) reapropiarse de formas dominantes, lo que ella denomina *meta-ideologizar*; 4) unificar, impulsar y orientar las tres tecnologías ya mencionadas con la intención garantizar la igualdad real, en lugar de conformarse con la supervivencia o la justicia; 5) el movimiento diferencial a través del cual el resto de tecnologías maniobran de forma armónica (Sandoval, 1995).

Por último, merece la pena hacer también referencia al planteamiento de De León (2012) en su diseño de una metodología *anarcoqueer*. Para el autor, una metodología con estas características debe ser concebida como un conjunto de herramientas que deben renovarse según sea necesario para que puedan ser empleadas en la medida que se considere adecuado. «La metodología *anarcoqueer* es la caja de herramientas de Deleuze (...) La forma de actuar y pensar, las formas de ser y vivir las experiencias no tienen un método propio» (p. 232).

Estas palabras, aunque adecuadas para el contexto, pueden sonar vagas. Por este motivo, ante la necesidad percibida a lo largo de mi propio proceso de investigación, así como ante la que puedan presentar otras personas que hayan seguido caminos similares al mío, procedo a aportar algunos ejemplos concretos que puedan servir de ejemplo y ayuda a la hora de plantear estas metodologías bastardas, hijas ilegítimas y no queridas de la ciencia contemporánea.

3.4. Aplicación práctica: algunos ejemplos concretos

Cabe indicar, al comienzo de este apartado, que lo que sigue no es una receta ni una solución, como ya se imaginará quien esté leyendo este texto. No se plantea aquí un método exacto que se pueda seguir paso por paso, sino una serie de ejemplos —de herramientas— que pueden ser interrogados, mezclados, mejorados o sustituidos. Recojo aquí algunos textos y proyectos que creo que, de un modo u otro, se encuentran relacionados con el tema que nos ocupa y que podrían ser de ayuda (o no) a la hora de plantear nuevos métodos de investigación que, sin dejar por ello el rigor a un lado, nos permitan investigar de otras maneras.

Para comenzar me gustaría hacer hincapié en el concepto *patchword* del que nos hablaba Lescano (2017). Hay dos ejemplos concretos que merecen ser mencionados cuando hablamos de esta mezcla de construcciones teóricas y fuentes de información.

Por un lado, tendríamos el libro *Masculinidad Femenina*, de Jack Halberstam (2008), con una postura ampliamente conocida en el área de las metodologías *queer*, en el que destaca el concepto de metodología *queer* como una *metodología carroñera*. Como afirma Torras (2005), este concepto es muy gráfico ya que nos muestra cómo las metodologías *queer* hurgan en un pasado aparentemente muerto para nutrirse de él, al tiempo que asimila otras metodologías de las que también se alimenta.

En este libro, Halberstam emplea una mezcla de estudios históricos, etnografía, crítica de textos, investigación de archivos y creación de taxonomías; y llama a esta metodología *queer* porque, por un lado, supone subvertir los métodos de investigación tradicionales mientras, por otro, busca la máxima flexibilidad con la finalidad de poder dar respuesta a diferentes problemáticas (Halberstam, 2008).

Así, el autor asume el riesgo de los posibles errores cometidos al tratar de hacer lecturas, etnografía e historia mientras nos lleva a cuestionarnos cómo podemos desarrollar metodologías *queer* si como personal investigador estamos ubicadas en departamentos tradicionales (Halberstam, 2008, p. 32). Al mismo tiempo, Halberstam rechaza la presión existente en el ámbito académico para mantener una coherencia entre las diferentes disciplinas. Cabe destacar que este rechazo supondrá, probablemente, un impacto sobre el currículum, ya que quienes planteamos investigaciones interdisciplinarias conocemos las dificultades extra con las que nos encontramos a la hora de publicar en, por ejemplo, determinadas revistas académicas.

Otro ejemplo de este tipo de investigación es el que desarrolla Laura Fernández (2018) en su libro *Hacia mundos más animales*. En esta obra, la autora realiza una aproximación interdisciplinar a la temática desde diferentes áreas entre las que destacan la antropología, la historia, la filosofía moral, la filosofía política, la economía política o la psicología social. Al mismo tiempo, organiza el estudio con base en cuatro ejes teóricos: (1) los estudios decoloniales, (2) los estudios de género, (3) los estudios del cuerpo y (4) los estudios críticos animales.

Del mismo modo, destaca en su libro la importancia de resaltar que el conocimiento no es un ejercicio individual, que «(...) siempre se construye desde y en el contacto, la discusión, la práctica política, el contraste, la vivencia, el diálogo o el debate con otras. Siempre es, lo hagamos explícito o no, un ejercicio colectivo». (Fernández, 2018, p. 16).

Como resalta, en ocasiones esta construcción compartida no se refleja en los contenidos académicos porque se lleva a cabo en ámbitos no considerados o no reconocidos como parte de la creación académica como un desayuno con amigas, un taller o una asamblea. Fernández subraya que reconocer y legitimar este carácter colectivo de la construcción del conocimiento puede ser una apuesta muy interesante para llegar a lo que ella denomina *mundos más animales*, es decir, realidades menos autoritarias y binarias.

Hablando de construcción conjunta del conocimiento se vuelve necesario hacer referencia al proyecto ‘El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ’ del que surge también la publicación coral *El libro del buen amor* (Vila y Sáez, 2019). El porvenir de la revuelta es un proyecto artístico-político que se llevó a cabo en Madrid en el año 2017. Fefa Vila (Metrópolis, 2017, min. 16:42), directora artística del mismo, lo define como un archipiélago de islas donde se pueden encontrar ecos de otras islas.

Interrogar y escrutar el sentido de la experiencia colectiva desde la disidencia sexual y de sus actores políticos, analizar sus acontecimientos y los lugares donde se inscriben sus luchas, sus afectos, sus logros y fracasos, sus miedos, sus silencios, su rabia y su deseo, así como su potencia ha sido el lugar común de encuentro y de partida con el que iniciamos *El Porvenir de la Revuelta. Memoria y Deseo LGTBIQ*. (Vila, 2017, p.1).

También destaca en este aspecto el libro *Pensamiento monógamo: terror poliamoroso*, de Brigitte Vasallo, que en sus agradecimientos afirma lo siguiente:

Este libro se ha construido con trozos de vida de muchas personas que me han acompañado en los últimos veinte años. Gente que nos hemos amado y odiado, que nos hemos hecho bien y nos hemos hecho mal. En él también está la sabiduría de mucha gente anónima que me ha ido contando sus historias y me han ayudado a echar luz sobre todo este embrollo. (Vasallo, 2018).

Volviendo de nuevo al conocimiento situado, cabe hacer referencia al libro *Bifobia: etnografía de la bisexualidad en el activismo LTGB*, de Ignacio Elpidio Domínguez (2017). En este libro, Domínguez emplea la etnografía como herramienta, pero haciendo hincapié en su propia posición como hombre que, en aquel momento, no se definía como bisexual y que era integrante de la asociación en la que se centraba la investigación. Esto se englobaría dentro de lo que Anderson (2006, citado en Domínguez, 2017) denomina autoetnografía analítica, que es aquella en la que quien investiga forma parte del contexto o grupo investigado y se hace así visible en los textos publicados que surgen del trabajo de investigación.

En relación con la desjerarquización de las relaciones entre quienes son objeto-sujeto de investigación cabe mencionar tres métodos que podrían ser de utilidad: el cuento basado en entrevistas, la entrevista dialógica y las narraciones superpuestas.

Un ejemplo del primer método sería el desarrollado por Fuentes, Samaniego, Cañada, Pereira y Devís (2021). En este capítulo, los autores generan una historia de ficción basada en entrevistas y observaciones sistemáticas llevadas a cabo durante dos proyectos de investigación. Así, mediante una narración en primera persona, “la historia permite imaginar, sentir y comprender con Lucas los significados *queer* que esconden los espacios objeto de atención” (p. 173). De este modo, logran profundizar en el estudio de los baños y vestuarios escolares desde el punto de vista de un adolescente trans y transmitir los resultados de una manera que, aunque extraña a la academia, puede ser de gran utilidad desde un punto de vista político.

En este caso, el relato fue revisado y debatido con su protagonista durante la elaboración y una vez finalizado. Se convierte así en una vía interesante que tener en cuenta para la transferencia de resultados de futuras investigaciones por lo innovador de la propuesta y por las múltiples posibilidades que ofrece.

Por otro lado, Berná (2011) plantea las otras dos herramientas mencionadas: la entrevista dialógica y las narraciones superpuestas.

En la primera, la entrevista dialógica, Berná destaca las posiciones de poder que la entrevista tradicional evidencia y reproduce. Lo que propone es una ruptura de estas relaciones de poder, para lo que se hace necesario renunciar a la búsqueda de la objetividad. Con esa finalidad, Berná plantea sus entrevistas como un espacio real de diálogo. Para ello plantea una serie de temas o preguntas, pero indicando al inicio de cada sesión la posibilidad de introducir nuevas aportaciones o variar las ya existentes. De este modo, se plantea la entrevista como un espacio de negociación; como un diálogo en que todas las partes preguntan y responden generando así un proceso circular de comunicación.

En la segunda, las narraciones superpuestas, propone «romper con estas lógicas evolutivas que sitúan la interpretación al final de la recolección de datos y fuera de las influencias subjetivas del terreno [...] y [...] deslocalizar la producción de reflexiones de los altares académicos». Para ello plantea introducir en las entrevistas fragmentos de otras previas —con permiso de quienes participan en este intercambio y protegiendo su anonimato— con la finalidad de poder reflexionar de forma conjunta sobre las mismas. Esto aporta la posibilidad de que la investigación se reinvente y abra nuevas vías que puedan ser de interés.

3.5. Una propuesta propia: el diario como metodología

Según Valverde (1993) el diario de campo puede definirse de la siguiente manera:

[...] como un instrumento de registro de información procesal que se asemeja a una versión particular del cuaderno de notas, pero con un espectro de utilización ampliado y organizado metódicamente respecto a la información que se desea obtener en cada uno de los reportes, y a partir de diferentes técnicas de recolección de información para conocer la realidad, profundizar sobre nuevos hechos en la situación que se atiende, dar secuencia a un proceso de investigación e intervención y disponer de datos para la labor evaluativa posterior. (p. 309).

Según indica el autor, la diferencia entre el diario de campo y el cuaderno de trabajo es que este último supone un menor formalismo y esfuerzo intelectual, pero que también resulta menos práctico para la realización de un trabajo metódico y científico.

En este caso, lo que aquí se propone es una perversión del diario de campo, una torcedura del mismo. De este modo, la propuesta de diario que aquí se realiza y que ya aparece esbozada y empleada en *Biciosas o la necesidad de queerizar lo queer* (Amigo-Ventureira, 2022), se acerca a lo que Valverde define como cuaderno de campo, pero siguiendo el esquema de un diario personal y basado en una férrea estructura política.

La idea de aplicar el diario a la investigación surge de mi necesidad académica-activista-personal para, poco a poco, conformarse como metodología. Durante el desarrollo del trabajo de investigación ya mencionado, me vi interpelada como investigadora, pero también como activista, y sentí la obligación de definir una metodología que, junto a otras, me permitiese abordar ciertos aspectos desde una perspectiva política.

3.5.1. Una metodología flexible: el diario como parte de un marco más amplio

Como ya he comentado, podemos afirmar que esta propuesta de diario se encuentra a medio camino entre un diario de campo y un cuaderno de trabajo, una especie de diario infantil (empleamos aquí la más positiva consideración de este término) con perspectiva política, que tiene un poco de insulto a la ciencia. Reconozco que esto, aunque tiene cierto potencial que me resulta enormemente interesante, puede llegar a dificultar el desarrollo de un trabajo sistemático.

Es por este motivo por lo que pienso el diario no como una metodología única, sino como una forma de trabajo complementaria. Así, el trabajo de archivo, las entrevistas o la revisión de prensa son unas maravillosas acompañantes para esta herramienta.

De este modo, podemos elaborar una metodología flexible, como decía Halberstam (1998), que se adapte a un ámbito de investigación claramente político y que nos permita abordar diversas fuentes de información de manera rigurosa.

3.5.2. *Lo personal es político*

Bajo esta frase popularizada por Carol Hanisch (2016 [1969]) en un ensayo que, tras un primer intento, cambió su título original por esta frase ya histórica dentro del movimiento feminista y ampliamente utilizada por numerosas activistas y múltiples colectivos, encontramos múltiples significados que nos sirven como base para la elaboración/justificación de esta metodología de investigación.

Como Hanisch (2016 [1969]) indicaba en su propio texto, al ser los problemas personales un reflejo de los problemas políticos, no existen soluciones personales sino colectivas. Teniendo esto en cuenta, el análisis de las vivencias personales desde una perspectiva política se vuelve imprescindible para el posterior desarrollo de debates y reflexiones que nos llevarán a la acción colectiva.

Por lo tanto, el diario nos aporta una herramienta de reflexión que si bien es solitaria no es necesariamente individual, ya que para llevar a cabo este análisis se parte justamente de una reflexión histórica y colectiva previa. De este modo, se emplea esta historia como filtro de nuestras experiencias, que son revisadas y revisitadas teniendo en cuenta perspectivas más globales como pueden ser la perspectiva de clase, la feminista, la LGBT+ o la antirracista. Además, se espera que ese texto llegue a otras manos, a otras vidas y que, de un modo u otro, se establezca un diálogo entre las vivencias de quien lee y quien escribe.

3.5.3. *Conocimiento situado y objetividad fuerte y/o encarnada*

Para realizar ese trabajo de reflexión y análisis es importante que nos situemos, que seamos conscientes de las violencias que nos atraviesan y, sobre todo, de las que no lo hacen.

En *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Haraway (1995 [1991]) apostaba por un conocimiento situado que desenmascarase las doctrinas de una objetividad académica y descarnada con la finalidad de «acomodar proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos» (p. 324).

Así pues, el diario nos permite profundizar, de una manera tan explícita como deseamos, en la objetividad fuerte propuesta por Harding (1993). Nos da la oportunidad de localizarnos/situarnos explicitando «el género, la raza, la clase y los rasgos culturales» (Lescano, 2017, p. 35), así como la manera en la que sospechamos que estos factores puedan haber influido en la investigación.

También nos da la oportunidad, dependiendo del ámbito en el que se enmarque la investigación, de reflejar como el transcurso de la misma nos cruza y altera nuestras propias perspectivas personales y, por tanto, políticas.

3.5.4. *Reconocimiento de la creación colectiva del conocimiento*

Pese a que, como he comentado antes, la elaboración del diario pueda parecer a priori un proceso solitario, la elección de esta metodología puede servir justamente para

pervertir esta idea. Así, a través de sus diferentes entradas, se aporta la posibilidad de recoger conversaciones informales que hayan influido de alguna manera en la investigación o en nuestras reflexiones en torno a la misma.

En el caso de *Biciosas*, por ejemplo, empleé el diario como una forma de llevar al texto conversaciones que de otra manera no habría podido recoger, ya que no formaban parte de las entrevistas planificadas sino que constituían una serie de intercambios dentro del activismo, reflexiones que realizaban compañeras en torno a partes del propio texto que yo había escrito o simplemente conversaciones con amigas que podían aportar información relevante.

El diario se convierte, así, en una herramienta de reconocimiento de la creación colectiva del conocimiento ya que, como dice Laura Fernández (2018), este se construye siempre a través del debate, la colaboración, el diálogo, el contraste, el contacto y la práctica política con las otras, lo hagamos o no explícito.

Es habitual que esta construcción compartida no se vea reflejada en nuestras investigaciones, porque tiende a generarse en espacios no reconocidos por la Academia como lugares de creación de conocimiento como pueden ser talleres, asambleas o un chocolate con churros con las amigas.

Además, seguimos claramente inmersas en una lucha de egos en la que precisamos de la autoría individual (muchas veces por los propios requisitos que nos impone la Academia para permitirnos seguir formando parte de ella). Pero, como destaca Laura Fernández, apostar por visibilizar a través de diferentes vías el carácter colectivo de la construcción del conocimiento puede ayudarnos a llegar a lo que ella denomina *mundos más animales*.

Como recogen Frías y Travieso (2022), dentro de los estudios *queer* abundan las monografías colectivas. La creación de textos corales es un claro ejemplo de visibilización de la creación colectiva de conocimiento de la que hablamos. Aun así, considero que debemos seguir buscando estrategias y herramientas que nos permitan reconocer de manera explícita que en las obras de autoría individual también los procesos colectivos tienen importancia, aportan contrastes a la investigación y sirven para que esta se desarrolle de una manera concreta entre otras muchas posibles.

3.6. Comentarios finales

Vidarte, en *El banquete unikeersitario: disquisiciones sobre el saber queer* (2005), abogaba por realizar una labor de autocritica antes de que llegase un Pepito Grillo a cuestionar una pureza que nunca habíamos dicho tener y a notificarnos, por si lo dudábamos, que estábamos atravesados por las mismas pasiones que el resto de la humanidad.

Así, siguiendo sus palabras en este texto, se puede afirmar que «la teoría y las instituciones se llevan mal con lo *queer*» (p. 78), y podemos asumir que la metodología tampoco será su mejor amiga.

Resulta problemático hablar de metodologías *queer*, eso está claro. Y justamente por lo problemático que es, la siguiente cita de Vidarte (ibid, p. 80) nos ayuda a navegar, de mejor o peor modo, las contradicciones y tensiones a las que nos enfrentamos cuando abordamos estos temas.

Yo no quiero, ni tal vez pueda, hacer otra cosa que discurso universitario, pero al menos que tenga una calidad mínima, que sea más o menos incendiario y lo menos ingenuo posible, con su fecha de caducidad bien a la vista. Que explicité su maldad y su colaboracionismo inevitable, sus puntos de partida y sus complicidades. Su dosis de profundización en la marginación de lo ya marginado así como su paradójico y nada inútil intento de denunciar esta situación desde las mismas estructuras de poder que generan sistémicamente, en el proferirse mismo de la enunciación liberadora, la exclusión de lo *queer*.

También es importante ser conscientes de que emplear este tipo de metodologías implica enfrentarse a ciertas resistencias, ya que como afirma Sayak Valencia (2015, min. 7:27 - 7:54) «a la hora de la práctica hay mucho problema para transdisciplinar ciertos saberes, para incorporar nuevas visiones (...) hay una resistencia desde las autoridades, desde la jerarquía, a incorporar saberes (...) nuevos; nuevas formas de enunciación».

Además, es importante mencionar que cabrían en este artículo numerosos — infinitos— ejemplos más que podrían ser de interés a la hora de plantear a su vez nuevas metodologías. Estos, los que he presentado, son solo unos pocos. A lo largo de estas páginas he tratado de llevar a cabo un acercamiento a las metodologías *queer*, explicar su necesidad y ofrecer ejemplos concretos de cómo ciertos planteamientos, que pueden llegar a resultar vagos o abstractos en la teoría, se pueden llevar a la práctica de diferentes maneras. Espero que pueda resultar de interés y utilidad a quienes queremos que la investigación sea diferente: más justa y diversa, y menos jerárquica, falsamente neutral y universalista.

Referencias bibliográficas

- Amigo-Ventureira, Ana M. (2022). *Biciosas (o la necesidad de queerizar lo queer): historia del activismo y el discurso bisexual en el contexto español*. Kaótica Libros.
- Berná, David. (2011). Jirafas, colibrís y otras aberraciones. Apuntes alrededor de unas metodologías “Otras” Queer en las Ciencias Sociales. *Revista La Página*, 3, 79-96.

- Cattana, Gata. (2020 [s.f.]). *No vine a ser carne*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- De la Serna, Cecilia. (2020, 31 de mayo). La palabra ‘queer’, del insulto a la bandera. *The objective*. <https://theobjective.com/further/mundo-ethos/2017-05-31/la-palabra-queer-del-insulto-a-la-bandera>
- De León, Adriano. (2012). Os labirintos do desejo: desenhando uma metodologia anarcoqueer. *Política & trabalho*, 36, 219-235. <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/12872>
- Domínguez, Ignacio Elpidio. (2017). *Bifobia: etnografía de la bisexualidad en el activismo LGTB*. Editorial EGALES.
- Egaña, Lucía. (2012, 13 de noviembre). *Metodologías subnormales*. Seminario Gramsci [Ponencia] <https://cutt.ly/Wj1SDCw>
- Fernández, Laura. (2018). *Hacia mundos más animales*. Ochodoscuatro Ediciones.
- Frías, José Antonio y Travieso, Crispulo. (2022, 11 a 13 de marzo). *Los estudios queer en el Estado Español: impacto, visibilidad y accesibilidad*. I Congreso Internacional Corpos, Xénero e Sexualidade. Deputación da Coruña y Universidade da Coruña [Ponencia].
- Fuentes, Jorge, Pérez, Víctor, López, Elena, Pereira, Sofia y Devís, José (2021). Los baños, los vestuarios y yo: una narrativa trans-queer para ‘hacer’ pedagogía crítica. En *SOCA-REL (VV.AA.) Educación física como herramienta de transformación social* (pp. 173-186). Pretextos críticos, Editorial Inde.
- Halberstam, Jack. (2008). *Masculinidad femenina*. Editorial Egales.
- Hanisch, Carol. (2016). *Lo personal es político* (I. Jeka, Trad.). Ediciones Feminista Lúcidas. (Trabajo original publicado en 1969) <https://cutt.ly/pKLErVU>
- Haraway, Donna. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1991).
- Lescano, Aimé. (2017, 15 a 17 de noviembre). *Algunas reflexiones sobre identidad y producción de saberes en la Teoría Queer*. VI Congreso Internacional de Investigación de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata [Ponencia]. <https://cutt.ly/hj0VdU8>
- Metrópolis. (2018, 10 de enero). El porvenir de la revuelta. *TVE 2*. <https://cutt.ly/bj07eGU>
- Platero, Lucas. (2014). ¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer?. En Irantzu Mendia, Marta Luxán, Marxalen Legarreta, Gloria Guzmán, Iker Zirió y Jokin Azpiazu (Eds). *Otras formas de (re)conocer: reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. UPV/EHU
- Preciado, Paul. (2009). Historia de una palabra: queer. *Parole de queer, 1*, 14-17. <https://cutt.ly/Kj0KeVa>

- Sandoval, Chela. (2004). Nuevas ciencias. Feminismo *cyborg* y metodología de los oprimidos. En Traficantes de Sueños (Eds.) *Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras* (pp. 81-106). Traficantes de Sueños. (Trabajo original publicado en 1995).
- Torras, Meri. (2005). Más paradojas que ofrecer: propuestas para una política queer. *Asparkia*, 16, 199-214. <https://cutt.ly/Aj1UQAL>
- Valencia, Sayak. (2015). *Sayak Valencia: Metodologías queer/cuir decoloniales*. SoundCloud. <https://cutt.ly/hKLcyFx>
- Valverde, Luis. (1993). El diario de campo. *Revista de Trabajo Social*, 18(39), 308-319. <https://cutt.ly/RKLx6FM>
- Vasallo, Brigitte. (2018). *Pensamiento monógamo: terror poliamoroso*. La oveja roja.
- Vidarte, Paco. (2005). El banquete unikeersitario: disquisiciones sobre el saber queer. En David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (Eds.) *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Editorial Egales.
- Vila, Fefa y Sáez, Javier. (2019). *El libro del buen amor: sexualidades raras y políticas extrañas*. Ayuntamiento de Madrid.
- Vila, Fefa. (2017). *El porvenir de la revuelta: memoria y deseo LGTBIQ*. Ayuntamiento de Madrid.
- Villar, Andrea. (2019). *Repensar la comunidad desde Gloria Anzaldúa. Una lectura de Las Hociconas, Three Locas with Big Mouths and Even Bigger Brains, de Adelina Anthony* [Trabajo final de máster]. Universidad de Barcelona. <https://cutt.ly/8KXWgd0>

Capítulo 4

Deconstruyendo los discursos del género en la traducción. El *Fedro*, «La farmacia de Platón» y el nacimiento de la escritura diseminada

 Núria Molines Galarza
nmolines@uji.es
Universitat Jaume I

Resumen: A través de una lectura de la «La farmacia de Platón», de Derrida, y del *Fedro* de Platón, se llevará a cabo un desarrollo crítico de las metáforas de lo masculino y lo femenino anudadas en torno a la escritura y la traducción. Valiéndonos de la crítica deconstructiva y del concepto lacaniano de «goce» (*jouissance*), abordaremos cómo la dicotomía escritura fértil/diseminada se ha trasladado a la concepción clásica de la traducción. Analizaremos las reverberaciones que tiene este marco metafórico y teórico para nuestra disciplina. Concluiremos, siguiendo los planteamientos derridianos, que una crítica al binomio jerarquizante escritura fértil/diseminada trasladado al de original/traducción no pasa por invertir las posiciones, sino por detectar los puntos de fuga entre ambos compartimentos supuestamente estancos. Con esta crítica se pueden explorar posibilidades emancipatorias y éticas para la traducción que la reconozcan como espacio de agencia, creación y cambio en los polisistemas de llegada.

Palabras clave: deconstrucción, Derrida, traducción, escritura, goce.

4.1. Deconstrucción, traducción y binarismos

Dentro de la filosofía, la deconstrucción es un marco epistemológico privilegiado para pensar la traducción. Jacques Derrida inicia su andadura filosófica, precisamente, con su traducción de la obra de Husserl *L'origine de la géométrie*. A su vez, la traducción estará presente en gran parte de su obra, principalmente en: «Freud et la scène de l'écriture» (1966/1967a), *Positions* (1967-1971/1972b),

«Moi — La psychanalyse» (1979/1987a), «Fors: les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok» (1976), «Survivre. Journal de bord» (1979/1986), *L'oreille de l'autre (otobiographies, transferts, traductions)* (1979/1982), «Des Tours de Babel» (1980/1987a), *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce* (1982-84/1987b), «Lettre à un ami japonais» (1983/1987a), «Traditions, transferts, traductions» (1985/2020), *Schibboleth. Para Paul Celan* (1984/1986), «Fidélité à plus d'un» (1996/1998) *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (1996) o «Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?» (1998/1999).¹ Para Derrida, pensar la traducción es pensar su propio campo, ya que considera que «el origen de la Filosofía es la traducción, la tesis de la traducibilidad» (Derrida, 1982, p. 159).² Es decir, que dar por sentada la posibilidad de una traducción, de la equivalencia sin resto, es el origen de la filosofía occidental, cuya metafísica el francés se plantea deconstruir y problematizar a lo largo de su obra. Así, se le considera el filósofo traductor por excelencia, el gran filósofo de la traducción (Jihad, 2004, p. 191).

Valerse de la deconstrucción para repensar y cuestionar los discursos que se articulan alrededor de la traducción tiene un potencial que ya se ha explorado en el campo de la traductología —de la mano de autoras como Arrojo (1993, 1998, 2012a, 2012b); Dizdar (2006, 2011); Boulanger (2002); Broeck (1988); Carreres (2004); Davis, (2001); Foran (2016); Ferreira y Ottoni (2006), Koskinen, (1994, 2000, 2018); Jordà (2016) o Molines Galarza (2014, 2021); Siscar y Carneiro 2000; Siscar, 2015; Vidal Claramonte, (1989, 1995, 1998, 2005)— y que puede seguir rindiendo frutos si se profundiza en otros ámbitos de su obra que quedan por explorar.

Uno de los fundamentos que atraviesa la obra derridiana y que tiene especial relevancia para pensar la traducción es su afán por deconstruir los binomios jerarquizantes que han regido el pensamiento occidental. Estos son los que ha empleado la tradición metafísica para articular el mundo de manera binaria, con preferencia siempre por el primer elemento y subordinando el segundo. Un claro ejemplo sería el de masculino/femenino, un par que arrastra su distribución jerárquica a muchos otros, o, como se verá en el análisis, el de voz y escritura. El binarismo que ha empleado la metafísica occidental entroniza lo masculino y todos aquellos elementos que metafóricamente se sitúan de ese lado del binomio, mientras que relega a la faz secundaria todo lo que se conceptualiza como femenino. Esa ordenación simbólica se filtra también en las dicotomías original/traducción, autor(a)/traductor(a): la traducción ha estado siempre en el orden alegórico de lo femenino (Arrojo, 2012; Chamberlain, 1988; Godayol, 2008), como aquello que reproduce, que ha de ser fiel, que ocupa una postura invisible, que no tiene voz propia y opera a la sombra del original-padredador de sentido.

¹ Para remarcar la destacada presencia de su pensamiento de la traducción no solo en una fase de su desarrollo filosófico, se ordenan los textos de manera diacrónica, según fecha de escritura. Entre paréntesis se indica la fecha original del texto y a continuación su fecha de edición para que pueda consultarse en el apartado de referencias.

² «L'origine de la philosophie, c'est la traduction, la thèse de la traductibilité».

En este trabajo, problematizaremos el marco metafórico de los discursos de género anudados al concepto traducción a través de una operación deconstructiva. Ejecutar ese desplazamiento conceptual y repensar sus contornos nos permite sacarla de la posición de secundariedad a la que se la relega y, por ende, modificar la postura de quienes traducen. Deconstruir un binomio nunca pasa por invertir los órdenes: eso ahondaría en la brecha binarista (Derrida, 1972b, p. 30). Así, lejos de pretender «masculinizar» la tarea traductora, se demostrará que, aunque esté enclavada en metáforas femeninas, la tarea que se le ha exigido tradicionalmente es totalmente masculina, fálica: una búsqueda de sentido único, de verdad y autoridad, de imposición de la ley, de la «prisión del lenguaje normal» (Ortega y Gasset, 1983, p. 434). Por su parte, la obra (literaria) original, aunque ocupe una posición masculina con respecto a la traducción —autoridad, fuente de sentido, origen—, en sí misma es un tipo de escritura que encaja más con la lógica femenina.

Para ahondar en esta problemática, a su vez, nos valdremos del marco conceptual que Lacan (2006) despliega con las nociones de goce fálico y goce femenino, que nos servirán para complementar la reflexión derridiana con una demarcación de las implicaciones de la postura fálica y la postura femenina, simbolizadas en la noción de goce. Este recurso conceptual es pertinente en un marco deconstructivo por la tensión productiva que hubo entre Lacan y Derrida a lo largo de sus respectivas carreras. Derrida siempre estuvo interesado en el marco psicoanalítico, principalmente en la obra de Freud, y fue un gran lector tanto de este como de Lacan, aunque en ocasiones adoptara posturas críticas propias de la lectura deconstructiva (Derrida, 1980). El vínculo de Derrida con el psicoanálisis es originario y fundamental, como con la lengua materna, y por ende, nunca deja de ser complejo (Major, 2002, p. 166). Así, los roces que surgieron entre ambos pensadores no pueden ser óbice para intentar hacerlos dialogar —como han hecho trabajos recientes (Hurst, 2008)— y desactivar algo de esa transferencia negativa que hubo en las lecturas que se hicieron. A veces, un desencuentro teórico no viene tanto por el contenido, sino por la posición que se quiere ocupar: «En la disputa más o menos tácita que se estableció entre ambos, hay todo un borde donde priman cuestiones del orden de lo especular y del prestigio que, como sabemos, aspiran al lugar nunca compartido del narcisismo» (Fruccella, 2015, p. 218). Por tanto, hay una operación de traducción que ha de ponerse en marcha entre ambas lenguas, la lacaniana y la derridiana; en este trabajo, intentaremos llevarla a cabo, como se ha apuntado, introduciendo la cuestión del goce y la diferencia sexual que esta encarna para repensar la escritura y la traducción con marcos derridianos.

4.2. Apuntes metodológicos y objetivos

Para pensar en las metáforas en las que se ha enmarcado la traducción y poder operar una crítica deconstructiva de los discursos de género que se articulan a través de ellas, primero es necesario dar un paso atrás y pensar en el lugar que ha ocupado la

escritura en el pensamiento occidental. Para ello, el corpus de análisis se centrará en un texto clave de Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon» (citado aquí PH) (Derrida, 1972, pp. 77-95). Este texto es fundamental para analizar la posición clásica de la escritura en el pensamiento filosófico porque aborda el texto inaugural de la filosofía occidental al respecto, el *Fedro* de Platón (citado aquí FED) (1986, pp. 289-413). En este diálogo platónico, el filósofo ateniense, mediante la presentación del mito de Thamus y Theuth, pronuncia la condena que acompañará a la escritura hasta el pensamiento contemporáneo. Por tanto, no es baladí que Derrida eligiese este diálogo como espacio de lectura crítica hacia la postura de la escritura por oposición al habla. Además, el *Fedro*, como señala Emilio Lledó en la introducción a su traducción de esta obra,

expresa con mayor fuerza y originalidad la modernidad del pensamiento platónico que el mito de Theuth y Thamus con el que concluye el *Fedro*. En él se plantea el problema de la relación entre escritura y memoria, entre la vida de la voz, tras la que siempre hay un hombre que pueda dar cuenta de ella, de su sentido y justificación, y la indefensión de las letras en las que transmite su mensaje (FED, p. 302).

Nuestro análisis de los textos, el derridiano y el platónico, se llevará a cabo con una macrometodología que se encuadra en el análisis crítico del discurso (Saldanha & O'Brien, 2014, p. 16). Como este es un término en el que caben muchas teorías y prácticas, y no tanto una metodología concreta en sí (Fairclough 2003, 2010), se definirá su aplicación con un marco epistemológico deconstructivo, una apuesta híbrida que va en línea con el actual *outward turn* que están adoptando los Estudios de Traducción (Bassnett & Johnston, 2019). La mirada deconstructiva, por su naturaleza, se aleja de la noción de método cerrado: «La deconstrucción es inventiva o no es; no se contenta con procedimientos metódicos, abre un pasaje, marcha y marca; su escritura no solo es performativa, sino que produce reglas —otras convenciones para nuevas performatividades» (Derrida, 1987a, p. 35).³ Que la deconstrucción no sea un método cerrado no es óbice para considerarla un acercamiento riguroso y ético a los textos, precisamente porque no da por sentado que hay un *único* sentido encerrado en ellos. La imposibilidad del sentido cerrado de la obra es precisamente su motor de lectura e interpretación, un trabajo hermenéutico que, para Derrida, nunca debe pasar por alto la responsabilidad interpretativa ni «convertir la lectura de los textos en un juego abierto a la más extravagante de sus interpretaciones» (Vidal Claramonte, 2005, p. 5).

A su vez, en este análisis, habrá que tener en cuenta que los textos derridianos se zafan del impulso de cerrar la lectura no solo con lo que el filósofo predica en su teoría, sino también por medio de la forma de su propia escritura; una escritura con un «alto grado de isomorfismo entre lo que se dice y las estrategias de escritura

³ «La déconstruction est inventive ou elle n'est pas; elle ne se contente pas de procédures méthodiques, elle fraye un passage, elle marche et marque; son écriture n'est pas seulement performative, elle produit des règles —d'autres conventions— pour de nouvelles performativités».

empleadas para decirlo» (Carreres, 2004, p. 25). Consideramos que abordar los textos derridianos con un marco epistemológico esencialista y alejado de los planteamientos posestructuralistas contravendría la lógica que articula sus obras, como leerlos con lentes que los deformasen.

El principal objetivo de nuestro análisis será topografiar el papel que ha ocupado la escritura en la tradición occidental, en especial, con respecto a la distribución metafórica masculino/femenino. Veremos que se la ha colocado en la faz secundaria del binomio jerarquizante habla/escritura. Vista la posición de la escritura con respecto al habla, se verá un segundo binomio jerarquizante, el que surge de la distinción que establece Platón entre «escritura fértil» y «escritura diseminada». Esta segunda categorización será la que nos sirva para detectar las metáforas de género anudadas a cada tipo de escritura. A su vez, veremos que estas se arrastran a la traducción, por lo que la reflexión acerca de los tipos de escritura será un espacio fundamental para repensar las metáforas del género normalmente aplicadas a la traducción. A continuación, de la mano del concepto de goce lacaniano, dividido en goce fálico y goce femenino, ahondaremos en la deconstrucción de dichas metáforas. Nuestro objetivo ulterior, por ende, será subvertir los marcos metafóricos en los que se mueve simbólicamente la traducción para delinear espacios emancipatorios para su práctica.

4.3. Alejarse del centro, diseminarse

Es pertinente empezar el análisis remarcando que en el diálogo platónico con el que trabajaremos, el *Fedro*, se opera un doble desplazamiento con respecto a la noción de «escritura». En primer lugar, el diálogo es una escena que tiene lugar fuera de la ciudad, como apunta Fedro al inicio: «Me voy fuera de las murallas» (FED, p. 309), una primera oposición que no es casual. Desde el inicio del texto ya se está expulsando a la escritura de la *polis*, del centro, de la civilización, del lugar de los ciudadanos (varones) y se la relega al espacio natural, salvaje, de las bestias y todos aquellos que ostentaban la ciudadanía: las mujeres y los esclavos. En segundo lugar, se presenta la problemática a través del mito —de Theuth y Thamus— y no directamente desde la forma dialógica. La escritura no parece merecer la forma dialógica, por lo que se recurre a la forma mítica para hablar de ella.

Si bien durante el diálogo también departen acerca de otros asuntos, dado el propósito de este análisis, me centraré únicamente en el mito de la escritura, una historia que, según dice Sócrates en el texto, oyó «de los antiguos, aunque su verdad solo ellos la saben» (FED, p. 401). Relata así que el dios egipcio Theuth, identificado con el ave Ibis, fue quien descubrió «el número y el cálculo, y, también, la geometría y la astronomía, y, además, el juego de damas y el de dados y, sobre todo, las letras» (FED, pp. 401-2). Este dios le presentó al rey Thamus sus hallazgos para que pudieran estar a disposición de todo el pueblo egipcio; el monarca consideró que tenía que juzgar su utilidad. Cuando llegó el turno de exponer las virtudes de las

letras, Theuth las presentó así: «Este conocimiento, oh, rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría» (FED, p. 403). Thamus, una vez ha escuchado las alabanzas que el «padre de la escritura» le regala a esta nueva herramienta, la juzga con gran severidad. La escritura, como injerto, muleta o artificio, producirá olvido en las personas, que perderán la capacidad de la memoria:

¡Oh, artificiosísimo Theuth! [...] Tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio (FED, pp. 403-4).

Se ve aquí, en primer lugar, cómo actúa la ambigüedad de término «fármaco» (*phármakon*), que, en griego, es tanto «remedio» como «veneno». Para Theuth, la escritura es un remedio para la memoria; para Thamus, el veneno que acabará con ella. La escritura no es una unidad, es varias cosas contradictorias al mismo tiempo. A su vez, se observa aquí cómo se va perfilando —por voz del rey, de la autoridad— el prejuicio hacia ella: esta es algo externo que nos hace acceder al pensamiento «desde fuera» y no «desde dentro» —se entiende, desde la voz, la *phoné*, que, conserva un lazo esencial con el logos, ya que la conciencia se funda en la posibilidad de la viva voz (Derrida, 1967b, p. 14)—. Según Thamus, aquellos que memoricen gracias a esa muleta externa no serán sabios de verdad, sino sabios en apariencia.

Una vez Sócrates termina la narración del mito, Fedro y él reflexionan sobre este; así, el maestro afirma que es del todo ingenuo considerar que, al dejar algo por escrito, queda en firme: la palabra escrita no es más que un recordatorio (FED, p. 404). En ese sentido, la equipara con la pintura (como re-presentación de la realidad, signo o imagen en vez de la realidad misma). Así, incluye una reflexión que será fundamental: «[...] sus vástagos [los de la pintura] están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras» (FED, p. 404).

El movimiento por el que Platón equipara las obras de arte con la escritura radica en que ambas participan del mismo tipo de mimesis, copian una realidad que es perfecta (*kosmos noetikós*) y, mediante la copia o la imitación, la llevan al terreno de lo sensible (*kosmos aesthetikós*), un páramo donde no hay vida y donde se está más lejos de la verdad y del saber —véase, del origen—. Platón, partiendo del ejemplo de una mesa, distingue la copia del artesano carpintero y la copia del artista que dibuja una mesa —con respecto a la idea «mesa»—, y considera que la del artista sería la más alejada de la verdad. Esta idea se desarrolla in extenso en *La República* —sobre todo, en los libros II, III y X. En este último delinea así el tipo de imitación en el que incurren los poetas y que sería la que está en juego en la escritura:

Dije que la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría [...] Por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior. (Platón, 1986a, p. 470).

Este concepto de «imitación de la realidad» o «mímesis» ha tenido una importancia capital para pensar aspectos como la reproducción o la verdad de una obra de arte, y es clave para entender la posición tradicionalmente secundaria de la traducción. Si seguimos viendo alguno de los ataques de Platón contra los poetas, en el libro x de *La República*, encontramos: «Es justo que lo atacemos [al poeta] y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad» (Platón, 1986a, p. 473). Como apunta Derrida en su lectura del diálogo:

Así, igual que el modelo de la pintura o la escritura, la fidelidad al modelo, del mismo modo, la semejanza entre pintura y escritura es la semejanza misma: ambas operaciones deben, antes que nada, aspirar a semejarse. Ambas, en efecto, se entienden como técnicas miméticas, el arte, en un principio, determinado como mímesis. (PH, p. 171).⁴

El concepto de «mímesis» clásico que plantea aquí Derrida, uno de los conceptos más antiguos y fundamentales del pensamiento estético —y, aunque ya usado en Homero—, se desarrolla con Platón (Potolsky, 2016). Este concepto —y de ahí su relevancia para este análisis— está muy relacionado con las estructuras jerárquicas de los conceptos de origen/reproducción, habla/escritura, lo ideal/lo material, original/traducción. La mímesis siempre parte de un par, de la relación de original-copia o creación-imitación. Produce una exterioridad de la presencia, la desdobra, la reproduce (Derrida, 1967c, p. 289).

Si se sigue la lectura histórica de este concepto que plantea Tatarkiewicz (2001) se ve que en Platón, a pesar de utilizar el término en diferentes sentidos, a partir de *La República* predominó una concepción de la mímesis como acción propia de las artes y la escritura que consistía en una copia fiel y pasiva de la naturaleza —rasgos que perfectamente se podrían atribuir al concepto clásico de traducción, fidelidad e imitación, no una intervención activa—. En la concepción platónica, la realidad suprasensible es perfecta, pues está en armonía en todas sus partes (es el origen del resto de objetos sensibles que la copian y participan de su perfección). Con Aristóteles, por avanzar con el desarrollo clásico de la mímesis, esta concepción platónica varía sustancialmente. La obra puede y debe mejorar al ciudadano por la vía de la imitación. A su vez, como detalla en la *Poética*, no todas las ramas del arte

⁴ «Ainsi, de même que le modèle de la peinture ou de l'écriture, c'est la fidélité au modèle, de même, la ressemblance entre peinture et écriture, c'est la ressemblance elle-même: c'est que ces deux opérations doivent viser avant tout à ressembler. Elles sont toutes deux en effet appréhendées comme techniques mimétiques, l'art étant d'abord déterminé comme mímesis».

imitan de la misma manera: «Se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo» (Aristóteles, 1974, p. 127). En ambos casos, sin embargo, el objeto imitado, que mantiene una relación reproductiva o de copia del original, se nos presenta siempre como objeto derivado, imperfecto y alejado de la verdad/origen: alejado del centro como fuente de autoridad y sentido.

Como añade Derrida (PH, pp. 171-2), el caso de la escritura con respecto a la mimesis todavía es más grave (a ojos platónicos) que el de la pintura. Las artes imitativas reproducen el silencio del espacio pictórico u escultórico, por lo que si la escritura —que es una representación fonética del habla a ojos del logofonocentrismo (Saussure, 1987, p. 92) — imita la voz, su proceso mimético es todavía más violento, porque le arrebató el sonido a la viva voz. La deja sumida en el reino del silencio; por tanto, se aleja todavía más de la realidad de la palabra hablada; en cierto modo, le quita la vida. No hay que olvidar en este punto la íntima relación, en la metafísica tradicional, de los conceptos de conciencia y habla como presencia a sí (De Peretti, 1989, pp. 30-1; Derrida, 1967b, pp. 89-90). La pintura de la mesa no le hurta a la mesa su voz, pero la escritura sí que arrebató la palabra viva al hablante.

Repasados muy someramente algunos de los matices del concepto clásico de mimesis, retomamos el análisis del *Fedro* —suspendido con la equiparación de la escritura y la pintura—. Del mismo modo que la imagen no puede responder de viva voz (no está presente ni es la cosa en sí), las letras, como cuerpos inertes de la escritura, no tienen voz, no tienen autoridad sobre el sentido como la puede tener aquel que pronuncia algo de viva voz y puede someterse a preguntas al respecto, y contestarlas. Ellas, lejos del origen —del padre como dador de sentido, como origen y simiente—, no pueden defenderse por ellas mismas y pueden circular entre personas de toda clase, entendidas o no. De ahí se entiende fácilmente la oposición del rey Thamus, como figura masculina de autoridad, a la escritura, que problematiza el control que tiene sobre lo dicho.

Con este mito se traza una visión de la escritura que ha pervivido en el imaginario colectivo y en las raíces del pensamiento occidental y que, por lo tanto, ha afectado directamente a la concepción que se tiene y se ha tenido de la traducción. Si la escritura ya es algo ajeno a nosotros, un soporte externo y degradado del pensamiento que ha perdido la conexión con el saber y la verdad que sí tiene el habla, la traducción —texto del texto— todavía estará más descentrada, más lejos de la supuesta verdad de la escritura original.

En el propio diálogo, encontramos otras sutiles marcas que nos siguen hablando de la concepción platónica de la escritura —marcas algo subrepticias, pero que el filósofo francés, en su atenta lectura, logra captar—. Derrida nos alerta de que, al principio del diálogo, Fedro lleva un discurso escrito escondido bajo la ropa, como tratando de ocultarlo (DI, p. 312), como si fuese un secreto que ha de apartarse de la mirada ajena, por pudor, por convención social. Platón identificará la escritura como un mal

de la sociedad, propio de sofistas (los que parecen sabios, pero en realidad no lo son, sino que se apoyan de la muleta de lo escrito para parecerlo); es una cuestión que, como se apuntaba más arriba, está relacionada con la ética, como señala Derrida:

Lo que está en juego es la moralidad, tanto en el sentido de la oposición del bien y del mal, de lo bueno y lo malo, como en el sentido de las costumbres, de la moralidad pública y la buena urbanidad social [...] Esa inquietud moral no se distingue en nada de la cuestión de la verdad, de la memoria, de la dialéctica (PH, p. 91).⁵

Según la concepción platónica, la moralidad de la escritura se nos plantea como una cuestión a la misma altura de temas como la verdad, por sus implicaciones sociales. Derrida incide en el hecho de que se presente la escritura mediante un mito —y no desde el diálogo, desde el *logos*—, como una manera de situarla ya alejada del origen (PH, p. 92). Sin embargo, aquí consideramos que Derrida se deja atrapar por esa mirada binaria que suele criticar, ya que: ¿qué aspectos se elaboran a partir del mito y cuáles a partir del *logos* en el desarrollo de un planteamiento racional? Aunque la distinción clásica entre mito y *logos* haya sido muy estanca y antagónica, como reproduce aquí el filósofo francés, coincidimos con Duch en que el mito no se puede entender como algo radicalmente contrario al *logos*, a la razón, sino que es «otra manera, otra disposición del ser humano para llevar a cabo el ejercicio de la razón. Podríamos decir que lo mítico es el otro de la razón, pero no necesariamente el lado nocturno» (Duch, 2005, p. 11).

Siguiendo con la lectura del diálogo, cabe preguntarse: ¿por qué la escritura es tan contraria a la moral? Para responder a esta pregunta Derrida vuelve a poner de manifiesto el doble juego que desempeña la palabra *phármakon* en el texto («veneno» y «remedio»). Una de las razones por las que la escritura es tan perniciosa a ojos de Platón —por boca de Sócrates— es porque esta escapa al control del padre —padre entendido como la ley, como figura de autoridad y autoritaria que controla el sentido de la palabra, un significado que se pretende único: el que él ha enunciado—. Lo que no tolera el pensamiento platónico es que la palabra escrita pueda estar abierta a la interpretación:

Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no, Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del *padre*, ya que *ellas solas* no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas (FED, p. 405) [la cursiva es mía].

Se ve aquí claramente en qué marco metafórico coloca Platón a la escritura: en el de lo femenino. La palabra escrita no tiene una presencia viva que pueda justificar el

⁵ «L'enjeu est en bien la moralité, aussi bien au sens de l'opposition du bien et du mal, du bon et du mauvais, qu'au sens des moeurs, de la moralité publique et des bienséances sociales. [...] Cette inquiétude morale ne se distingue nullement de la question de la vérité, de la mémoire, de la dialectique».

sentido, está abierta, como se verá, a la diseminación, a la interpretación, a lo que el otro —benévola o perniciosamente— tenga a bien hacer con ella. Sin embargo, a pesar de la imagen negativa que se plantea de la escritura en este texto, si se quiere hilar más fino, hay que pasar por la distinción que plantea el propio Platón (FED, p. 405) entre dos tipos de escritura: una escritura buena —que llamaremos «fértil»— y una escritura-fármaco. ¿En qué consistiría la aceptable o buena? Sería fecunda, viva, natural, no artificiosa; ni moribunda ni exterior, la que representa, como reflexionan Sócrates y Fedro:

Sócrates: Aquel [discurso] que se escribe con ciencia en el alma del que aprende; capaz de defenderse a sí mismo, y sabiendo con quiénes hablar y ante quiénes callarse.

Fedro: ¿Te referes a ese discurso lleno de vida y de alma, que tiene el que sabe y del que el escrito se podría justamente decir que es el reflejo? (FED, p. 406-7).

Por tanto, esa escritura menos perniciosa sería aquella que seguiríamos enmarcando en la de la ley, el poder y el control: sabe defenderse, sabe cómo actuar, sabe de lo que habla. Una escritura que, aunque parte de un espacio femenino, se «masculiniza». En segundo lugar, estaría la «escritura diseminada», aquella que se considera un «fármaco». Para explicar en qué consiste este segundo tipo de escritura, considerada perniciosa a ojos platónicos, el diálogo recurre a la alegoría de las semillas y el sembrador (FED, p. 405-7). Con esta narración, Sócrates diferencia al agricultor que siembra las simientes en la tierra en el momento adecuado para que den frutos, no aleatoriamente, ni por diversión, «no se tomará en serio “escribirlas en el agua”, [...] discursos que no pueden prestarse ayuda a sí mismos, a través de las palabras que los constituyen e incapaces de enseñar adecuadamente la verdad» (FED, pp. 407-8). Como apunta Peretti (1989, p. 41), en este punto del texto se establece una división interesante entre lo serio (*spoudè*) y el juego, la diversión o el placer (*paidia*) —el que planta la simiente según marcan las directrices de la agricultura (lo serio y fértil) y el que las echa al agua para que nazcan narcisos de agua, efímeros e inútiles (lo lúdico y lo infértil)—.

Lo que subyace en esta distinción es la separación de lo «serio» entendido como representación de la verdad y el «juego» entendido como aquello que se sale de la estructura, aquello que no responde a esa pretendida verdad única y absoluta, aquello que no se puede sistematizar, aquello que permite la diseminación del sentido. También aquello que no se puede atrapar: semillas en el agua que se lleva la corriente, con trazos aleatorios e impredecibles. Se detecta fácilmente aquí un paralelismo con las figuras de lo masculino y lo femenino: la escritura asociada con la ley del padre es aquella que siembra una simiente de verdad, seria, dirigida, controlada. De ahí que sea una escritura «fértil». Sin embargo, dentro de una lógica femenina, la «escritura-fármaco» sería todo diseminación, algo lúdico, desbordante, infértil, abrumador, incontrolable, el placer por el placer, la no-seminación, si tomamos la etimología del término (Kamuf, 2002, p. 88). Una lógica contraria a la reproducción. Así, tendríamos de nuevo un binomio: escritura fértil vs. escritura-fármaco. Esta división entre las dos escrituras lleva a Derrida a plantear que la que

cae en la faz secundaria del binomio es perniciosa por ser, de nuevo, un simulacro de las esencias (PH, p. 187).

De esta manera, argumenta que la tradición filosófica, que en un principio quería distinguir la voz de la escritura, acaba debatiéndose entre dos escrituras y privilegia aquella que prefiere «una traza fecunda a una estéril, una simiente generatriz en tanto que se deposita en el interior, antes que una desperdiciada en el afuera, en pura pérdida: corriendo el riesgo de la diseminación» (PH, p. 187).⁶ En esta cita hay que entender que la fecundidad a la que se refiere Derrida, siguiendo las palabras de Sócrates es, precisamente, la relación con la verdad, con la idea *única*, con el significado trascendental. El peligro de la diseminación (de sentido, de verdades, de interpretaciones) que plantea la escritura-fármaco consiste en que se escapa del control (estatal-teórico-filosófico-del-origen-del-centro: de la voz del padre). La escritura del padre *insemina*, mientras que aquella que entra en la lógica de lo femenino, la escritura-fármaco —entendida como la que está al margen de la ley, de la norma, del poder y de la autoridad, del control absoluto sobre el sentido—, *disemina*.

Este tipo de escritura subversiva a los ojos del platonismo será estéril por sí sola (porque no genera nada dentro de la estructura, o no genera para los propósitos que se consideran adecuados según un supuesto discurso filosófico). Por tanto, será desdeñada por ser doblemente simulacro, por ser máscara, por estar alejada de la esencia y entregarse a gozosos juegos lúdicos. La subversión, a su vez, es doble. Por una parte, para la propia estructura, «fármaco» como indecible con dos significados radicalmente opuestos, como encarnación de la ruptura de la unidad. Por otra, porque es la condición de posibilidad para entender la escritura como diseminación, como dispersión del sentido partiendo de un centro no pleno, de un lugar de la estructura donde ya no encontramos ni la verdad única ni el origen absoluto en sí mismo. No olvidemos que «la diseminación representa aquello que *no vuelve al padre*» (1972b, 120).⁷ Así, es una apertura, es una llamada a la lectura y a la interpretación.

En este recorrido en paralelo por el texto platónico y el derridiano se ha podido ver cómo Derrida localiza la posición secundaria que ocupa la escritura (por oposición al habla), uno de los soportales teóricos de la metafísica de la presencia. A su vez, una vez vista la secundariedad de esta, hemos podido detectar qué tipo de metáforas se anudan a cada tipo de escritura en la que Platón subdividía este concepto: una de ellas, masculinizada (la «fértil»); la otra, feminizada (la «fármaco»). En el siguiente epígrafe se analizará cómo encaja la posición masculinizada de la «escritura fértil» y la posición femenina de la «escritura-fármaco» o con las posiciones teóricas, metafóricas y prácticas de la traducción. A su vez, se articulará el encaje de dichas posiciones con el concepto lacaniano de goce fálico y goce femenino para ahondar en su deconstrucción.

⁶ «Une trace stérile, d'une semence génératrice, parce que déposée au-dedans, à une semence dépensée au-dehors en pure perte: au risque de la *dissémination*».

⁷ «La dissémination figure ce qui *ne revient pas* au père».

4.4. De los goces a las escrituras⁸

Antes de abordar las implicaciones que tiene la distribución metafórica de los dos tipos de escritura que hemos planteado en el epígrafe anterior y su relación con los diferentes tipos de goce (*jouissance*) lacaniano, cabe detenerse en explicitar estos conceptos psicoanalíticos. Dada su complejidad, nos limitamos aquí a dar algunas líneas generales para facilitar la lectura sin entorpecerla con un desarrollo que excedería los propósitos de esta investigación⁹ y a resaltar sus afinidades con algunos aspectos de la deconstrucción. Remarcamos desde el inicio que al hablar de la diferencia sexual que instala el goce no se establece una diferencia entre sexos/géneros, sino que se habla de posiciones que pueden adoptar tanto hombres, mujeres (Llevadot, 2022, p. 186) y —añadiríamos—, personas no binarias.

El goce lacaniano se divide en goce fálico y goce (del) Otro/femenino. El fálico es aquel que no atraviesa el cuerpo, sino que pasa por nuestro aparato lingüístico, es el goce del tener, del saber, del poder, está marcado por la ley de la lengua, por el significante (Braunstein, 2006, p. 153). La posición que se deriva de este tipo de goce «se caracteriza por una pretensión de totalidad, de representatividad absoluta, de traducibilidad universal, de complementariedad, de unidad sin fisura» (Llevadot, 2022, p. 187). Por otro lado, tendríamos el goce (del) Otro, el femenino es aquel que no pasa por lo simbólico, por el lenguaje, por la no completitud, es inefable, desmesurado y no medible (Bassols, 2017, p. 73) es el de la «no-toda» (Lacan, 2006, p. 15), de la singularidad del «una por una» (Lacan, 2006, p. 17). Como se ve, la diferencia fundamental entre los dos tipos de goce es que el femenino puede transgredir el orden simbólico del lenguaje, va más allá de la comunicación; así, es ahí donde «se revela la fuerza poética de una palabra que queda más allá de los límites racionales del discurso» (Tornos Urzainki, 2014, p. 179).

Precisamente por estar más allá de lo racional del discurso, este tipo goce, del que se deriva la posición femenina, es el que dinamita el binarismo que establece la lógica fálica y el que «desmiente la pretensión de totalidad típicamente fálica, masculina» (Llevadot, 2022, p. 187).¹⁰ Lo femenino, su goce desmesurado, igual que pasaba con la «escritura-fármaco», es la simiente que se echa al agua, que no tiene intención de hacer brotar nada, es lo lúdico, lo peligroso, lo incontrolable en tanto que no entra en la estructura del sentido único, de la verdad, del lenguaje entendido como comunicación, de la traducción entendida como operación

⁸ Agradezco a la dra. Shaila García Catalán su inestimable ayuda para profundizar en el concepto de goce lacaniano.

⁹ Para una amplia explicación que aborde tanto el goce fálico como el goce Otro/goce femenino, términos complejos y de múltiples ramificaciones que, remitimos, fundamentalmente, al seminario xx de Lacan (2006), a la exhaustiva monografía de Braunstein (2006) dedicada a estos conceptos y la obra de Miquel Bassols (2017).

¹⁰ Bassols llega incluso a aventurar que podría pensarse como una posición neutra, en tanto que sale del binarismo de la estructura que funda la lógica fálica (Bassols, 2017, pp. 43-44).

económica de equivalentes cerrados, medibles, calculables. Sin duda, es un espacio de riesgo y de pérdida de control, de ahí que es «lo femenino lo que se ha querido extirpar, silenciar, porque siempre parece en demasía» (García Catalán, 2021, p. 187). La tradición (fálica) busca acallar ese goce precisamente porque dinamita las pretensiones de universalidad y desafía el imperio de lo calculable (Bassols, 2017, p. 69). Así, la posición femenina del «no-toda», lejos de ser un espacio secundario o subordinado, se puede pensar como un espacio excéntrico donde la apertura, el no-saber, la no universalidad permiten una escritura (femenina/fármaco) que «negocia constantemente, la lógica (¿económica?) del sistema falo-logo/céntrico, recuperando la exterioridad de lo femenino, como aparato deconstructivo del discurso hegemónico» (Tornos Urzainki, 2014, p. 176).

Tras esta clarificación conceptual, si volvemos a nuestra lectura de Derrida, se ha visto que la «escritura fértil» —no tan problemática para Platón— era aquella que insemna una verdad, que no disemina el sentido, que engendra, que encarna la autoridad y el mandato del padre. Una escritura monolingüe, unívoca, logofalocéntrica: totalmente presente, idéntica a sí misma, sin falta, donde la presencia a sí es una unidad indivisa (Derrida, 1967b, p. 67). Podría incluso asimilarse al discurso filosófico tradicional por oposición a la literatura, del que Cixous decía que tenía un vínculo directo con lo falocéntrico y se construía a partir de la subordinación de lo femenino (Cixous, 1995, p. 16), ya que «la filosofía es un discurso que expulsa a la mujer, que la admite únicamente si acepta convertirse en otro, si aprende a hablar el lenguaje de los hombres» (Lleводot, 2022, p. 37). Ya advertía Derrida que el logocentrismo va de la mano del falocentrismo, de ahí que los uniera en su término «falocentrismo», ya que considera que ambos son el mismo sistema (VV. AA., 1973, p. 311). La autoridad del logos/falo, la defensa de la existencia del significado trascendental «asume al tiempo que justifica el orden masculino como punto de referencia privilegiado» (De Peretti, 1989, p. 35). Vemos aquí que ese tipo de escritura encaja perfectamente con la lógica del goce fálico que hemos explicado arriba.

Cabe detenerse ahí un instante, ante ese primer tipo de escritura masculina, fálica, logocéntrica que podría equipararse al discurso filosófico frente a la femenina, más cercana a la literatura. Para Derrida, el origen de la filosofía (falocéntrica) se hallaba en la traducción (Derrida, 1982, p. 159), pero —y aquí habría que hilar más fino para evitar confusiones conceptuales apresuradas— ¿qué tipo de traducción? Como se deduce del análisis y de la equiparación de escritura fértil con discurso filosófico, el tipo de traducción que está en ese origen es una que podríamos llamar fálica, económica: la que pasa por lo puramente lingüístico, por la comunicación, por la posibilidad del traslado de equivalencias perfectas y la asunción del significado trascendental. Enseguida veremos si puede haber otro tipo de traducción que no pase por esa lógica.

En el otro extremo, teníamos la «escritura-fármaco»; la tradición la considera peligrosa y perniciosa. Podría enmarcarse, por oposición al discurso filosófico, a la literatura —no toda, también hay posición fálica en buena parte de la literatura—.

Será la que aquí conceptualizaremos como la escritura femenina, a raíz de lo explicitado arriba con respecto a ese goce (del) Otro/femenino.

Tendría lógica que la traducción, como escritura «secundaria», siempre conceptualizada en marcos metafóricos femeninos, encarnara también esa escritura femenina, ese espacio de goce del Otro y de creación literaria, más todavía cuando lo que traduce son textos literarios, a ojos platónicos, «escritura-fármaco». Que escenificase un desbordamiento, una ruptura de la cifra de la equivalencia, de la universalidad. Pero, tradicionalmente, ¿acaso se le ha permitido alejarse de la voz del padre/original? ¿Diseminarse, lidiar con la imposibilidad, con el no-saber, con la desmesura, con lo que se desborda en el texto literario? ¿Se le permite ser literatura o, bien al contrario, lo que ha sucedido tradicionalmente es que se ha masculinizado, en parte, su labor, como sucedía con ese concepto de traducción que localizaba Derrida en el origen del discurso filosófico?

Como ya se ha elaborado en otros textos (Molines Galarza, 2021) la postura que el polisistema (Even-Zohar, 1979) y la norma —la *normâle*, que decía Lacan (Lacan, 1987, p. 50)— suelen adjudicar a la traducción pasa más por una pretensión de verdad, de sentido único, por darle el papel de la ley, de meter en vereda a un original diseminado, ambiguo, difuso. Aunque al texto literario original se le permita una escritura femenina, diseminada, que violente los contornos de la lengua estándar, a la traducción se le pide que fluya (De Sola, 2011), que encaje en la norma, que no se desborde, que no deje pasar del todo al otro que problematiza los contornos de nuestra casa-lenguaje (Martín Ruano, 2003). De hecho, a título de ejemplo más que ilustrativo del uso de la traducción como elemento de implantación de la ley, no hay que olvidar que se ha usado como terapia de «normativización» frente a la escritura enloquecida de autores como Artaud, a quien se pretendió silenciar haciéndolo traducir (Tomiche, 2019, p. 28); también tenemos los casos de autoras y autores como Nancy Huston, Louis Wolfson y Anna O. (Gwendoline, 2019), que la usaban como terapia. Por tanto, la traducción ha tenido que impostar una postura fálica al tiempo que ocupaba una postura femenina de invisibilidad y secundariedad.

4.5. Conclusiones: deconstruir la traducción fálica, desbordarse en la traducción femenina

Con la investigación que hemos llevado a cabo, hemos querido problematizar el marco metafórico en el que se ha instalado tradicionalmente a la traducción, véase, el de lo femenino. Gracias a una operación deconstruccionista, con la que se han tematizado los conceptos de «escritura fértil» y «escritura diseminada», y un encaje conceptual con las distintas nociones de goce lacaniano, concluimos que la traducción ha tenido que impostar una postura fálica al tiempo que ocupaba una postura femenina de invisibilidad y secundariedad. Por tanto, una deconstrucción de los discursos metafóricos de lo masculino/femenino aplicados a la traducción que sea realmente emancipatoria no puede limitarse a una inversión del orden jerárquico.

Masculinizar la tarea traductora no solo socava la posibilidad de su espacio literario, creador y de acogida de la otredad, sino que no deconstruye nada, perpetúa las relaciones de poder, pero a la inversa. Además, como se deriva de nuestro análisis, la traducción ya ha vivido anclada en la impostura de esa lógica fálica. Reivindicar una escritura femenina para la traducción, la posibilidad de traducir de manera que se problematizan los contornos de la lengua, partir de una estructura de no-saber, del temblor de la mano, es la única que permite que hagamos literatura, como reclamaba Benjamin (1972, p. 9).

Por tanto, la salida de ese espacio secundario e invisible, si bien a corto plazo puede plantearse con movimientos efectistas que más tienen que ver con masculinizar nuestra tarea, tiene que prescindir de la lógica fálica que se le impone a nuestra labor. Nuestra tarea no sufrirá una transformación de calado si el goce que se sigue moviendo en la traducción es un goce fálico y no uno Otro/femenino, si seguimos normalizando, desliteralizando los textos que traducimos eliminando sus vetas de malestar, esos restos de no-saber, de sinsentido, de lo no sistematizable que son lo más literario del texto y que deberíamos velar por conservar (Lukes, 2019, p. 11)

Por aterrador que resulte moverse en los terrenos del no-saber, del no-toda, del camino sin trazar, de lo desmesurado y lo no medible, solo al transitar esos caminos que hay que inventar a cada paso, que hay que decidir en el sentido fuerte del término —como decisión siempre de lo imposible (Derrida, 2001, p. 303)—, la traducción puede gozar de un espacio abierto en el que (re)crear y reconfigurar su tarea, su capacidad de acción y las políticas que despliega.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1974). *Poética* (V. García Yebra, Trad). Gredos.
- Arrojo, Rosemary (1993). *Tradução, Deconstrução e Psicanálise*. Imago Editora.
- Arrojo, Rosemary. (1998). The revision of the traditional gap between theory & practice & the empowerment of translation in postmodern times. *Translator*, 4(1), 25-48. <https://doi.org/10.1080/13556509.1998.10799005>
- Arrojo, Rosemary (2012a). Deconstruction, psychoanalysis, and the teaching of translation. *The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association*, 7(1), 96-110. <https://doi.org/10.1075/tis.7.1.06arr>
- Arrojo, Rosemary (2012b). Fidelity and The Gendered Translation. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 7(2), 147-163. <https://doi.org/10.7202/037184ar>
- Arrojo, Rosemary. (2015). On perverse readings, Deconstruction, and translation theory: a few comments on Anthony Pym's doubts. *Tradterm*, 3, 9-21. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.1996.49890>
- Bassnett, Susan & Johnston, David. (Eds.). (2019). The Outward Turn. *The Translator*, 25(3), 181-188. <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1701228>

- Bassols, Miquel. (2017). *Lo femenino: entre centro y ausencia*. Grama.
- Benjamin, Walter. (1972). Die Aufgabe des Übersetzers. En *Gesammelte Schriften IV-1* (pp. 9-21). Suhrkamp.
- Boulanger, Pier-Pascale. (2002). *Les théories postmodernes de la traduction* [Tesis doctoral sin publicar]. Universidad de Montreal.
- Braunstein, Nestor. (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. Siglo XXI.
- Broeck, Raymond van den. (1988). Translation Theory after Deconstruction. *Linguistica Antverpiensia*, 22, 266-288.
- Carreres, Ángeles. (2004). *Cruzando límites. La retórica de la traducción en Jacques Derrida*. Peter Lang.
- Chamberlain, Lori. (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 13(3), 454-474. <https://doi.org/10.1086/494428>
- Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (A. M. Moix, Trad.). Anthropos.
- Davis, Kathleen. (2001). *Deconstruction and Translation*. St. Jerome Publishing.
- De Peretti, Cristina. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Anthropos.
- De Sola, Juan. (2011). De la fluidez (I-IV). *El Trujamán*. https://cvc.cervantes.es/trujaman/busqueda/resultadosbusqueda.asp?Ver=50&Pagina=1&Titulo=de_la_fluidez&OrdenResultados=2
- Derrida, Jacques. (1962). Introduction à l'Origine de la Géométrie. En *L'origine de la Géométrie* (pp. 3-172). PUF.
- Derrida, Jacques. (1967a). *L'Écriture et la différence*. Seuil.
- Derrida, Jacques. (1967b). *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. PUF.
- Derrida, Jacques. (1967c). *De la grammatologie*. Minuit.
- Derrida, Jacques. (1972a). *La dissémination*. Seuil.
- Derrida, Jacques. (1972b). *Positions*. Minuit.
- Derrida, Jacques. (1980). *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Flammarion.
- Derrida, Jacques. (1982). *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*. VLB éditeur.
- Derrida, Jacques. (1986). *Parages*. Galilée.
- Derrida, Jacques. (1987a). *Psyché. Invention de l'autre*. Galilée.
- Derrida, Jacques. (1987b). *Ulysse gramophone*. Galilée.

- Derrida, Jacques. (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*. Galilée.
- Derrida, Jacques. (1998). Fidelité à plus d'un. Idiomes, Nationalités, Déconstructions - Rencontre de Rabat Avec Jacques Derrida, *Cahiers Intersignes 13*, 221-265.
- Derrida, Jacques. (1999). Qu'est-c'est une traduction "relevante"? *Quinzièmes Assises de La Traduction Littéraire*, 21-48.
- Derrida, Jacques. (2001). *Papier machine*. Galilée.
- Derrida, Jacques. (2020). Traditions, transferts, traductions. *ITER*, 2, 1-6. <http://lire-travailler-derrida.org/revue/jacques-derrida-traditions-transferts-traductions/>
- Dizdar, Dilek. (2006). *Translation. Um- und irrwege*. Frank & Timme.
- Dizdar, Dilek. (2011). Deconstruction. *John Benjamins Publishing Company*, 20(1), 31-36. <https://doi.org/10.1075/gest.8.3.02str>
- Duch, Lluís. (2005). Antropología de la interacción entre mitos y logos a propósito de la fenomenología del acontecimiento religioso en el hombre contemporáneo. *Pensamiento. Papeles de Filosofía*, (4), 10-30.
- Even-Zohar, Itamar. (1979). Polysystem Theory. *Poetics*, 1(1-2), 287-310. <https://doi.org/10.2307/1772051>
- Ferreira, Élide & Ottoni, Paulo. (2006). *Traduzir Derrida: Políticas e Desconstruções*. Mercado de Letras.
- Foran, Lisa. (2016). *Derrida, the Subject and the Other*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-57758-0>
- Frucella, María Laura. (2015). *La cuestión de la letra y la controversia Lacan-Derrida*. [Tesis doctoral sin publicar]. Universitat Pompeu Fabra.
- García Catalán, Shaila. (2021). Demasiada? Mujer-es. La femme feu en *Ema* (Pablo Larraín, 2019). *Shangrila*, 38-39, 186-214.
- Godayol, Pilar. (2008). Derrida y la teoría de la traducción en femenino. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 12, 67-74.
- Gwendoline, Aude A. (2019). La traduction-guérison: un aperçu de cette métaphore à la lumière de quelques cas célèbres. *Itinéraires*, 2018-2/3, 0-13. <https://doi.org/10.4000/itineraires.4930>
- Hurst, Andrea. (2008). *Derrida Vis-à-vis Lacan. Interweaving Deconstruction and Psychoanalysis*. Fordham University Press. <https://doi.org/10.5422/fso/9780823228744.001.0001>
- Jihad, Khadim. (2004). Derrida, philosophe de la traduction. *Europe*, 901, 191-201.

- Koskinen, Kasia. (1994). (Mis)Translating the Untranslatable. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 39(3), 446-452. <https://doi.org/10.7202/003344ar>
- Koskinen, Kasia. (2018). Deconstruction. En *A History of Modern Translation Knowledge. Sources, concepts, effects* (pp. 317-322). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.142.43kos>
- Koskinen, Kasia. (2000). *Beyond Ambivalence. Postmodernity and the Ethics of Translation*. University of Tampere.
- Kamuf, Peggy. (2002). Derrida and gender: the other sexual difference. En T. Cohen (Ed.), *Jacques Derrida and Humanities. A Critical Reader* (pp. 82-107). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483134.006>
- Lacan, Jacques. (1987). El atolondrado, el atolondradicho o las vueltas dichas. En *Escansión I* (pp. 17-72). Paidós.
- Lacan, Jacques. (2006). *Seminario XX. Aun* (Diana Rabinovich, Trad.). Paidós.
- Llevadot, Laura. (2022). *Mi herida existía antes que yo*. Tusquets.
- Lukes, Alexandra. (2019). An aesthetics of discomfort: Nonsense, madness, and the limits of translation. *Translation Studies*, 12(1), 1-14. <https://doi.org/10.1080/14781700.2019.1662838>
- Major, René (2002). Derrida, lecteur de Freud et de Lacan. *Études Françaises*, 38(1-2), 165-168. <https://doi.org/10.7202/008398ar>
- Martín Ruano, María Rosario. (2003). Bringing the other back home: The translation of (un)familiar hybridity. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 2, 191-204. <https://doi.org/10.52034/LANSTTS.V2I.85>
- Molines Galarza, Núria. (2014). La traducción como forma de acontecimiento: notas al margen de lo im-posible en Jacques Derrida. *Linguae*, 1, 251-276.
- Molines Galarza, Núria. (2021). Traducción, literatura y locura: el malestar en el texto traducido. Reflexiones a partir de la deconstrucción. *Impossibilia*, 22, 27-49. <https://doi.org/10.30827/impossibilia.vi22.22931>
- Ortega y Gasset, José. (1983). *Obras completas. Vol. 5*. Alianza.
- Platón. (1986a). Diálogos. IV. *La República* (C. Edgers, Trad.). Gredos.
- Platón. (1986b). Fedro. En *Diálogos III* (E. Lledó, Trad.) (pp. 289-413). Gredos.
- Potolsky, Matthew. (2016). *Mimesis. In Literature Now: Key Terms and Methods for Literary History*. Routledge.
- Saldanha, Gabriela & O'Brien, Sharon. (2014). *Research methodologies in translation studies*. Routledge.
- Saussure, Ferdinand. (1987). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, Trad.). Alianza.

- Siscar, Mario & Carneiro, Cristina (2000). Tradução, desconstrução e pós-modernidade. *Alfa - Revista de Lingüística*, 44.
- Siscar, Mario (2015). Jacques Derrida, Lo intraducible. *Mutatis Mutandis*, 8(2), 568-578. <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/issue/view/301>
- Tatarkiewicz, Wladislaw. (2001). *Historia de seis ideas* (F. Rodríguez Martín, Trad.). Tecnos.
- Tomiche, Anne. (2019). Artaud, madness and/in translation. *Translation Studies*, 12(1), 24-35. <https://doi.org/10.1080/14781700.2019.1668842>
- Tornos Urzainki, Maider. (2014). Del goce lacaniano a la escritura femenina: la histerización de la palabra en Hélène Cixous. *Lectora*, 20, 175-190. <https://doi.org/10.1344/105.000002159>
- Vidal Claramonte, María del Carmen África. (1989). Traducción y deconstrucción. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 10, 117-120.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África. (1995). *Traducción, manipulación, deconstrucción*. Ediciones Colegio de España.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África. (1998). *El futuro de la traducción*. Institució Alfons el Magnànim.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África. (2005). *En los límites de la traducción*. Comares.
- VV.AA. (1973). *Écartés. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*. Fayard.

Capítulo 5

Espacio teatral y (viejas) tecnologías de la subversión: *Queering* Shakespeare en España

📧 Elizaveta Tsirina Fedorova

patronos@fundacionshakespeare.es / lisatsirina@gmail.com

Instituto & Fundación Shakespeare de España

📧 Jose Saiz Molina

Jose.F.Saiz@ext.uv.es / josaizmo@gmail.com

Instituto & Fundación Shakespeare de España

Resumen: El presente capítulo es una aproximación crítica a la lectoescritura bizarra de Shakespeare y su espacio teatral en España. Proponemos el término lectura (y escritura) bizarra como traducción de *queer reading* (y *writing*) y, a partir de ahí, veremos cómo nos podemos aproximar al Bardo desde este punto de vista. Tras una breve introducción a la cuestión desde las bizarras propuestas lectoescriptoras de Cándido Pérez Gállego, proponemos una matriz multidimensional para analizar diversos ejemplos y la intersección entre género y maduración individual, lo que nos conduce posteriormente a centrar nuestra atención en la diferencia entre lo shakespeariano, lo shakspearizado, lo Bardolátrico y la Shakespearótica. En una segunda parte, ilustramos con ejemplos algunas de estas propuestas de lectura/escritura y lo relacionamos con la creación de nuevos espacios teatrales desde nuestras propias metodologías y experiencias teóricas y/o prácticas.

Palabras clave: William Shakespeare, *queer*, traducción del teatro, didáctica del teatro, crítica híbrida.

5.1. Lecturas e interpretaciones bizarras

Una ciudad, Tarazona, lugar de nuestra escena. Realizábamos una estancia de investigación creativa en *La Casa del Traductor* en 2018 y, aprovechando la coyuntura, se rindió homenaje al anglista aragonés Cándido Pérez Gállego, *alma mater*, junto

a Manuel Ángel Conejero, del *Instituto & Fundación Shakespeare de España* y referente principal para todo aquel que pretenda obtener una visión tan insólita como panorámica sobre William Shakespeare y sus *Complete Works* en España.¹ Tras las formalidades oportunas, abrió el acto Juan Domínguez Lasierra, escritor, periodista del *Heraldo de Aragón* y colega de experiencias literarias en la sección *Artes & Letras* recordando a su amigo —a este ilustre académico y destacado crítico literario— como «escritor raro con rarezas» y, al instante, describió al detalle sus «apogemas» y sus peculiares «cartas-collage» (Domínguez, 2013). Curiosos axiomas y complejos mecanismos epistolares *multimedia* que, a unos pocos, nos servían para interactuar directamente con este catedrático de la Complutense hermanado con Harvard y que, a otros muchos, llegaban a acosar textual e intelectualmente por desconocer las particulares propias de este juego semiótico e intertextual —tan literario como filosófico— que este pensador practicaba continuamente, dentro y fuera de lo académico y lo teatral. Para ilustrar esto, dos ejemplos: el primero, un tique de compra desgastado de la empresa *Nostrum* de Madrid que recibimos por correo convencional donde reza la leyenda: «– nuestra vida / es un “ticket” sin más / explicaciones. / Necesito / nuevos / lenguajes / saludos / Candy.» (vid. Figura 1); el segundo, *ahora* mucho más habitual y comprensible, la lectura *hipertextualizada* de su *Acoso Textual: Literatura como Filosofía* (Pérez y Forés, 2001) que editó y presentó el profesor Vicente Forés López —colega y fundador también de nuestro colectivo— durante la celebración del multitudinario 7th *World Shakespeare Congress* (1997 – 2001)² en Valencia.

Este «*textual harassment*» que, como destaca Alcaraz (2002) resulta tan curioso como fecundo tras una vida de dedicación plena a los «English Studies», se cimienta sobre un complejo entramado de fichas bibliográficas manuscritas e impresas y de guiones operatorios vinculados que se diseñan para intentar «huir de cualquier postulado de la “crítica literaria” y conceder a los datos concretos su único valor» (Pérez y Forés, 2001), puesto que dicha odisea informativa de *inputs/outputs* tiene un propósito laudable: conformar unos estudios literarios *lato sensu*, lo más

¹ Partimos de la figura y excentricidades lectoescritoras propias del profesor Dr. Cándido Pérez Gállego en esta breve introducción por ser el ideólogo y principal teórico del *Instituto/Fundación Shakespeare de España*. De hecho, su presencia e influencia es permanente en nuestras aproximaciones y metodologías y así se planteó esta cuestión durante nuestra estancia en tierras aragonesas [cf. <http://www.casadeltrauctor.com/es/nuestro-blog/219-25-de-julio-de-2018-la-presencia-permanente-de-candido-perez-gallego-en-las-traduccion-de-l-instituto-shakespeare.html>]; [Último acceso: 22 de noviembre de 2022].

² Existe todavía un archivo en red de este congreso en: <https://www.uv.es/~fse/wscindex.html> [Último acceso: 22 de noviembre de 2022].

valiente, (auto)crítico y abiertos posible en pos de un *saber* (¿universitario?) acorde a esta *Sociedad del <Hiper>Texto* (Barrett, 1995) pese a que, al *hacer* (es decir, al *fractalizarlo(s)*), podamos acabar aficionándonos a «navegar mares prohibidos³».

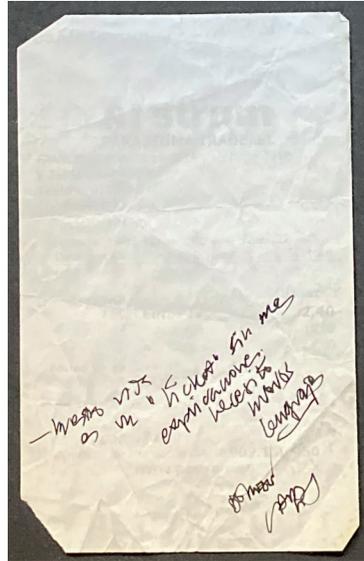


Figura 1. Tique garabateado por Pérez Gállego en una de sus carta-collage.

Sobre este particular, Conejero comenta en el *In-Memoriám* que dedica a su colega y mentor en la edición crítica de *Medyda, por Medida* (Shakespeare, 2015: p. 93 – 99) que «dentro del dulce *caos* que a veces era su cabeza» solo podemos sentir «rubor ante tanto escrito, bien tramado, bien organizado», aunque también advierte que, si utilizamos como referente principal el *orden* de los títulos allí «transcritos», resultará muy complicado determinar cuál es el grado de madurez de su aproximación crítica a lo *literario* (y a lo *teatral*), puesto que su proyecto (de vida e) investigador era muy «ambicioso» y su estudio monográfico sobre el movimiento efímero de los «Angry Young Men» solo resultó ser un *pretexto* para poder anticiparse a mucha gente en el estudio de la *Obra* de William Shakespeare, del «teatro novísimo» o de «los *modos bizarros*» en lo literario. Y es precisamente desde ese *queer reading* o *queering* (Barker y Scheele, 2020, pp. 7-14), desde unas *lecturas e interpretaciones*

³ Al margen de esta propuesta, puede que el lector esté interesado en dos interesantes proyectos donde se vinculan las textualidades y/o discursos con las (nuevas) tecnologías y las (nuevas) identidades. En el caso de la narrativa epistolar recomendamos la lectura del *Acoso Textual* de Raúl Vallejo Corral (<https://raulvallejo.com/novela/>) y en el caso del *talk show* el programa *Acoso Textual* del Canal 13 de la televisión chilena (<https://www.duplos.cl/tendencias/2022/7/21/quienes-seran-las-nuevas-pa-nelistas-en-el-regreso-de-acoso-textual-24664.html>), [Último acceso: 22 de noviembre de 2022].

bizarras⁴ de la *Obra* del Bardo de Avon, desde donde nos interesa aproximarnos a esa su compleja condición espectacular. Para ello, retomaremos el fascinante apotegma con el que comenzamos nuestra exposición aquel día en Tarazona para compendiar, peculiarizar, definir y ensalzar a este singular anglista: «*el juego puede empezar por donde más nos guste*» (Pérez, 1975, p. 13) y abordaremos por enésima vez a Shakespeare. Veamos cómo discurre la cuestión.

5.2. Términos bizarros: *Shakspearized, Bardolatry, Shakesperotics ... et alii*

Let's *play* y acosémonos textualmente con el denominado *First Folio* de Shakespeare de 1623⁵ porque su bizarra lectura continúa generando cantidades ingentes de afirmaciones, negaciones, interrogantes y, ante todo, controversia. Citemos a la doctrinal: “*To the Reader*”; “*Mr. William Shakespeare COMEDIES, HISTORIES & TRAGEDIES. Published according to the True Originall Copies.*”; “*To the great Variety of Readers.*”; “*And though thou hadst small Latine and lesse Greeke*”; “*He was not of an age, but for all time*”; “*Shake-speare, at length thy pious fellowes give / The World thy Workes*”; “*The TEMPEST. / Actus Primus, Scena prima. / A tempestuous noise of Thunder and Lighting heard: En-/ ter a Shop master, and a Boteswaine. Master / Bote-Swaine.*”; “*AS by your high Imperiall Majesty*”; “*CEase to persuade me, my louing Protheus*”... etcetera. Y ahora, en orden, interpretemoslo: se nos apercibe de su lectura; se indica explícitamente la autoría y autenticidad; su pretensión parece tan divulgativa como aperturista; se muestra indulgencia (¿acaso ironía?) frente a la carencia y el defecto; se versifica la inmortalidad; se aprecia devoción *in extremis*; y, en las tres últimas, es más que palpable la tradición y convención teatral que indica. Pero, lo más asombroso es que todo es Shakespeare y nada es Shakespeare (supuestamente) también. Tamaña cuestión.

Pero antes de entrar en detalle en el tema de la reputación del Bardo a escala global, sigamos prestando atención a un asunto inicial bastante próximo, bizarro y, ante todo, subversivo: la relación entre el *género* y el grado de maduración de su individualidad.

⁴ Pese a que «*torcido*», como acepción «acomodaticia» para traducir *queer* al castellano que propone Joseba Gabilondo (2002, p. 121) se podría ajustar bastante bien al tema que nos ocupa (y más si prestamos de nuevo atención a la peculiar forma de *garabatear* de Pérez Gállego) pensamos, en nuestro caso, que *bizarro/a* parece una alternativa mucho más adecuada por ajustarse mejor a la idea de *fisicidad* y *divergencia* que propone cualquier lectura/interpretación de un texto desde una perspectiva intertextual. *Bizarro/a*, además, podría atenuar la connotación de *enfermizo* y/o *ineptitud* del primer término ampliando, además, el sentido hacia *valentía* y/o *aventurarse*. Además, esta opción expandiría cualquier horizonte textual hacia la poesía/aforística juanramoniana y también hacia esa corporeidad textual que podemos encontrar en la narrativa (distópica) de Ray Bradbury. También nos decantamos por emplear este término porque Hudson (2013, p. 14) comenta que, si ya de por sí la trama de Shakespeare es peculiar, «the story is even more bizarre than that.»

⁵ Consúltese la propuesta facsimilar digitalizada en las *Internet Shakespeare Editions* para apreciar cómo se ha ido idealizando la edición de este texto desde su impresión de 1623: <https://internetshakespeare.uvic.ca/> [Último acceso: 22 de noviembre de 2022].

¿Qué significa leer, en el sentido más extenso del término, Shakespeare? ¿cómo se deberían interpretar *The Works*? ¿Se leen igual las *Plays* que los *Sonnets*? ¿qué relaciones se establecen, por ejemplo, entre género, lectura y madurez? ¿hasta qué punto las normas del género, emulando las disputas que suscita Judith Butler sobre categorización y sexualidad, consolidan su hegemonía textual?

Establezcamos una primera gradación: infancia, pubertad, fecundidad y madurez. Sumémosle a ésta la propuesta de Pomian (1984, pp. 9-23) y veamos qué formas de «visualizar el tiempo, de traducirlo en signos» tenemos, predominantemente, en la cultura occidental: «cronometría, cronografía, cronología y cronosofía». Complementemos ambas series con las cuatro formas básicas de organizar la información que proponen Brockmann, Horton y Brock (Barret, 1995, p. 183) para gestionar cualquier sistema (hiper)textual: secuencia, tabla, árbol y red. Y, finalmente, con toda esta amalgama en mente, suscribamos la propuesta de McGann (1991, p. 26) en torno a la primera actividad hermenéutica que como autor|*editor*|lector realizamos sobre este tipo de texto, pues ésta siempre se producirá de forma crítica y, en ese sentido, podemos decir que «*all editing is an act of interpretation*». Lo que implica que, en esta (auto)*poiesis*, la idea de la fijación o establecimiento apriorística de cualquier texto y su interpretación crítica *a posteriori* se devaluaran para, desde el planteamiento de este autor, igualar ambos elementos en dicha ecuación y pasar a hacer una *interpretación* de una *interpretación* de tendencia recursiva. Propuesta que, tras (re)considerar la noción de «extraterritorialidad» de George Steiner, se corresponde conceptualmente a la máxima «traducir la traducción» que, como método de trabajo esencial de nuestro colectivo plantea Conejero (1991, 2000) y que, por otro lado, a Jose F. Ruiz (2020) le sirve como punto de partida para debatir sobre la «distancia de respeto» que se genera entre la investigación, la reflexión teórica (en el aula) y una praxis traductora profesional o aplicada de tendencia babélica.

Sobre esto, añadir que pese a la vigencia de la propuesta de Abrams en la que se ubica un elemento formal «*Work*» en el centro de una estructura triangular y se rodea con lo mimético («*Universe*»), lo expresivo («*Artist*») y lo didáctico («*Audience*») para analizar su(s) posible(s) distancia(s) heurística(s) (vid. Leitch et al., 2001: 1 – 28), habrá que ver, como indica Joubin (Gajowski, 2021, p. 247), qué papel van a tener los (nuevos) *docuversos* y las (nuevas) audiencias en un entorno globalizador —que se actualiza y reconfigura vertiginosamente— a la hora de privilegiar unos elementos u orientaciones frente a otros (ej. audiencia), porque parece evidente que la hipertextualidad excita nuevos *tempos*, lectoescrituras, perspectivas y críticas.

Pero centrémonos de nuevo en la cuestión que planteamos y, de entre los ejemplos que podríamos imaginar combinando los elementos de las series que proponemos, pasemos a ilustrar todo esto con un clásico «*happy end*». Desde la retrospectiva, solía y suele ser bastante habitual entre la crítica shakespeariana presentar a *The Tempest* como obra de difícil catalogación e interpretación (una isla remota, dos mundos, magia, personajes extraños, etc.) y como última creación (obra de madurez) que compuso el Bardo antes de abandonar Londres y retirarse definitivamente a Stratford-upon-Avon. Sin embargo, en la composición del *First Folio* aparece como primer texto

de sus *Plays* dentro del apartado *Comedies*. Lo que, además de ser buen botón de muestra de su creación poética, establece una secuencia textual inicial y permite un posicionamiento extremo que algunas propuestas editoriales del presente adoptan en pos de un *Artivismo* tan nostálgico como ortodoxo basándose, para ello, en conceptos como autenticidad, fijación, credibilidad e iconicidad del propio soporte. Razón de sobra, al parecer, para no incitar a la subversión en materia editorial y limitarse en exclusiva a trasladar el contenido del volumen desde el pasado remoto al presente como proponen, por ejemplo, Bate y Rasmussen (Shakespeare, 2007) para las (re) presentaciones de la *Royal Shakespeare Company*. Pero fijémonos en un sutil detalle tan especial como *espacial* cuando vemos qué tipo de material se incorpora al final de este volumen de «*Complete Works*» en particular porque nos aportará parámetros a considerar, al concentrar nuestra atención en la propuesta de Adams (recordemos: obra, autor, audiencia, universo). Al respecto dicen estos editores/académicos:

Shakespeare became famous as a poet before most people knew that he also wrote plays. To judge by the frequency of admiring allusions and demand for printed copies, *Venus and Adonis* was the most popular long poem of the Elizabethan age. Like Shakespeare's subsequent narrative poem, *The Rape of the Lucrece*, it was written during the period in 1593 – 1594 when the theatres were closed due to plague, and based on the works of the Roman poet Ovid. These works are calling cards which announce Shakespeare's poetic sophistication, perhaps in response to the jibe in Green's *Groatsworth of Wit* (1592) about 'Shake-scene', the 'upstar crow',⁶ the vulgar jack-of-all trades from the country. [...] Great swathes of *Venus and Adonis* are composed in the form of dialogue [...] Venus and Adonis are turned into dramatic characters, their story into a theatrical encounter, albeit one that relies on a naturalistic view setting people with animals and natural forces that could not be represented on stage [...] *The Rape of Lucrece* is not only Shakespeare's most sustained imitation of a classical source, it is also a supreme example of the art of 'copiousness' that was recommended by sixteenth-century humanist literary theorist [...] Shakespeare's sonnets are a source of endless biographical fascination because they seem to be the one work in which he speaks in his own voice. 'Scorn not the sonnet', William Wordsworth wrote two centuries later: 'With this key, Shakespeare unlock his heart.' So it is that the sonnets are often believed to bear a wholly different relationship with Shakespeare's biography from that of the rest of his literary work. There is, however, no intrinsic reason why a sonnet – a highly artificial literary form – should not be a dramatic performance just as a play is. It may perfectly well be argued that for an Elizabethan poet to dash off a sequence of sonnets was a kind of exercise, a proof of artistic skill akin to the work of a composer writing a set of variation on a musical theme. (pp. 2393-2395).

⁶ Vale la pena mencionar, desde las posibilidades de la conjetura cronológica y la comedia alternativa, cómo Ben Elton y la BBC abordan la evolución de la reputación del Bardo en la serie *Upstart Crow* desde los ataques de sus coetáneos y el reconocimiento tras su aparición en el panorama teatral desde la creación histórica y su poesía. <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0959g26> [Último acceso: 22 de noviembre de 2022].

Datos, datos, datos. Releamos esta extensa pero necesaria cita: reconocido poeta antes que dramaturgo; extensos poemas narrativos como muestra de sofisticación poética y originalidad; cantidad de (re)impresión, revisión y representación como indicador de tendencia y popularidad; emulación como inspiración y (re) creación; nuevas formas dialógicas desde la narrativa poética para ofrecer una experiencia teatral más íntima y privada que se podrá experimentar de manera individual o en grupos reducidos. Teatro de *armario* por su imposibilidad escénica, teatro de *alcoba* en un sentido amplísimo del término, teatro sin represión ni (auto)censura, teatro *fuera* del teatro; poesía para confesar de plano, para ver su propia voz; análisis de nuevos patrones métricos y ensayo de sus múltiples posibilidades. (Re)Construir constantemente los límites entre la intimidad, lo literario y lo espectacular.

Pero además de esta dimensión multifactorial, consideremos la contribución de Rackin (1990, IX – 39) al (re)pensar al Bardo desde lo anacrónico y lo nostálgico pues, salvo en contadas ocasiones, su(s) *Historia(s)* fuera de la Anglosfera siempre queda(n) en medio. Como en el *First Folio*. Para Rackin, el uso de anacronismos en el teatro de la época (ej. *Peacham Drawing*)⁷ facilita la recreación de un *coexistir*, pues pasado y presente ocupan el mismo espacio escénico. Tengamos en cuenta que el recuerdo del *caos* por las rosas enfrentadas y el nuevo *orden subversivo* de una reina célibe condescendiente con la (re)creación histórica permite que se consagren nuevos mitos con facilidad y, en este sentido, ya no es que la cosa consista en *mostrar* la historia, sino en *hacer* historia. Añade que son tiempos florecientes para la imprenta y esto permite que el «*historical writing no longer had a direct, unequivocal relation with historical truth*», por eso, los tipos móviles y la proliferación del soporte documental también cambian ese *existir* por un *coexistir* (ej. el propio *First Folio*) lo que, según ella, provoca que el historiador ya no pueda revestirse de autoridad al quedar anclado y limitado en su propio tiempo-espacio. Ahora será un ser tan falible, ignorante y parcial como el resto y su ceguera no le permitirá reconstruir un pasado que no ha vivido. En esa época, por tanto, crónicas y cuentos (*history* y *story*) también coexistirán, aunque se contrastarán constantemente porque los límites entre historia y poesía no están delimitados y esta faceta la sabe aprovechar Shakespeare al rentabilizar la historia y hacer patria, al subvertir la cronología con (y en) sus tetralogías o al abusar del *in medias res* para intrigar y desplegar leyendas en secuencias.

Shakespeare, el dramaturgo (in)experto. Shakespeare, el poeta sofisticado. Shakespeare, el cronista cuentista. El empresario teatral, actor, mozo de escuadra, Shakespeare, el migrante. Shakespeare algo tan evidente como enigmático. Fue y no fue. Escribió y no escribió. Creó y no creó. Todo es tan obvio y nada hay. Su vida, al igual que su obra, es y no es una cuestión primordial para desvelar ciertas claves porque

⁷ Véase una breve explicación sobre esta única y famosa ilustración de la puesta del teatro de Shakespeare en la época en: https://en.wikipedia.org/wiki/Peacham_drawing [Último acceso: 22 de noviembre de 2022].

los conflictos aparecen en múltiples planos desde el mismo instante en que nos aproximamos a este fenómeno teatral y, quizá, lo que más abrumba, es constatar que podemos toparnos con tantas certezas como dudas, con tantos simpatizantes como detractores. Shakespeare. ¿“Mr.” William Shakespeare?

Harold Bloom, al sugerirnos cómo y por qué leer a este autor, replica a Northrop Fryre (1990, pp. vii – xi) desde su «*anxiety of influence*» que su propuesta no es un «affect in a person, but the relation of one *literary work* to another, and so the result, rather than the cause, of a strong *misreading*». La contrarréplica de Frye, que formula desde la noción de literatura imaginativa de Shelley, anatomiza y mitifica la cuestión y plantea un único poema para referirse a este vasto *cuerpo* del conocimiento humano que llamamos *literatura*. Ambos dos son eminentemente críticos, aunque da la sensación de que hablan de dos dominios distintos porque, mientras uno habla de lecturas, el otro lo hace de escrituras. Por eso será el idealismo extremo de Borges el que se atreva como lectoescriptor a ir mucho más allá de Shelley, Frye y del propio Bloom para nombrar y dar corporalidad a ese cuerpo literario: William Shakespeare. Una especie de todos somos Shakespeare, aunque muy puntualizado. De hecho, el escritor argentino, en la conferencia del 23 de abril de 1976 para la *Shakespeare Association of America*, se atreve a desdoblarse el enigma en torno al Bardo en un «sham riddle» y un «real riddle» y tras plantear y argumentar detenidamente la cuestión acaba preguntándose: ¿por qué (acaba pasando esto) con Shakespeare? ¿por qué se duda constantemente de su identidad y no se la cuestionamos, en la misma medida y con la misma intensidad, a nadie más?

Fernando Del Paso (Artiles, 2005, pp. 9-15), en su introducción al monográfico sobre el enigma que le plantea esta pregunta a Gustavo Artiles afirma que, por mucho que nos empeñemos, «Shakespeare, no puede dejar de ser Shakespeare» aunque la evidencia material nos revelara un *quién* específico en cualquier registro documental en cierto momento. La multitud de personajes *heterogéneos* que entra y sale e interactúa en sus obras con sus propias divagaciones, «ilusiones», «frustraciones» y hasta «bajos instintos» tampoco ayuda mucho a desvelar su figura, pues estos son capaces de emitir «buenos juicios» y llegan a decir estupideces supinas en la misma medida. Característica que, al menos en teatro, tiene un papel importante a la hora de dotarles de «congruencia» y «poder de convicción». Es posible también que, simplemente, y como apunta Peter Brook (1999, p. 40), fuera una estrategia subversiva y recursiva por parte del Bardo para conformar un tipo de escritura teatral «para un espacio infinito en un tiempo indefinido». Pero es, curiosamente, en cierto mutismo donde el escritor mexicano matiza que «la biografía no escrita de todo ser humano forma parte del fantasma de lo que quisimos ser y no fuimos» y esto nos podría llevar, siguiendo a Pérez Gállego (1976, p. 94), hasta el raro arranque invertido de *Hamlet*, a ese engañoso «*Who's there?*», donde una atronadora pregunta cuestiona hasta la propia identidad del centinela y el «temor a nombrar lo extraño», o la duda de

no saber «qué palabra emplear para expresar lo que he visto», siempre remitirá a un espacio exterior, emblema de lo sobrenatural y prueba patente del uso intencionado de un «componente mítico». Actuamos y no actuamos. ¿Acaso no resulta esto la quintaesencia del teatro?

Sí que es cierto que, durante la conferencia de Borges de mediados de los 70, este solamente habla de las teorías de Delia Bacon y Calvin Hoffman en las que se atribuye la autoría del Bardo a Francis Bacon o Christopher Marlowe, respectivamente. Artilles (2005), por su parte, ya amplía este estudio sobre el enigma de la autoría y propone también como alternativas a Edward de Vere (conde de Oxford), Sir William Stanley (conde de Derby) y nos perfila la teoría del grupo; aunque es Hudson (2013) quien empieza a trabajar la intersección entre sexualidad y género — desde un planteamiento similar al que propone la teoría *queer* — y acaba feminizando la cuestión al atribuirle la autoría a Emilia Bassano Lanier. Kauffman (2018) también apuesta por Bassano, aunque para este autor puede que haya una relación sexual entre ambos que acaba en una peculiar *coautoría* textual. Recientemente, Winkler (2019), siguiendo las ideas de Tina Packer, plantea desde la intertextualidad (o paratextualidad) como posible candidata a Mary Sidney (condesa de Pembroke), aunque habrá que estudiar esta hipótesis con mucho más detenimiento por el uso de una cita de la *Carta 123* de Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle, donde leemos: «*One would think that he had been Metamorphosed from a Man to a Woman*».⁸ Pese a que Winkler *amputa* el razonamiento completo y podría dar lugar a una afirmación ambigua, desde un punto de vista *queer* sí que habrá que prestar atención a lo que ya apuntaron los editores de *The Riverside Shakespeare* (Shakespeare, 1974: 1847) en su momento. En concreto, dicen:

Margaret Cavendish was a bluestocking (literato) and, with her husband, William Cavendish, Duke of Newcastle, much interested in literature. She published extensively, if not always, wisely, poems, plays and the series of letters here drawn upon. In the following letter (123) she anticipates Dryden in being the first to give a general prose assessment of Shakespeare as dramatist.

Aparte de valorar que el marido de Cavendish era amigo y patrón de Ben Jonson —y siendo más que probable que este aristócrata isabelino y jacobino sí conociera la auténtica identidad del Bardo— Fitzmaurice (Cavendish y Fitzmaurice, 2004, p. 176, n.2) señala que se ha cometido cierta justicia bizarra con Margaret Cavendish por parte de estos editores/académicos al atribuirle el mérito

⁸ Jack Lynch transcribe *verbatim* esta carta en <https://jacklynch.net/Texts/cavendish-shakespeare.html> [Último acceso: 22 de noviembre de 2022].

de ser la primera autora crítica de Shakespeare *per se* con este poliédrico ensayo epistolar y al cuestionarse, a la vez, su capacidad intelectual para escribir.⁹

Pero continuemos con el pensamiento de Harvard y veamos qué puede aportar Ralph Waldo Emerson (1876: 189 – 291) a ese componente mítico y quintaesencia del teatro que para este filósofo representaba la figura de “Shakespeare, the player” (Shakespeare, el *intérprete*) por ser capaz de provocar nuevas capacidades para sorprender a los lectores/(espectadores). Al respecto dice que, a partir de la traducción de su obra completa al alemán —donde destaca principalmente el texto de *Hamlet*— “literature, philosophy and thought are *Shakspearized*”. Encontrar nuevos espacios textuales y teatrales posibilita una evolución desde lo shakespeareano (propio) a lo *shakspearizado* (ajeno); lo que, a pesar del barbarismo, indica claramente que es un fenómeno que otras audiencias podrán verbalizar e interiorizar mejor. En esta línea, por ejemplo, se podría situar a Marjorie Garber (2008, p. 9; 2004, p. 12), catedrática de Harvard, cuando amplifica la propuesta de Emerson y propone en sus estudios premisas como: «Shakespeare makes modern culture and modern culture makes Shakespeare» o «every age creates its own Shakespeare».

Pero una cosa es interiorizar un fenómeno literario y/o teatral y otra bastante distinta es la cuestión de la fecundidad/maduración y reputación de su creador, tema que George Bernard Shaw (1901, p. 29-39), uno de los *recreadores* más famosos del Bardo, planteó a finales del siglo XIX y principios del XX. Algunos aspectos que destacar de su famoso “Preface” a sus *Three Plays for Puritans*: el espacio teatral como espacio de esparcimiento, siempre como teatro de ideas, y la feminización de la audiencia de la época; la autocomplacencia de los que pasa a denominar «actor-managers» por producir obras que, en teoría, agraden a todos los públicos, aunque, en la práctica, no lo hagan; cómo recrea hacia el realismo, desde la crítica genuina, el personaje de Cesar para su propia dramaturgia; la mala praxis de algunos dramaturgos (ej. Augustine Daly) por representar íntegramente las obras del Bardo *amputando* y *adulterando* indiscriminadamente los textos por saber ellos mucho más que él del oficio («botcher» —chapucero—) y, a la vez, se autoproclaman los

⁹ Winkler también menciona en su artículo la cita del crítico John Rushkin “Shakespeare has no heroes – he has only heroines”. Sobre este tema, cabe señalar dos estudios que abordan el tema de la mujer en Shakespeare por parte de autores y/o dramaturgos en nuestro idioma. El primero sería la conferencia de Jacinto Benavente (1921) titulada “*Algunas mujeres de Shakespeare*”. El segundo, con carácter mucho más monográfico, el estudio sobre “*Las mujeres de Shakespeare*” de Luis Melián (1942). En cuanto a la justicia bizarra con las autoras que ofrecen críticas de las obras de Shakespeare en nuestro país, comentar el caso de las *Historias de Shakespeare* (¿1910 – 1920?), de María Luz Morales, que reimprime Anaya en su *Biblioteca Araluce* (1997) y, pese a que consta registro de su autoría en la Biblioteca Nacional de España, se omite directamente. En este caso puede que esto ocurra por política editorial, ya que los derechos los explota el editor como propietario del *copyright*. El otro, la marginalidad u omisión en algunas antologías y/o estudios especializados del *Estudio biográfico de Guillermo Shakespeare* de Carmen Perarnau de Bruse (1949, Barcelona: Imp. Rafael Salvá) que cuenta con un prólogo introductorio de Regina Merchán Vargas [cf. <https://www.um.es/shakespeare/biografia/index.php>, [Último acceso: 22 de noviembre de 2022].

más fervorosos adoradores. Algo que provoca la «distancia de respeto» que comenta Ruiz entre investigación, teoría y puesta en escena y la interpretación del mito (*shakspearizado*) por parte de un público acrítico donde se altera considerablemente la noción de reputación y que, a nuestro entender, posibilitó la acuñación del término “*Bardolatry*”.

Al respecto, apuntar aquí que discrepamos con la interpretación y concreción que de este mismo término hace Scaravelli (2016, p. 13-150) cuando menciona que “Shaw employed the term in a negative sense (“So much for Bardolatry!”) to criticize Shakespeare for creating works that, unlike this, did not deal properly with social themes” porque no creemos que esa sea la intención original de Shaw y más cuando encontramos en ese mismo ensayo expresiones del tipo: «It is the philosophy, the outlook on life, that changes, not the craft of the playwright» o «there can be no new drama without a new philosophy» (Shaw, 1901, pp. 32-34), aunque el límite entre la creación y la recreación, entre escritura y reescritura, no se establece con claridad. Sí que nos llama la atención, por lo que respecta al estudio paratextual que presenta, cuando dice que, pese a que el término se acuña a principio del siglo xx: “the mental attitude defined as bardolatry began to develop a few years after Shakespeare’s death, if not earlier, as Francis Meres attests as early as 1598”. Lo que nos redirige, de nuevo, a la pluri-reputación del Bardo como poeta/actor/dramaturgo/empresario que antes repasábamos.

Desde lo *shakespeariano*, pasando por lo *shakspearizado* y lo *bardolátrico*, se llega directamente a la posmodernidad y, con ésta, entran en escena otros editores/académicos para, al menos en teoría, renovar los estudios del Bardo. Sus *Works* (Shakespeare, 1986) se van a revisar detenidamente con ayuda de la computación para proveernos con nuevas formas de interpretarlo. Se parte desde la crítica textual del *First Folio* y se nos presenta una novedosa faceta: Shakespeare, el *revisor*. En este estudio multidimensional se cuenta con nuevas y potentes herramientas digitales (ej. marcado y procesamiento de texto, concordancias, estadísticas, datos, etc.) y como novedad se incorporan dos versiones de *King Lear* (en *quarto* y en *folio*) para, al parecer, ilustrar la fluidez del medio teatral. Desde este planteamiento revisionista se reivindica al Shakespeare comediógrafo y se subvierte la reputación al permutar *The Tempest* por *The Two Gentlemen of Verona* en la tabla de contenidos. *Taming of the Shrew*, varias crónicas históricas, la anómala *Titus Andronicus*, los largos poemas, etc., irán a continuación.

Entre la crítica española en torno a este hito editorial hay que reconsiderar el estudio monográfico que ofrece Pilar Hidalgo (1997) sobre la condición posmoderna de Shakespeare, aunque su artículo «Liquidando al Bardo: Teoría y Práctica de la Shakspearótica», se ajusta en este momento a nuestro propósito. Hidalgo menciona varias anécdotas del actual sistema universitario norteamericano (ej. valoración entre un tique de autobús y los *Complete Works* de Shakespeare por parte del profesorado) y destaca las «actitudes despectivas» que sufren los estudios de Letras y Humanidades en aquel país, aunque se centra específicamente en los efectos de este

tipo de comportamiento en los estudios shakespearianos. Para Hidalgo, Gary Taylor practica una bizarra «bardofobia» para «épater le bourgeois» y esta hipótesis surge tras su análisis del *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from Restoration to the Present* (1991). En este estudio, que abarca desde 1660 hasta 1986 —fecha que para Hidalgo no es casualidad—, nos dice esta autora que Taylor presenta una retrospectiva de *cómo se ha interpretado a Shakespeare en diferentes épocas históricas* (Restauración, Romántica, Victoriana, etc.), aunque destaca el vano esfuerzo por reconstruir la circunstancia primigenia de la escena de los investigadores ya que ésta no podrá hacer que el «espectador contemporáneo experimente una representación de Shakespeare, o de otro autor, como lo hizo con el público originario». Pero lo que llama poderosamente la atención de Hidalgo es el nombre con que acuña Taylor esta objetiva «reputación del poeta isabelino»: *Shakesperotics*. Dice Hidalgo (1997, pp. 162-163) que lo que sorprende realmente de este término de Taylor es que se emplea en un «intento sistemático por alinear a Shakespeare con una ideología conservadora y atribuirle su éxito en prácticamente todo el mundo al papel dominante de dicha ideología y a la casualidad», mostrando además una indiferencia significativa por el valor en conjunto de su obra pese a ser co-editor de la edición revisionista.¹⁰ Desmenuza Hidalgo, a continuación, las tácticas bizarras de Taylor por denigrar a Shakespeare: falta de corrección política con lo que se considera correcto en la academia; suerte y casualidad como claves de su reputación; apertura al mercado internacional; vinculación directa con la monarquía inglesa y consagración como poeta nacional por dicha autoridad, entre otros. Y, a continuación, alineándose con lo que defiende la «escuela del resentimiento» de Bloom, concluye diciendo que Taylor apenas incide en los «aspectos poéticos y dramáticos de su obra» por tener «un interés psicológico y sociológico infinitamente superior al literario». Pero dejemos aquí a estos dos académicos y a sus discrepancias. No sabemos hasta qué punto conocía y/o manejaba Hidalgo las nuevas tecnologías hipertextuales y las herramientas de la crítica textual a principios de los 90 —por la época, quizá un procesador de textos— pero sí que debemos agradecer a Taylor (1998), por muy bizarra que nos parezca su actitud frente a Shakespeare, el anticiparnos la idea de «file-ocracy» que aparece en su «What is a File?», puesto que, ahora, esta nueva condición la tiene más que asumida una inmensa mayoría a nivel global. Aparte de aportar nuevos estadios intermedios al fenómeno literario (text, version, volume y work), facilita nuevas experiencias lectoras como las que propone Moretti en sus *Distant Reading* o nuevos modelos teóricos (ej. Computational Studies) y provoca

¹⁰ Aunque Hidalgo no lo recoge, esto se encuentra en el artículo: «What is a File? c:\wp\file.txt 05:41 10-07-98» donde Taylor se lamenta de cuánto le ha costado hacer *The Collected Works of Thomas Middleton* por no contar con ninguna «textual database» en condiciones y depender de un «digital editor». Cosa que no ocurre con Shakespeare porque las herramientas para su estudio se igualan en calidad y cantidad a las que se aplican a los estudios bíblicos (Marder, 1963, pp. 18, 25, 362). Aunque también anticipa muchas cosas de nuestra cotidianeidad.

nuevas inquietudes pues la sentencia «the best of all possible editors is a machine» es más que premonitoria. Aunque, ¿cómo relacionamos esto último con lo expuesto por Hidalgo? Intentemos llegar a un punto intermedio.

En *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works. Modern Critical Edition* (Shakespeare, 2017) Taylor, Jowett, Bourus, Egan, *et al.* vuelven a subvertir el orden cronológico de *The Works* del Bardo; aunque, por la cantidad de añadidos autoriales que incorporan, pensamos que se debe a un incremento exponencial del *corpus* que se procesa automáticamente con computadoras. Al igual que ocurría con la reflexión de Shaw, estos nuevos editores/académicos *amputan* el texto shakespeariano y lo fragmentan a base de datos, estadísticas, objetividad y búsqueda de una verdad basada en la acuñación y primigenia de la palabra, en la autoridad de la línea y del parlamento. «*In the beginning was the File, & the File was with Gates...*» es más que relevador. Cuando leemos la tabla de contenidos de este nuevo volumen, entran y salen: un tal «Anonymous, Peele, Middleton, Marlowe, Nashe, Barnfield, Griffin, Deloney, Raleigh, Heywood, Jonson, Wilkins y Fletcher» bajo la atenta revisión del propio Shakespeare y la genial adaptación para la escena a cargo de la mano de Middleton y la ausencia de autoría femenina *per se*. Lo curioso del caso es que estas máquinas las gobiernan los humanos... de momento.

Shakespeariano, Shakspearizado, Bardolatría y Shakespearótica. Cuatro términos de idéntico linaje, cuatro evidencias en el tiempo sobre los que seguir reflexionando en busca de nuevas lecturas e interpretaciones. Aunque que no resulte extraño que lo más subversivo en este momento sea garabatear papeles, leer impresos, interpretar desde lo alternativo y recuperar las (viejas) tecnologías del cuerpo para seguir enseñando a las próximas generaciones (nuevos) espacios teatrales. Veamos cómo.

5.3. Espacios teatrales y tecnologías del cuerpo

Hay un famoso dicho en Rusia que versa: «*Публика ходит в театр смотреть хорошее исполнение, а не саму пьесу: пьесу можно и прочесть*». Se le atribuye al gran Ostrovski, uno de los grandes renovadores del teatro contemporáneo de nuestro tiempo. En castellano sonaría tal como: «El público va al teatro para ver una buena interpretación de una obra, no la obra en sí: la obra en sí se puede leer».

En el apartado anterior empezábamos un juego textual en el que nos interesaba ver la relación entre el *género* y el grado de madurez de una individualidad. En este caso, de William Shakespeare. Dejábamos preguntas abiertas, por lo que ha llegado el momento de aportar nuestras reflexiones a esas cuestiones. Empezaremos de nuevo por el «*happy end*» para comentar que, a principios de los años 70, Pérez Gállego ofrecía un innovador estudio sobre las *Comedies* de Shakespeare como alegoría política acorde a unos tiempos revueltos en los que ya se vislumbraba el cambio y la transición. Esteban Pujals ya había concluido su *Drama, Pensamiento y Poesía en la Literatura Inglesa* (1965), defendiendo el valor formativo del conjunto de este cuerpo literario donde, obviamente, Shakespeare ocupa un lugar preferente.

«Grandeza dramática», «vitalidad poética» y una «cantera inmensa de posibilidades» son algunos de las expresiones que servirán de inspiración para que su discípulo Pérez Gállego reflexione sobre las claves del poder, porque la pasión por el poder es algo muy perenne y humano. Se investigan las connotaciones ideológicas que (re) presenta el mundo escénico isabelino y jacobino y se adoptan nuevas discusiones para analizar los grandes mecanismos del poder y, ante todo, la «contemporaneidad» que proclama a los cuatro vientos Jan Kott en la época.

Manuel Ángel Conejero, un polímata formado en lengua inglesa y los teatros universitarios, accede, como otro muchos, a la figura de Shakespeare a través de la interpretación (semiótica) de Pérez Gállego (1971, 1974, 1976; Díez y García, 1975; Shakespeare, 2015). A partir de ahí, surge una fructífera actividad académica y unos novedosos «Encuentros Shakespeare» donde diversos especialistas reconocidos tanto a nivel nacional como internacional (aparte del propio Pérez Gállego, T.J.B. Spencer o Giorgio Melchiori)¹¹ fomentarán la *Bardolatría* en España.¹²

Como resultado de todo esto, surge la primera escuela crítica shakespeariana *per se* en nuestro país¹³ y se interpreta al Bardo de formas bizarras en un intento por solventar los problemas de traducción, adaptación, edición y puesta en escena de sus *Works* en España.

¿Ejemplos bizarros? Veamos algunos. El primero y más significativo es que nuestra escuela trabaja en grupo y subvierte el orden establecido al fijar su propio texto en inglés y al emplear las mismas herramientas que los editores/académicos ingleses (ej. concordancias) para analizar las particularidades propias del texto dramático y del texto escénico. El segundo es que nuestras soluciones escénicas (Conejero, 1991) cuestionan las traducciones canónicas de Astrana Marín, Menéndez Pelayo, McPherson o Valverde por la «(auto)censura o puritanismo extremo que evita el diálogo sexual»¹⁴ o «por ser prosaicas o estar descontextualizadas». Pensamos que este tipo de propuesta debe servir tanto para la divulgación literaria como para extender su conocimiento gracias a su (re)presentación teatral¹⁵. En el caso de su poesía, concretamente los *Sonetos* (Shakespeare, 2014: 9 – 45), Jenaro Talens y Richard Waswo ofrecen una lectura muy alternativa que respeta la autocrítica y la autoreferencialidad (*self*) del «*tempus edax rerum*», de la «psicología moral del

¹¹ Spencer y Melchiori aparecen entre los asistentes al primer *World Shakespeare Congress* que se realizó en Vancouver en 1971. Congreso que consolidaría a la International Shakespeare Association y que, a partir de entonces realiza, los Encuentros Internacionales por todo el planeta dotando a este clásico con tal estructura.

¹² Matizar aquí que por Bardolatría entendemos en este caso el culto a Shakespeare y añadir que nos llama poderosamente la atención que Marder (1963, pp. 328-362) no haga mención alguna ni a la presencia ni a la reputación de Shakespeare en nuestro país mientras que sí que lo hace con otros países de nuestro entorno.

¹³ *El País*, Cultura, 3-III-1978.

¹⁴ *Las Provincias* de 20-X-1977 (p. 23); *Noticias. Periódico Valenciano de la Mañana*, 31, 20-X-1982.

¹⁵ *Cambio 16 – Cultura*, Las “fans” de Shakespeare, n° 378, 4 marzo 1979.

amor» y la ironización de la «bisexualidad» Renacentista (el famoso amado-amada) desde una traducción en la que abundarán los «referentes económicos» porque «la relación amorosa, entendida como un intercambio metafóricamente comercial [...] remite en estos poemas a supuestas prácticas en el mercado sexual». A nivel teórico, Conejero (1975, 1980) estudia el método subversivo del Bardo a la hora de construir estéticamente sus obras (basado en una estructura *orden* > *caos* > *orden*) y presta especial atención al sexo, la burla y la náusea, defendiendo que Shakespeare fue un gran fabricante de travestis, de Venus virilizadas y Eros adolescentes; a nivel práctico, el resultado es subvertir el espacio escénico para (re)presentar la propia versión de *Rey Lear* en Valencia junto a Miguel Narros y el Teatro del Arte.¹⁶ En esa propuesta, Conejero comenta que no es una traducción al uso porque lo que se presentó en su momento tiene que ver más con «una reflexión colectiva [...] con la reconstrucción en castellano de un texto para la escena, dejando a un lado la idea de que no es posible apoderarse» de la obra del Bardo. Narros, por su parte, comenta que la propuesta profundiza en el entendimiento del hombre por medio de la locura y, para ello, se elimina el «escenario italiano para crear un espacio teatral en el centro del patio de butacas, reforzado con un juego de luces muy importante» (Portillo, 1987).

Comentamos esta versión y presentación del Bardo en nuestro país porque, para Conejero, al margen de la aportación de la escuela semiótica, cualquier aproximación teórica debe contribuir «a dar luz al proceso creador», por lo que, alineándose con el minimalismo extremo de Brook, «lo que prima actualmente es vaciar los escenarios y potenciar lo elemental: la palabra o la propia imagen».¹⁷ Se trata de un planteamiento teórico que facilita el traslado del texto teatral al espacio teatral en su vertiente más práctica o aplicada y sobre el que Conejero comenta:

Les traduccions que teniem a mà sols es podien considerar com a guies per al lector, no mereixen el nom de traduccions. No eren la resposta que exigeix una obra dramàtica. Nosaltres som fidels al text como a totalitat, nosaltres traduïm el espai King Lear o l'espai Macbeth. La nostra traducció no s'allunya ni s'acosta més a l'original que una versió teatral de Brook o de Strehler. Fem ús d'un castellà actual procurant defugir les paraules que tenen una marca als Mass Media. Quan fa falta tirem mà del castellà i quan fa falta del pla. Nosaltres hem traduït sempre el vers com a vers i la prosa com a prosa.¹⁸

Como vemos, esta propuesta se ajusta con el minimalismo extremo de Brook (1968, p. 11) y con las tendencias espectaculares desde mediados del siglo xx, ya que expone que se puede tomar «cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo». Alguien caminará por ese espacio mientras otro alguien «le observa» y eso será todo lo necesario para «realizar un acto teatral». Todo lo necesario para hacer un espacio

¹⁶ *El País*, Espectáculos, 19-XI-1982.

¹⁷ *Noticias, Periódico Valenciano de la Mañana*. Cultura, 8-VII-1984.

¹⁸ *Generalitat*, primera quinzena, VIII-1980, p. 19.

escénico. Algo sobre lo que nuestros maestros y teóricos llevan reflexionando desde hace más de cinco décadas y que se concentra, a modo de manual, en un pequeño *Breviario* para actores (Conejero, 2000) donde se nos enseña un tipo de *Artivismo* crítico con el espacio, el cuerpo, el movimiento y la palabra.

5.4. A modo de conclusión

Aunque en principio nos seducía la idea de emplear manuales como *Shakespeare and Queer Theory* (Sánchez, 2019) o *The Arden Research Handbook of Contemporary Shakespearean Criticism* (Gajowski, 2021) porque recogen las últimas y más actualizadas propuestas en investigación shakespeariana (19 en estos momentos) y nos hubiera ayudado a explicar este tipo de estudios a la hora de aplicarlos al estudio de William Shakespeare, hemos optado por reflexionar sobre nuestra propia aproximación crítica a este fenómeno literario y, desde ahí, hemos descubierto que la lectura y la escritura (Auden, 1962, pp. 3-27) son los primeros espacios de subversión que se deberían explorar a nivel individual, dual, plural y social para estudiar al Bardo. Partíamos de un juego y vimos que de lo *Shakespeariano* a la *Shakespearótica* había estados intermedios con dimensión propia, que la evolución teórica y crítica (Leitch, 2014) en torno a esta cuestión se dirige hacia unos planteamientos teóricos de tipo híbrido (ej. humanísticos y sociales) con múltiples sub-disciplinas modulares y aplicadas que se impulsarán desde un nuevo tipo de institución educativa global. La perspectiva, tan sugerente como intimidatoria, nos lleva a plantearnos: ¿cómo interpretar la vida sin Shakespeare?

Exeunt [all but ...] William Shakespeare [et alii]

Referencias bibliográficas

- Alcaraz, Enrique. (2002). Cándido Pérez Gállego: Thirty-five years of fruitful scholarship in English Studies. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 15, 279-283. <https://doi.org/10.14198/raei.2002.15.17>
- Artiles, Gustavo. (2005). *Un enigma llamado Shakespeare*. Fondo de Cultura Económica.
- Auden, Wystan Hugh. (1962). *The Dyer's Hand and Other Essays*. Faber and Faber.
- Barker, Meg John y Scheele, Jules. (2020). *Queer: una historia gráfica*. Editorial Melusina.
- Bate, Jonathan et al. (2013). *William Shakespeare and others: Collaborative Plays*. McMillan.
- Benavente, Jacinto. (1924). *Conferencias*. Librería de los sucesores de Bernardo.
- Borges, Jorge Luis. (1976). *The Riddle of Shakespeare*. Folger Library. https://folgerpedia.folger.edu/mediawiki/media/images_pedia_folgerpedia_mw/8/88/Borges_1976_Shakespeare_Birthday_Lecture_transcription.pdf

- Brockmann, R. John; Horton, William and Brock, Kevin. (1995). From Database to Hypertext via Electronic Publishing: An Information Odyssey. En Edward Barrett (Ed.), *The Society of Text: Hypertext, Hypermedia, and the Social Construction of Information* (pp. 162-205). The MIT Press.
- Brook, Peter. (1968). *El espacio vacío*. Península.
- Brook, Peter. (1999). *La puerta abierta*. Alba Editorial.
- Brook, Peter. (2013). *The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*. Nick Hern Books. <https://doi.org/10.4324/9781315018287>
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa*. Espasa. (Trabajo original publicado en 1990).
- Cavendish, Margaret y Fitmaurize, James (Eds.). (2004). *Sociable Letters*. Broadview editions.
- Conejero, Manuel Ángel. (1975). *Shakespeare: Orden y Caos*. Fernando Torres.
- Conejero, Manuel Ángel. (1980). *La construcción estética en Shakespeare*. De Bolsillo.
- Conejero, Manuel Ángel. (1991). *Rhetoric, Theatre and Translation*. Fundación Instituto Shakespeare.
- Conejero, Manuel Ángel y Montalt, Vicent (Eds.). (2000). *El actor y la palabra. Breviario para actores*. La Avispa.
- De la Concha, Ángeles. (2004). *Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisiones y reescrituras de su obra*. UNED.
- Diez, Jose María y García, Luis. (1975). *Semiología del teatro*. Planeta.
- Domínguez, Juan. (2013, 25 de julio). Vida y Genio de Cándido Pérez Gállego *Heraldo de Aragón: Artes & Letras*. http://prensa.unizar.es/noticias/1307/130725_z1_13.pdf
- Emerson, Ralph Waldo. (1876). *Representative Men. Seven Lectures*. Houghton Mifflin Co.
- Frye, Northrop. (1990). *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press.
- Gajowski, Evelyn (Ed.). (2021). *The Arden Research Handbook of Contemporary Shakespearean Criticism*. Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350093256>
- Garber, Marjorie. (2004). *Shakespeare after all*. Arbor Books.
- Garber, Marjorie. (2008). *Shakespeare and Modern Culture*. Ramdon House.
- Hidalgo, Pilar. (1997). *Shakespeare Postmoderno*. Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Hudson, John. (2013). *Shakespeare's Dark Lady. Amelia Bassano Lanier: The Woman behind Shakespeare's Plays?* Amberley Publishing.
- Jones, John. (1999). *Shakespeare at Work*. Oxford University Press.

- Kauffman, Paul. (2018). *How William Shakespeare and Emilia Bassano-Lanier Invented Romantic Love: An Illustrated Introduction*. Moshit Publishing.
- Leitch, Vincent B. et al. (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Norton & Co.
- Lotman, Iuri Mijáilovich. (2000). *La Semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Cátedra y Universidad de Valencia.
- Marder, Louis. (1963). *His Exits and His Entrances: The Story of Shakespeare's Reputation*. John Murray.
- Melián, Luis. (1942). *Las mujeres de Shakespeare*. Claudio García & Cia.
- McGann, Jerome J. (1991). *The Textual Condition*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691217758>
- Miralles, Alberto. (2000). Aproximación al teatro alternativo. *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 24, pp. 97-114.
- Murphy, Andrew. (2021). *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108936927>
- Orgel, Stephen. (2002). *The Authentic Shakespeare and Other Problems of the Early Modern Stage*. Routledge.
- Ortega y Gasset, José. (1977). *Idea del teatro*. El arquero.
- Pearsall Smith, Logan. (2016). *Leer a Shakespeare*. Stella Maris.
- Pérez, Cándido. (1971). *Shakespeare y la política*. Narcea.
- Pérez, Cándido. (1974). *Dramática de Shakespeare*. Ediciones del Pórtico.
- Pérez, Cándido. (1975). *Circuitos Narrativos*. Ediciones del Pórtico.
- Pérez, Cándido. (1976). *Hamletología*. Fernando Torres editor.
- Pérez, Cándido. (1978). *Navegar mares prohibidos. Dinámica de la literatura norteamericana*. Cupsa.
- Pérez, Cándido y Forés, Vicente (Eds.). (2001). *Acoso Textual: Literatura como Filosofía*. Universitat de València. <https://www.uv.es/~fores/AcosoTextual/candido2001>
- Pomian, Krzysztof. (1984). *El orden del tiempo*. Ediciones Júcar.
- Portillo, Rafael (Ed.). (1987). *Shakespeare y el teatro de su época*. Cátedra.
- Rackin, Phyllis. (1990). *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*. Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501724725>
- Ruiz, Jose Francisco. (2020). *Traducir la traducción*. Cátedra.
- Sánchez, Melissa E. (2019). *Shakespeare and Queer Theory*. Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781474256711>

- Scaravelli, Enrico. (2016). *The Rise of Bardolatry in the Restoration. Paratexts of Shakespearean Adaptations and other Texts. 1660 – 1737*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0913-9>
- Shakespeare, William. (1974). *The Riverside Shakespere*. Blakemore Gwyne et al. Houghton Mifflin Co.
- Shakespeare, William. (1986). *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Wells, Stanley y Taylor, Gary O.U.P.
- Shakespeare, William. (2007). *The RSC Shakespeare. Complete Works*. Bate, Jonathan y Rasmussen, Eric. MacMillan.
- Shakespeare, William. (2014). *Sonetos*. Cátedra. Instituto & Fundación Shakespeare. Talens, Jenaro y Waswo, Richard.
- Shakespeare, William. (2015). *Medyda, por Medida*. Conejero, Manuel Ángel, Forés, Vicente, Saiz, Jose y Gisbert, Marcos. Cátedra. Instituto & Fundación Shakespeare.
- Shakespeare, William. (2017). *The New Oxford Shakespeare. Modern Critical Edition*. Taylor, Gary et al. O.U.P.
- Shaw, George Bernard. (1946). *Three Plays for Puritans*. Penguin Books. (Trabajo original publicado en 1901).
- Tsirina Fedorova, Elizaveta y Saiz, Jose. (2021). “Actuar” (Re-)Considerando la Ciudadanía Global: una coeducación efectiva desde el drama de nuestro tiempo. *Tabanque: Revista Pedagógica*, 34, 149-171. <https://doi.org/10.24197/trp.1.2022.149-171>
- Taylor, Gary. (1991). *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from Restoration to the Present*. Vintage.
- Taylor, Gary. (1998). *What is a File?* c:\wp\file.txt 05:41 10-07-98. <http://english.fsu.acsitefactory.com/sites/g/files/upcbnu1151/files/file.pdf>
- Winkler, Elizabeth. (2019, 7 de junio) Was Shakespeare a Woman? *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2019/06/who-is-shakespeare-emilia-bassano/588076/>

Capítulo 6

Cuando el cuerpo es la frontera. Construcción discursiva en la prensa escrita española de la identidad disidente de Conchita Wurst

📧 Miguel Sánchez Ibáñez
miguelsanchez@uva.es
Universidad de Valladolid

Resumen: La proyección discursiva de un sujeto determinado, y de sus atributos, lo enmarca y constituye dentro de unos esquemas de poder que pueden subordinar su identidad y ubicarla, o bien dentro de un canon determinado, o bien en su periferia. El tratamiento en textos periodísticos de Conchita Wurst, ganadora del Festival de Eurovisión en 2014, es un buen ejemplo de ello. A través del análisis crítico del discurso y de la lingüística de corpus hemos detectado frecuencias y patrones léxicos que nos han permitido definir los vectores temáticos en los que descansa esa construcción discursiva: la disidencia sexogenérica como categoría artificial y transitoria, la polarización binarista de las categorías de género y el homonacionalismo. El elemento LGTBIQ+ desempeña un papel determinante en la generación de significados opuestos o, como poco, alternativos, a lo largo de los resultados recabados.

Palabras clave: Conchita Wurst, Eurovisión, análisis del discurso, lingüística de corpus, homonacionalismo.

6.1. Eurovisión y Conchita: elementos para su análisis discursivo

Las múltiples caras desde las que leer el festival de Eurovisión (geopolítica, artística, económica, audiovisual, lingüística, etc.) generan alianzas inéditas entre los conceptos de cultura y nación, lo que desemboca en nuevos imaginarios transnacionales, resignifica otros, como el europeo (Georgiou, 2004, p. 145), y legitima unos terceros, tradicionalmente considerados periféricos, ya sean políticos,

culturales (Georgiou, 2004, p. 144) o sexogénicos, que consiguen acceder a un espacio privilegiado de exposición e interacción. Con frecuencia, esa visibilización se ha percibido como estridente, caricaturesca o, simplemente, excesivamente folclórica, suscitando sensaciones que, tal y como señalaba Sontag al definir qué es *camp* (1964/1999, p. 276), hacen que el público se debata entre la empatía y la repulsión.

Ese tambaleo narrativo y legitimador hunde sus raíces en la constante negociación de significados entre el festival y su audiencia, que durante las últimas décadas ha permitido ir dando acomodo en clave *queer* a los mensajes que genera el certamen gracias a estrategias interpretativas y prácticas sociales determinadas. Como consecuencia, y a pesar de los titubeos discursivos que todavía quedan patentes, edición tras edición no es aventurado afirmar que el público gay se ha apropiado de un evento cultural masivo como es el Festival de Eurovisión, que ha pasado a ser un «*validating text*» (Lemish, 2004, p. 44) con un importante valor empoderante para el colectivo. Un proceso tan incontestable que ha acabado por derivar en lo que Singleton *et al.* (2007, p. 19) denominaron «*the commodification of the gayness of Eurovision*», que se suma a la *queerización* de lo eurovisivo que supone una apuesta por la disrupción y la crítica de la heteronormatividad que pueda tener el certamen (Singleton *et al.*, p. 13). En definitiva, lo que originariamente eran representaciones histriónicas y caricaturescas de minorías señaladas ha terminado por convertir la peculiaridad en una vía para la interpretación de la diferencia, donde la emergencia de símbolos y explosiones narrativas como la victoria de Conchita Wurst en 2014 (en adelante, Conchita) colisiona frontalmente con las estructuras hegemónicas y se convierte en un hito de visibilización y legitimación de las disidencias *queer*, sí, pero también en reformulaciones de lo periférico que permiten disciplinarlo (Puar, 2007, p. 28).

Eurovisión es un soporte privilegiado para el análisis de la intersección de las identidades *queer* con otros vectores y de las potenciales perversiones que eso puede generar. El objetivo de este trabajo es, así pues, desgranar de una forma sistemática y consistente el modo en que esa articulación identitaria se da en Conchita en el marco del Festival de Eurovisión. Para ello, pretendemos analizar y comparar la representación y construcción discursiva de cada una de esas articulaciones en textos periodísticos publicados en español de acuerdo con dos vectores principales: en primer lugar, el que surge de la dialéctica entre las identidades sexogénicas de Conchita y la cisheteronorma. En segundo lugar, el relacionado con la representación nacional, el homonacionalismo y la europeidad. En este segundo caso, nuestro objetivo es abordar la figura de Conchita en tanto que baluarte simbólico de los derechos LGTBIQ+ de Europa occidental frente a Rusia y los países de su órbita.

La victoria de Conchita encarna claramente el advenimiento de la *geopolitical phase* a la que alude Baker al compartimentar cronológicamente el festival desde la victoria de Dana Internacional en 1998 (2007, p. 107). La implicación geopolítica de esta victoria se debe, según este autor, a que tuvo lugar de forma simultánea a los juegos

olímpicos de invierno de Sochi, organizados por Rusia y marcados por las polémicas en torno a la legislación anti LGTBIQ+ imperante en ese país y a su compatibilidad con el espíritu olímpico. La retórica anti-conchita que se generó en un nutrido bloque de países de Europa oriental liderados por Rusia la ubicó en un plano que trascendía claramente al certamen musical y confirmó la estrecha interdependencia discursiva y conceptual de los grandes eventos supranacionales.

6.2. Hipótesis de partida

Nuestra principal hipótesis de partida es que la construcción discursiva que se ha hecho de Conchita en los últimos años en prensa en español, en tanto que ganadora de Eurovisión, la enmarca y constituye dentro de unos esquemas de poder que subordinan y devalúan su identidad, al tiempo que la ubica en las periferias de un canon cisheterosexual. Para intentar demostrarlo hemos diseñado una metodología que se sustenta principalmente en dos tipos de análisis diferentes: por un lado, el que permite la lingüística de corpus, a través del estudio cuantitativo de la información que contenga un conjunto de textos previamente compilados de acuerdo con unas premisas determinadas. Por otro, nos hemos basado en los principios y herramientas propias del análisis crítico del discurso, que nos ha permitido abordar desde un punto de vista cualitativo los datos más significativos recabados en la primera fase del estudio.

Pretendemos aproximarnos a Conchita sin perder de vista su proyección simbólica y su potencial figurativo. Por ello, nuestra intención es desgajar lo que se dice de ella y el modo en que se dice, con el fin de intentar desentrañar algún tipo de constructo discursivo en el desequilibrio que se genera entre esos dos planos.

A pesar del aparente inmovilismo y de las limitaciones que pueden deducirse de tomar la palabra escrita como motor de un análisis de estas características, no se debe confundir texto escrito con discurso: el primero queda fijado en el momento de su creación, pero el segundo es cambiante y está en constante evolución y reconfiguración: se apoya en aquél, pero se reinventa al interactuar con otros elementos extratextuales.

Sin esa premisa de partida no podríamos entender que el análisis del discurso a partir de corpora de textos escritos haya permitido analizar articulaciones discursivas de las cuestiones más diversas y, cada vez más, permita desentrañar constructos estrechamente relacionados con cuestiones de disidencia sexogenérica (Sunderland, 2004). La consolidación de los estudios de lenguaje y sexualidad desde principios de siglo (Bucholtz y Hall, 2004; Cameron y Kulick, 2003, 2006, entre otros) ha hecho que las investigaciones de este tipo sean cada vez más y más conscientes de papel vertebrador que desempeña la normatividad en la articulación discursiva del género, la sexualidad y los recursos identitarios (Motschenbacher, 2014).

Hemos decidido configurar nuestro corpus a partir de textos publicados en prensa escrita por varios motivos. En primer lugar, porque son un medio privilegiado para influir en una parte considerable de la sociedad, diseminando discursos propios y propiciando la reconfiguración de discursos preexistentes (Baker, 2011, p. 72). Si bien es cierto que un discurso no tiene por qué ser hegemónico simplemente porque se vertebró en un medio de comunicación (Baker, 2011), quienes escriben esos textos tienen más posibilidades de erigirse en colectivos de poder capaces de controlar, en última instancia, las ideologías y acciones de colectivos menos poderosos, con las consecuencias sociales que eso puede acarrear (Van Dijk, 2001, p. 355).

En segundo lugar, hemos optado por la prensa escrita como fuente documental porque, pese a que las minorías suelen ser temas recurrentes en prensa y medios, tienen muy poco control sobre el modo en que se ven representadas. De hecho, no es difícil observar cómo, en muchas ocasiones, la construcción discursiva de las identidades no heterosexuales en medios de difusión masiva ha resultado ser marginalizadora (Braun y Kitzinger, 2001, p. 216). A este respecto, Van Dijk (1991) alude al escaso acceso de esas minorías a quienes redactan los textos como posible motivo para esa falta de voz en su representación. Sin embargo, el argumento choca en nuestro caso: a pesar de la evidente periferia sexogenérica en la que se ubica Conchita, la cantante gozó en el momento de su victoria de un contacto privilegiado con los medios, a la altura de la cobertura mediática que generó. De hecho, en el corpus compilado abundan las declaraciones textuales entrecomilladas, lo que, *a priori*, podría considerarse como prueba de control del discurso que se genera en torno a su figura. Sin embargo, como veremos, no son óbice para verse descodificada de modos que se escapan a su poder. No podemos decir, así pues, que la dinámica de poder en este caso se haya articulado en términos de acceso, lo que refuerza la importancia de abordar este tipo de fenómeno desde un prisma *queer* que permita reconceptualizar los discursos dominantes que suelen dar forma a nuestra manera de entender el género y la sexualidad, para evitar que las personas que no casan con el ideal heteronormativo se vean perjudicadas (Motschenbacher y Stegu, 2013, p. 520).

6.3. Metodología

6.3.1. Configuración del corpus

Con el fin de rastrear enunciados relevantes para nuestro objetivo, comenzamos por compilar un corpus textual y analizar, a continuación, las frecuencias y combinaciones léxicas recurrentes. Para ello, utilizamos el programa SketchEngine. Todos los textos seleccionados son piezas periodísticas (artículos, reportajes, noticias o entrevistas) publicadas en los periódicos no deportivos de tirada nacional en España con mayor difusión, así como en medios especializados en música y Eurovisión, entre 2014 y 2021:

El País	El Confidencial
El Mundo	20 Minutos
ABC	Agencia EFE Noticias
La Vanguardia	Eurovisión Spain
El Diario.es	Je Ne Sais Pop

El corpus constituido tenía las siguientes dimensiones:

Tabla 1. Dimensiones del corpus compilado.

Corpus	Tokens	Palabras	Oraciones	Párrafos	Documentos
Conchita	119.355	100.748	5.508	2.891	137

Para construir el corpus nos basamos en un conjunto de palabras clave que remitieran a conceptos que podían ser relevantes para nuestros intereses tal y como se recoge en la Tabla 2.

Tabla 2. Criterios y palabras clave empleados para la configuración del corpus.

Criterios	Palabras clave
Nombre artístico	Conchita Wurst Conchita
País	Austria
Año de su participación	2014
Nombre del evento	Eurovisión
Etiqueta sexogenérica	drag
Título de la canción	Rise like a phoenix

SketchEngine permite configurar corpora tomando aquellas palabras clave que le proporcionemos, que denomina *seed words*, como punto de partida para la selección de textos relevantes en las URLs que decidamos (en nuestro caso, las de los periódicos y publicaciones escogidos). Para ello, genera todos los grupos posibles de tres *seed words* a partir de la lista que le proporcionamos y selecciona los textos que en los que las *seed words* de cada trío generado aparezcan de forma simultánea. Esos fueron los textos que pasaron a formar parte de nuestro corpus.

6.3.2. Detección de frecuencias léxicas y colocaciones relevantes

Somos conscientes de que esta manera de compilar textos con SketchEngine puede hacer que algunos textos no especialmente relacionados con el tema de la búsqueda pasen a formar parte del corpus. Por este motivo, el siguiente paso tras configurar el corpus fue determinar el modo de cribar las unidades léxicas que más información

discursiva nos pudieran proporcionar. Nos interesaban las palabras con una saliencia notable, es decir, que tuvieran una frecuencia relativa significativa al comparar su presencia con un conjunto de textos mucho más amplio no relacionado temáticamente con Eurovisión ni con nuestro sujeto de análisis. Para ello, contrastamos el corpus creado con el *Spanish Web Corpus 2018*, compuesto por más 17 billones de palabras en español presentes en textos web y disponible para su análisis dentro de SketchEngine. El contraste entre ese corpus y el que habíamos compilado nosotros nos permitía apreciar qué unidades léxicas, en proporción, aparecían mucho más en las noticias sobre Conchita que en el conjunto de la lengua. La Tabla 3 recoge las diez unidades léxicas con mayor saliencia de nuestro corpus. Todas están relacionadas con nuestro sujeto de análisis, lo que, unido a las diferencias en frecuencia absoluta y relativa, confirma la relevancia temática de los textos seleccionados.

Tabla 3. Unidades léxicas con mayor saliencia.

	Unidad	Frecuencia absoluta		Frecuencia relativa (por millón de palabras)		Documentos en los que aparece (/103)
		Corpus Conchita	Corpus de Referencia	Corpus Conchita	Corpus de Referencia	
1	wurst	524	1,515	4,390.3	0.1	129
2	conchita	487	14,522	4,080.3	0.7	123
3	eurovisión	588	40,277	4,926.5	2	130
4	neuwirth	164	430	1,374.1	0	72
5	worldpride	47	756	393.8	0	6
6	barbudo	98	24,094	821.1	1.2	65
7	rise	80	16,199	670.3	0.8	68
8	drag	73	17,434	611.6	0.9	48
9	eurofans	38	1,030	318.4	0.1	23
10	austriaco	110	48,605	921.6	2.4	56

Tal y como ya señalaron Baker *et al.* (2011), las relaciones semánticas y funcionales que se establecen de forma inevitable entre las palabras y los enunciados que forman un texto permiten generar impresiones generales sobre la representación de cuestiones y sujetos determinados. Esas frecuencias relativas y patrones léxicos recurrentes, principalmente combinatorios, son una manera eficiente de rastrear ese tipo de relaciones y los mensajes implícitos que vehiculan (Hunston, 2002). Muchas formas lingüísticas han sido, en algún momento, puestas al servicio de la expresión del poder, por ejemplo, mediante el proceso de una metáfora sintáctica o textual (Baker *et al.*, 2011, p. 387). Por ello, hemos tenido en cuenta en nuestro análisis los

patrones léxicos emergentes y el rastreo de las concordancias de las palabras clave que veíamos en la Tabla 2. En este sentido, las Figuras 1 y 2 y ofrecen una muestra de parte de la información recabada a partir de la palabra clave «Conchita».

2	efe.com	Wurst, dos "maricones" de pueblo juntos por causa LGTB	Conchita	Wurst, ganadora de Eurovisión 2014, no sabía nada sobre Ricky Me
3	efe.com	h (Gmunden, 1988), el austriaco que bajo el pseudónimo "drag" de	Conchita	Wurst obtuvo la victoria en Eurovisión 2014. "Tiene mucha
4	efe.com	porque no depende de mí, pero sería un sueño", concede.	Conchita	Wurst revela que es portadora del virus del VIH La cantante
5	efe.com	a que es portadora del virus del VIH	La cantante austriaca	Conchita
6	efe.com	intentar de esta manera tener influencia en mi vida", añade.	Conchita	resalta que, al fin y al cabo, es mejor que una información así sea d
7	efe.com	i que triunfó en el 59 Festival de la Canción de Eurovisión.	Conchita	Wurst es un personaje creado por Tom Neuwirth, un diseñador de r
8	elpais.com	nix', es una intensa balada clásica, orquestal	La austriaca	Conchita
9	elpais.com	i sorprendente cuarta clasificada.	El rotundo clasicismo de	Conchita
10	elpais.com	pre es de agradecer.	El triunfo de la transgresión	Conchita
11	elpais.com	letazo de salida al Festival de Eurovisión, que ganó la transgresora	Conchita	Wurst, el personaje de mujer barbuda con tacones de vértigo y un lc
12	elpais.com	sorpresas de muchos, Portugal dio la espalda a España.	Si	Conchita
13	elpais.com	o acompañada por todos los participantes de esta edición.	Conchita	Wurst usa la música para la reivindicación homosexual Din
14	elpais.com	Por eso a nadie sorprendió sino que enorgulleció la victoria de	Conchita	Wurst en el Festival de Eurovisión, celebrado el sábado en la capita
15	elpais.com	ión, celebrado el sábado en la capital danesa.	En realidad,	Conchita
16	elpais.com	i Portugal, ni Italia hicieron lo suyo con Dancing in the rain.	Conchita	, algo más que una 'drag queen' provocadora Thomas Neu

Figura 1. Muestra de lista de concordancias de la palabra de la que extraer potenciales colocaciones de la unidad Conchita en el corpus compilado.

En clave discursiva, las pautas que podemos extraer de concordancias como las que se muestran en la Figura 1 nos fueron muy útiles porque nos ayudaron a calibrar otros dos conceptos derivados de la concordancia: por un lado, la preferencia semántica, que es la relación que se da, no entre unidades léxicas individuales, sino entre una unidad (o un grupo de unidades) y un conjunto de palabras potencialmente combinables con ellas relacionadas semánticamente. Por otro lado, también nos interesaba el concepto de prosodia discursiva, entendida como el conjunto de pautas y articulaciones discursivas que se pueden deducir de una preferencia semántica (Baker, 2001, p. 87). En nuestro caso, nos parecía interesante rastrear las preferencias semánticas y la prosodia discursiva de las palabras clave y, en particular, del nombre de Conchita ¿qué adjetivos se utilizan para describirla? ¿Qué verbos se utilizan para expresar las acciones que lleva a cabo? En la Figura 2 se puede observar un resumen de pautas detectadas. Basta con este análisis estadístico, sin entrar en disquisiciones discursivas, para constatar fenómenos llamativos, como el peso variante de la nacionalidad y la identidad sexogenérica a la hora de describir atributos concretos (Conchita es, en esencia, barbuda, o los verbos que más se usan para referirse a ella: parece el momento en que Conchita «nace» o «surge» tiene una particular importancia en los textos que hablan de ella).

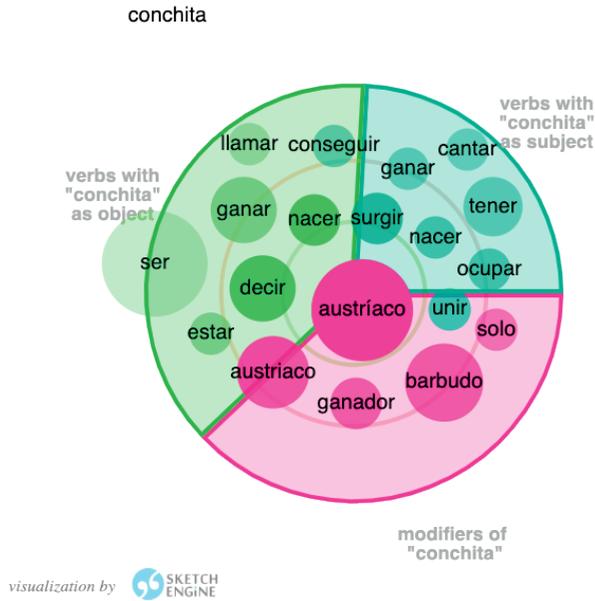


Figura 2. Atributos y verbos con los que el nombre de Conchita concuerda de forma más significativa en nuestro corpus.

También merecen mención las colocaciones detectadas, capaces de resituar el concepto al que remite al menos una de las unidades que las constituyen, connotarlas de un modo específico y, en consecuencia, lograr que transmitan mensajes implícitos (Stubbs, 1996, p. 172), como ilustra el ejemplo de la Figura 3 con la palabra «barbuda»:

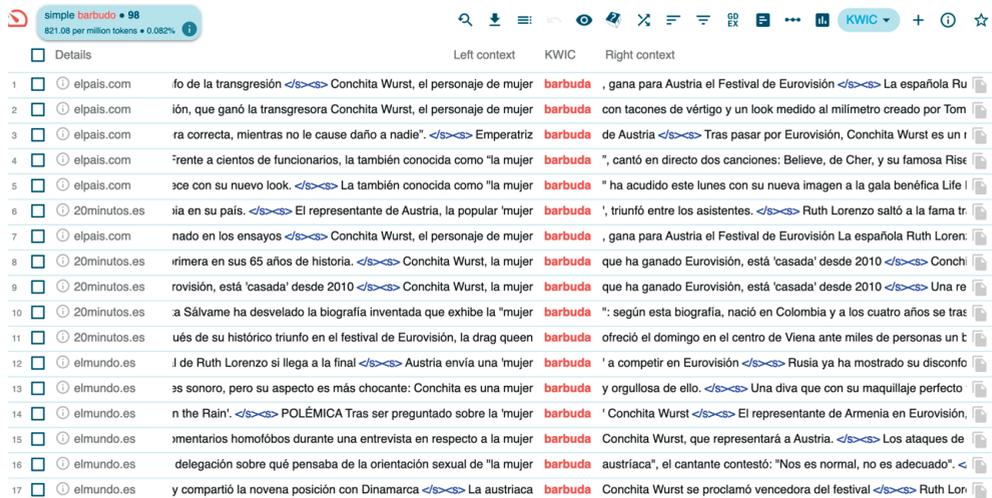


Figura 3. Muestra de las colocaciones del adjetivo barbuda en el corpus compilado.

6.3.3. Definición de mecanismos discursivos

El siguiente paso fue definir los elementos de análisis que nos ayudaran a delimitar el estudio. Para ello, decidimos adoptar los mecanismos discursivos empleados por Baker *et al.* (2011, p. 389). Los primeros fueron los armazones en los que se apoyan los vectores temáticos en los que nos queríamos centrar (identidad sexogenérica y proyección del deseo, por un lado, y homonacionalismo y europeidad, por el otro) para insertarse en el discurso. La imbricación de ambos es lo que nos ha permitido ir desgranando las construcciones discursivas que buscábamos.

- **Predicación:** consiste en describir a los sujetos de formas más o menos positivas o negativas, lo que implica diferentes grados de apreciación o desaprobación:

Su peculiar aspecto (una drag queen con elegante barba recortada).

- **Argumentación:** este mecanismo permite justificar las atribuciones positivas o negativas asignadas mediante la predicación y ayuda a fijar *topoi*, que son argumentos que tienden a fijarse y a servir de apoyo para otras construcciones discursivas, como los fragmentos resaltados en los ejemplos. Podríamos decir que la forja de un *topos* es el primer paso en la constitución de un dispositivo, entendido como el sistema de relaciones que se establece entre todos los elementos (implícitos y explícitos) que constituyen un discurso, y que se anclan de formas muy determinadas para dar forma a la realidad:

Conchita Wurst es en realidad un travesti o drag, es decir, un hombre que se disfraza de mujer y exagera sus ademanes para completar el disfraz.

- **Perspectiva, encuadre o representación del discurso:** en este caso, nos referimos a la presentación de información que, de forma más o menos implícita, deja patente el punto de vista del autor del texto.

Conchita es un icono de la lucha por los derechos del colectivo LGTB, pero en su momento fue un controvertido ciclón que, no obstante, se alzó con la victoria en el concurso.

- **Intensificación, mitigación:** en este caso, el mecanismo consiste en modificar la posición epistémica de una proposición mediante la alteración de su intensidad, relativizando el mensaje que transmite (mitigación) o convirtiéndolo en sentencia cercana a los *topoi* que genera la argumentación. Con frecuencia, los enunciados articulados mediante este mecanismo son los que más potencial discriminatorio tienen:

Este hombre podrá ofrecer buenos espectáculos como drag queen, pero seamos realistas, nunca llegará a tener una gran carrera musical, y que conste que a mí me gusta Conchita.

6.4. Resultados

6.4.1. Identidad de género, orientación sexual y proyección del deseo

La selección de ejemplos de este epígrafe¹ pone de manifiesto el peso conceptual implícito de un núcleo de poder canónico a partir del que se categoriza la diversidad sexogenérica como periferia subordinada que se corresponde con la «matriz heterosexual» de la que habla Butler (2007). En este caso, el núcleo de poder canónico emana de la prensa, en tanto que élite simbólica. Asimismo, Butler (2007, p. 261) nos permite enmarcar la identidad *queer* de Conchita como cuerpo cuestionado al que, como representante de una identidad nacional, se le presupone una integridad y un consenso que se ven desbaratados por su representación como ejemplo de abyección. Ese proceso de cuestionamiento llevaría al cuerpo de Conchita a pasar de ser concebido como glorioso (en su faceta de cuerpo-nación) a hipersexualizarse y, de ahí, a ser considerado *queer* (Panea, 2017, p. 174).

No ha sido difícil dar con enunciados que dejen entrever referencias a la identidad sexogenérica de Conchita como atributos contingentes y temporales, en contraposición a la necesidad nuclear de la cisheterosexualidad normativa o incluso de cierta homonormatividad tolerada. Este segundo canon es particularmente paradójico porque, según Motschenbacher y Stegu (2013, p. 524), nace como consecuencia de la visibilización y aceptación de las parejas del mismo sexo en sociedades occidentales que ha acabado por propiciar la materialización de normas de representación. Unas normas, de hecho, que no siempre casan con la construcción de identidades *queer* que tiene lugar en el festival de Eurovisión (Cassiday, 2014, p. 8), marcadas por el acento que ponen en la diferencia, la contestación y hasta la problematización de las sexualidades periféricas, que se convierten en marcador de europeidad o, como poco, en la línea que separa a la Europa occidental de la oriental. La presentación de la identidad sexogenérica de Conchita como una condición contingente y prescindible se articula de forma compleja y multifacética: Conchita es un cuerpo no regulado que se asume como lugar de contaminación y peligro (Butler, 2007, p. 260), en tanto que sinécdoque de un sistema social en entredicho, abierto, cambiante.

Las construcciones discursivas que la ubican en el plano de lo cuestionable y lo periférico giran en torno a varias ideas principales:

- **Su identidad drag y la confusión que esto genera:** es difícil leer a Conchita únicamente como drag: las alusiones a otros elementos identitarios o a particularidades que la convierten en una drag no canónica (sin especificar en qué consiste dicho canon) son constantes, lo que intensifica la articulación de lo drag como epítome del disfraz, de lo externo, de lo accesorio.

¹ La inclusión de todos los ejemplos encontrados en el análisis se hacía inviable, por lo que aquí solo hemos incluido una selección de los más representativos.

Conchita, algo más que una 'drag queen' provocadora.

El cantante usa la palabra drag para describirse.

Muchos creían que el cantante era, en realidad, un transexual, no una drag queen.

Conchita Wurst es en realidad un travesti o drag, es decir, un hombre que se disfraza de mujer y exagera sus ademanes para completar el disfraz.

Su peculiar aspecto -el de una hermosa drag envuelta en tules-.

Su peculiar aspecto (una drag queen con elegante barba recortada).

- **Su aspecto externo:** los dos últimos ejemplos del apartado anterior enlazan ya con este hincapié en su vestuario, su elegancia y el cuidado de su apariencia física, contraponiendo las nociones de elegancia y peculiaridad e implicando, en consecuencia, lo que se sale de la norma:

Conchita Wurst: cuidada barba, maquillaje, pelo largo y elegantes vestidos de mujer.

Conchita, con peluca, barba, pestañas y senos postizos, ya era un personaje real.

Lleva una blusa ligera y una falda lápiz (antes eran de tubo), altísimos tacones, alguna joya y, medio ocultos, unos tatuajes.

«Cuando me pongo el pelo mágico y me maquillo soy Conchita. Es como un uniforme».

- **Su nombre artístico:** se trata de uno de los atributos clave en la forja de las identidades drag, que acostumbran a aportar información extra, mediante juegos de palabras o dobles sentidos. En el caso de Conchita, este hecho se utiliza en los medios analizados como factor agravante de contingencia y poca seriedad de su identidad. Su apellido *Wurst* juega con la ambigüedad de su significado en alemán (salchicha) y también con su evocación de la expresión «*ist mir wurst*», que significa «no me importa» en esa lengua (Weber, 2016, p. 12). Resulta llamativa la ausencia de referencias al hecho de que *concha* es una de las maneras coloquiales de referirse a la vulva o a la vagina en algunas variantes del español.

La cadena pública austriaca ORF, que decidió que fuera Conchita Wurst – cuyo apellido significa «salchicha» en alemán- quien defendiera a este país en el festival de la canción más importante de Europa.

Conchita Wurst (traducido, Conchita Salchicha).

Bueno, quien se lo embolsa es Tom Neuwirth, de 25 años, el hombre que creó a Concepción Salchicha (sin diminutivos y traducido).

El primer álbum de la austriaca, cuyo lanzamiento se produjo este lunes, lleva por título 'Conchita', sin su apellido Wurst, que significa salchicha en alemán.

Se puso Conchita porque quería un nombre de latina sexy y se lo aconsejó un amigo cubano. «Luego me enteré de que en Sudamérica también significa otra cosa».

Su nombre ya es sonoro, pero su aspecto es más chocante.

- **La barba:** tiende a presentarse como accesorio, a la altura de los tacones o el vestido. Se trata del atributo más definitorio de Conchita después de su nacionalidad. Ese predominio discursivo se traduce en una variedad de construcciones e implicaturas con múltiples ramificaciones interpretativas. Se trata de un «símbolo concreto que produce sorpresa, que es difícil de leer y hace que cualquier persona deba pararse a interpretar ante el cuerpo de la “mujer barbuda”» (Galé Moyano, 2012, p. 373). En lo que respecta a lo que nos ocupa aquí, la descripción de la barba como algo postizo y, al mismo tiempo, tan definitorio, afianza la noción de la identidad de Conchita como disfraz:

Tiene los ojos grandes y melancólicos, luce una hermosa melena oscura y una barba postiza que le cubre las mejillas y el mentón, a modo de adorno provocador y simbólico.

Su estrechísima cintura y unos ojos hipermaquillados y enormes sobre su suave barba le confieren el aspecto de un ser sobrenatural y ambiguamente sexy.

La austriaca Conchita Wurst, centro de las miradas de los eurofans por combinar vestido y barba

La diva de la barba.

Personaje femenino y barbado.

Conchita Wurst, la ambigua y barbuda representante de Austria.

Con Conchita hecha carne, hueso y barba, Tom contactó con el mánager.

El representante de Austria, la popular ‘mujer barbuda’, triunfó entre los asistentes.

La mujer barbuda que representa a Austria acapara buena parte de los comentarios.

- **La identidad de Tom Neuwirth y su relación con Conchita:** la manera en que los textos del corpus se refieren a Tom Neuwirth, que es la persona que interpreta a Conchita, dibujan un complejo paradigma de metáforas y mecanismos discursivos que lo ubican como sujeto esencial y verdadero frente al carácter accesorio y temporal de Conchita. Tal y como afirma Weber (2016, p. 12) esta figura doble suscitó tantas controversias no porque pueda leerse exclusivamente dentro de la norma o fuera de ella, sino porque se trataba de un único individuo ubicado de forma simultánea a ambos lados de la frontera entre canon y disidencia. Esa contraposición, que desencadena otras dialécticas como las que se da entre lo público y lo privado y la realidad y la ficción, acaba por perfilar diferentes relatos sobre el esencialismo de Neuwirth frente a la contingencia de Conchita:

En algunos enunciados Tom Neuwirth se presenta como un individuo real y verdadero frente al artefacto artístico que es Conchita. En varios de ellos se incide especialmente en el carácter real del propio nombre:

La persona privada Tom Neuwirth y la figura artística Conchita Wurst [sic].

Tom Neuwirth la persona detrás del personaje.

*Thomas Neuwirth el cantante que es el origen genético de Conchita Wurst
Nació como Thomas Neuwirth.*

*Thomas Neuwirth (Gmunden, 1988), el austriaco que bajo el pseudónimo 'drag'
de Conchita Wurst obtuvo la victoria en Eurovisión 2014.*

*Su nombre oficial es Tomas Neuwirth y Conchita es solo el nombre que escogió
cuando creó el personaje.*

*Un cantante llamado Thomas Neuwirth, que se viste de mujer, en cuyo DNI figura
el nombre de Thomas Neuwirth.*

Su verdadero nombre, Thomas Neuwirth.

En otros, Neuwirth es relevante en cuanto que creador de Conchita, responsable de darle vida y muerte.

*Conchita Wurst es un personaje creado por el cantante y compositor Tom Neuwirth
¿Cuándo y dónde Tom Neuwirth dio a luz a Conchita?*

El hombre que está detrás de Conchita Wurst quiere «matar» a su personaje.

El día en que Tom Neuwirth decidió matar a Conchita Wurst.

También existen enunciados que ignoran a Conchita y se centran en Tom Neuwirth como único sujeto relevante sobre el que articular el relato. Este tipo de construcción discursiva suele darse en declaraciones hechas desde estamentos de poder político y religioso:

*Thomas Neuwirth, el travestí que venció en la final de la 59ª edición de Eurovisión.
Se trata de un cantante llamado Thomas Neuwirth, que se viste de mujer.*

Según el Vicecanciller y ministro de Finanzas, el popular Michael Spindelegger: «Austria está orgullosa y celebra con Thomas Neuwirth este gran reconocimiento europeo».

Tom Neuwirth, muy conocido por su provocativo look.

El cardenal de Viena, Christoph Schönborn, quiso mostrar su respeto al triunfo de la cantante: «Me alegro mucho por Thomas Neuwirth».

Por otra parte, la construcción discursiva de Conchita desde una perspectiva binarista se articula a partir de unos tropos muy definidos y recurrentes: su barba y su relación identitaria con Tom Neuwirth.

- **Tom Neuwirth como contrapunto masculino:** abundan los enunciados en los que Neuwirth se presenta como un hombre cis, descrito como *luchador, tímido, aburrido, varonil o masculino*, en clara contraposición con los adjetivos que se usan para describir a Conchita (*peculiar, barbuda, femenina, ganadora...*), que alimentan los estereotipos de género y eliminan la posibilidad de ningún tipo de fluidez genérica entre ambas identidades.

En su vida real, Thomas Neuwirth se considera «un chico aburrido y ordinario».

Tom Neuwirth, que, cuando no está actuando, anda por la calle sin zapatos de tacón.

A lo largo del tema, Neuwirth luce camiseta y mallas deportivas, e incluso una sudadera masculina, un estilo muy alejado del glamur al que tiene acostumbrados a sus fans.

El cantante se ha desprendido de su característica melena, los vestidos de mujer y el maquillaje y ahora luce una imagen mucho más varonil.

Tom Neuwirth, el hombre tras Conchita.

- **La barba como atributo masculino:** abundan los enunciados que perfilan la barba como atributo exclusivamente masculino y, en consecuencia, como hecho sobrenatural en la identidad femenina de Conchita: se alude al carácter natural de dicha barba, a su temporalidad y al contraste con el resto de atributos femeninos. En definitiva, la barba define a Conchita desde la disrupción, pero también como característica principal. Una característica que, por naturaleza, no le corresponde y que, en consecuencia, no está legitimada para ostentar:

Conchita Wurst –cuyo nombre real es Thomas Neuwirth [aquí puedes ver cómo actuaba antes de dejarse barba].

Ruth Lorenzo: «No sé por qué hay tanta polémica porque Conchita Wurst tenga barba, a mí también me salen un par de pelillos de vez en cuando».

Así actuaba Conchita Wurst antes de dejarse barba.

Conchita es una mujer barbuda y orgullosa de ello.

Conchita Wurst: «Me pinto la barba. Me falta pelo».

Por último, también existen enunciados que construyen la identidad y la expresión de género de Conchita aludiendo a diferentes características físicas y mentales:

«Tom es tímido y vago, así que yo tengo que hacer todo su trabajo», dice Conchita entre risas, sin darse cuenta de lo esquizofrénica que suena su respuesta.

Detrás de Conchita está Tomas Neuwirth quien creó el disfraz en 2011 sin pasar por el quirófano.

6.4.2. Homonacionalismo y europeidad

De entrada, podría parecer que las cuestiones políticas no tendrían por qué tener un calado discursivo significativo en un certamen cuyas normas prohíben «letras, discursos o gestos de naturaleza política o comercial» en el marco de su celebración. Sin embargo, y tal y como apunta el conglomerado de narrativas y artefactos discursivos que trascienden el mero desarrollo de la mecánica del concurso, esa prohibición no podría ser más relativa: es difícil pensar que un festival en el que las entidades participantes son países soberanos que, además, se votan entre sí para dirimir el palmarés final, sea un terreno exento de discursos que, en algún grado, puedan tener una lectura nacionalista. La proyección de la identidad asociada a un territorio y a un pueblo concreto y radicada en símbolos y rituales que generan intensos vínculos emocionales entre un grupo de personas (Meijer, 2013, p. 16) es

demasiado jugosa como para que los países participantes no aprovechen su potencial en un concurso con una audiencia de varios cientos de millones de telespectadores en todo el mundo. Además, la naturaleza musical del evento permite sintetizar de forma muy eficaz experiencias, puntos de vista e imaginarios culturales que implican un sentido compartido de comunidad (Meijer, 2013, p. 21) o, si se prefiere, de nación. En la superposición de significados que se dan en cada canción se puede empezar a atisbar la arquitectura identitaria que pretende desplegar cada país participante.

Sin embargo, los peligros de asociar cultura con nación (premisa básica de la dinámica del concurso eurovisivo) no son pocos: Georgiou (2004, p. 169) advierte de que las narrativas sobre las que descansa la identificación de ambos conceptos suelen estar desactualizadas y de que, además, alimentan representaciones opuestas entre el *ellos* y el *nosotros*; en definitiva: entre la hegemonía y los márgenes. Esas narrativas pueden favorecer, por ejemplo, postulados imperialistas en los que Europa occidental se afane en definirse a sí misma en contraposición a un *otro* ideológico, que en el pasado tomó la forma de Oriente o del comunismo (Carniel, 2015, p. 147) o que a partir de los atentados del 11-S, se ha venido identificando con el islamismo (Puar, 2017). El foco va cambiando, pero la dinámica es la misma: la apropiación de imaginarios y discursos que definan al máximo posible esa contraposición. Lo paradójico, y sin duda relevante para el estudio que nos ocupa, es que esos imaginarios imperialistas asimilan cada vez con más naturalidad la disidencia sexogenérica que encarnan personas como Conchita, lo que las convierte, en consecuencia, en auténticos estandartes homonacionalistas.

En la configuración de esas tensiones identitarias nacionales y de los discursos de victoria y derrota que inevitablemente salen de la clasificación final de cada edición, laten varias pulsiones que marcan la narrativa resultante: por un lado, el deseo de países periféricos, ya sea desde un punto de vista político (Europa del este, Europa balcánica y, en general, países de la órbita postsoviética) o geográfico (Israel, Australia o países del Cáucaso como Armenia, Azerbaiyán o Georgia) por convertirse en miembros de pleno derecho de un club creado en el corazón de la Europa occidental inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial (Carniel, 2015, p. 139), lo que les lleva estilizar sus identidades nacionales con el fin de presentar una versión de sí mismos simplificada y estereotípica (Baker, 2008). Por el otro, el intento de esos países fundadores por mantener su estatus de centralidad en un panorama social y político cada vez más cambiante. Esa dicotomía tan marcada entre centro y periferia reproduce jerarquías y reconfirma zonas geopolíticas en torno a características unidimensionales de los países (Georgiou, 2004, p. 170).

La victoria de Conchita Wurst en 2014 puso de manifiesto una polarización especialmente intensa entre Rusia y Europa occidental en la que la figura de la cantante se erigió en símbolo de un tipo de europeidad muy concreto. La coyuntura internacional del momento cristalizó en la identidad de la representante austriaca y la convirtió en soporte de un discurso que iba más allá de su candidatura en el certamen, en el que se consideró a Europa oriental en general y a Rusia en particular

como atrasada cultural y políticamente, frente al progreso detentado por los países europeos occidentales (Ulbricht *et al.*, 2015, p. 163). Ese discurso alimentó la lectura subversiva que los medios del oeste europeo hicieron de Conchita, en términos de libertad y tolerancia, frente a una Rusia que apenas dos meses antes de la victoria de Conchita en Copenhague se había anexionado por la fuerza la península de Crimea (Kyriakidiou *et al.*, 2018, p. 610) y que también acababa de organizar los Juegos Olímpicos de Invierno en Sochi. En concreto, la celebración del megaevento deportivo suscitó críticas internacionales por la promoción turística y económica que supuso para un país que, al tiempo que albergaba dicha cita, continuaba afanándose en ocultar las violaciones sistemáticas de derechos humanos que llevaba a cabo en su territorio (Baker, 2017, p. 99). Pero la hostilidad discursiva no vino solo del lado occidental, ya que los medios rusos, por su parte, también retrataron la victoria de Wurst como un epítome más de la decadencia sexual occidental (Motschenbacher, 2016, p. 26), en claro contraste con la defensa de los valores tradicionales que, según ellos, imperaba en el país postsoviético (Cassiday, 2014; Scheller-Boltz, 2015; Wiedlack y Neufeld, 2015).

Banderas gays y abucheos para Rusia, ovación cerrada para el austriaco [sic] Conchita Wurst.

Si Conchita Wurst puso la nota exótica, la polémica llegó de la mano de Rusia.

«Es un mensaje de tolerancia dirigido a Putin», anotó el periódico Kronen Zeitung O estamos con el Donbass (la cuenca minera del este ucraniano) o estamos con gente como Conchita.

«Cuando vimos el odio hacia los homosexuales que estalló en Rusia durante la preparación de los Juegos Olímpicos de Sochi, pensamos que era importante afirmar que Austria apoya la diversidad en todas sus formas».

La otra cara de la moneda se produjo en algunos sectores de la sociedad rusa, donde el triunfo de Conchita fue tomado como una ofensa nacional.

Esta contraposición discursiva entre ambos bloques no es nueva. En Rusia y en los países de su órbita, la superioridad moral antieuropeísta se ha atrincherado en la concepción de Europa como una entidad que atenta contra los valores morales y nacionales, lo que ha propiciado la aparición del concepto *Gayropa* (Shevstova, 2020), que no solo refuerza los límites simbólicos entre Rusia y los países de su órbita con la Europa occidental, sino que contribuye a crear un nuevo imaginario cultural en el que anclar una identidad colectiva maltrecha tras la caída del comunismo.

A este respecto, Bilic y Stubbs (2016) remiten a los nocivos efectos que ha tenido la infantilización a la que Europa Occidental sometió a los países postcomunistas durante las décadas de los noventa y de los dos mil, que terminó por fraguar un imaginario en el que el pasado era inmaduro, irresponsable y abocado al fracaso, y caminar hacia un futuro de capitalismo y democracia era la única manera de aprender a gestionar esas libertades recién adquiridas. En realidad, la primera dilogía nociva

la generó esa dinámica, que acabó por despertar un resentimiento nacional, en forma de identidad colectiva cuestionada. Para resarcirse del agravio, el Kremlin y sus allegados decidieron que la cuestión de la diversidad sexogenérica era un argumento más que provechoso para criticar la decadencia moral de occidente y, de paso, reivindicar sus usos y costumbres.

La tendencia en los últimos años ha sido tan evidente que Moscú ha logrado aglutinar en torno a sí a países extraeuropeos que ven la defensa del paradigma LGTBIQ+ eurocentrista como una nueva forma de imperialismo cultural, y ha conseguido sacar provecho geopolítico de ello (Shevstova, 2020). Esta coyuntura internacional supuso, en 2014, un caldo de cultivo idóneo para el establecimiento de un «circuito discursivo» (Baker, 2017, p. 100) en el que convergieron los Juegos Olímpicos de Sochi y el Festival de Eurovisión de Copenhague, y que demostró, de nuevo, que las instituciones gubernamentales y las organizaciones supranacionales no son, ni mucho menos, los únicos foros de debate y politización de las disidencias sexogenéricas.

El choque trasciende a las fronteras rusas e implica a otros países de su órbita geográfica y cultural que también aspiran a la adecuación estética y cultural sin renegar por ello de sus propias idiosincrasias (Sieg, 2012, p. 258). Y es curioso observar cómo los discursos oficiales en materia de eurovisión de países como Bielorrusia, Ucrania o Turquía han abrazado el concepto de «diversidad» imperante en los postulados más europeístas, pero desde un punto de vista que incide en su diferenciación «étnica» y folclórica, en el sentido más tradicional de la palabra. Una postura que los hace mostrar su oposición a la actuación de Conchita en nuestro corpus de la siguiente manera:

El gobernador ucraniano de Járkov, Vladimir Varshavski, ha pedido un referéndum para su región y no estar con gente como Conchita.

Rusia, Ucrania y Bielorrusia inician la guerra contra Conchita Wurst. Varias asociaciones piden a sus televisiones que censuren la actuación de la «mujer barbuda» en un festival que se ha convertido en un «semillero de sodomía».

Bielorrusia es uno de los pocos países europeos que ha logrado mantener los valores familiares normales y basados en el amor y el apoyo mutuo entre hombre y mujer.

Turquía no participa en Eurovisión por el «caos mental» de artistas como Conchita Wurst. «Os habéis desviado de vuestros valores», denuncia el director general de la cadena pública del país.

El político nacionalista Vladimir Zhirinovsky admitió ante la televisión estatal rusa que el triunfo de Conchita significaba «el fin de Europa». «Nuestra indignación no tiene límites. Hace 50 años el ejército soviético ocupó Austria. Su marcha fue un error; debería haberse quedado».

Curiosamente, en este aspecto Rusia y Ucrania se han puesto de acuerdo juntamente con sus vecinos de Bielorrusia para encender el debate y pedir a los organizadores del evento musical que retiren a Conchita del concurso.

Por último, y como ya viene siendo común al hablar de la articulación identitaria de Conchita, su barba vuelve a ser un recurso argumental desde el que anclar posiciones, y un motivo para su descalificación, y así lo confirman fragmentos como los siguientes:

Tras su flamante victoria, la ocurrencia de los homófobos rusos consistió en afeitarse la barba y colgar la imagen con el hastag #dokajichtotyneconchita (demuestra que no eres Conchita)

Algunos hombres se han afeitado la barba y lo han publicado en sus redes sociales como protesta contra la ganadora de Eurovisión, Conchita Wurst.

El cantante de rap y actor Timati publicó en su cuenta de Instagram que la victoria de Conchita Wurst es consecuencia de la «enfermedad mental de la sociedad contemporánea. No me gustaría tener que explicar a mis hijos algún día por qué dos hombres se besan o por qué una mujer camina con una barba teñida y que se suponga que es algo normal».

Dejando a un lado la cuestión rusa, el encuadre geopolítico de Conchita en nuestro corpus también la perfila como representante de Austria. Como vemos en los siguientes fragmentos, Conchita adquiere una relevancia simbólica (no exenta de polémica) que se traduce en felicitaciones y actos oficiales, al tiempo que sirve de acicate para el desarrollo de determinadas políticas públicas.

Ni Sissi ni los Von Trapp, Conchita Wurst es el nuevo icono austriaco.

«Gracias a Conchita Austria ha ganado una imagen nueva, la imagen de un país tolerante».

El 79% de los austriacos no estaba orgulloso de que Conchita les representase en Eurovisión.

Las felicitaciones le han llovido a Conchita, comenzando por el presidente austriaco, el socialdemócrata Heinz Fischer.

El triunfo de Conchita Wurst, además de ser una victoria para Austria, era un triunfo de la diversidad y la tolerancia en Europa.

El gobierno austriaco prometió legislar sobre temas como la adopción y el matrimonio gay, y el canciller federal, el socialdemócrata Werner Faymann, invitará a Conchita mañana a la sede del gobierno, un homenaje nunca antes visto en el país.

En definitiva, la articulación discursiva de la identidad de Conchita en clave geopolítica y homonacionalista es diversa y presenta múltiples ramificaciones narrativas, hasta el punto de que la propia Conchita ha terminado apropiándose de muchas de las atribuciones que se le han otorgado desde fuera y su aprovechamiento para enriquecer su propia marca personal:

El «efecto Conchita» ha generado muchas reacciones, en muchos casos apoyo, pero también críticas por parte de los ciudadanos.

Conchita afirmó que su victoria es un mensaje a «algunos políticos» como Putin, y recalcó que «en Rusia hay lugares que también es bienvenida».

Conchita, preguntada sobre si tenía un mensaje para el presidente de Rusia, Vladimir Putin, respondió: no sé si está viendo el espectáculo, pero si lo está haciendo, creo que le diría: «somos imparables».

Preguntada por su postura respecto a la Unión Europea (UE), Wurst dijo que «este continente es muy bonito con la unión que tiene».

6.5. Conclusiones

Los resultados recabados en las páginas anteriores confirman que, frente a una infinidad de modos posibles de representar el mundo en general, y los sujetos que nos ocupan en particular, algunos son más frecuentes que otros (Stubbs, 2001, p. 149), y esa frecuencia descansa, en gran medida, en el medio material en el que se apoyen esas representaciones. La recurrencia en la elección de ciertas construcciones discursivas en detrimento de otras las convierte en convencionales, y ayuda a que acaben por proyectarse como las únicas posibles.

Las pautas y recurrencias discursivas detectadas confirman la intención, potencialmente consciente, de reflejar algún tipo de poder al ubicar a nuestro sujeto de estudio en el imaginario. Asimismo, hemos constatado cómo el hecho de que ciertas unidades léxicas o sintagmas aparezcan con mayor frecuencia en el contexto de otras palabras o frases puede generar implicaciones, tanto positivas como negativas (especialmente las segundas) y anclar asunciones o *topoi* discursivos de forma tan efectiva como encubierta. En nuestro caso, además, se trata de premisas que se fijan en soportes periodísticos de gran difusión y alcance público, lo que ayuda a que permeen en el imaginario colectivo de manera muy efectiva y, en consecuencia, multipliquen su proyección (Hunston 2002, p. 38) y se afiancen en el discurso como naturales con gran facilidad. Los códigos lingüísticos no son poderosos *per se*, sino que catalizan el poder de quienes los articulan al servicio de sus intereses (Blackledge, 2013, p. 617).

Los enunciados analizados dibujan una Conchita en la que las disidencias sexogenéricas confluyen y reverberan multiplicadas y recombinadas: se la dibuja como mujer heterosexual al proyectar su deseo, pero también como un ser fluido y ambiguo, casi monstruoso, al hablar de su expresión de género, al tiempo que la sombra del hombre cis homosexual que la interpreta alcanza todos los recovecos de su proyección identitaria. Ante la imposibilidad de obviar su identidad en la encrucijada, el discurso hegemónico recurre a elementos mucho más triviales, pero efectistas, para degradarla y situarla en la periferia de la norma: un ejemplo de esta táctica son las omnipresentes referencias a su barba: Conchita es bella *pero* tiene barba. Conchita canta bien *pero* hace alarde del vello que nace en su cara. Conchita es un símbolo de tolerancia *a pesar de* su peculiar rostro. El atributo de disidencia más evidente es utilizado por los medios para recordar a sus lectores que las

diferencias sexogenéricas pueden llegar a ser válidas siempre y cuando se traduzcan en verdades anatómicas. Conchita desafía ese postulado y es penalizada por ello. Resulta fascinante observar los vericuetos que toman los enunciados compilados para intentar dar cabida una representación tan inequívocamente *queer* como la de Conchita en algún tipo de homonormatividad, y es en esos regateos dialécticos donde confirmamos lo que ya apuntaba Preciado (2008, p. 90):

La certeza de ser [varón] o mujer es una ficción producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, por un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas funcionando como filtros que producen distorsiones permanentes de la realidad que nos rodea.

Conchita es, en cierto modo, un crisol *queer* que hace las veces de amplificador de una nutrida variedad de mensajes, que van desde la defensa de los derechos LGTBIQ+ hasta la reivindicación de un occidente civilizado y tolerante frente al barbarismo postsoviético. Y ahí reside la segunda gran particularidad que se desprende de nuestro análisis: Conchita concita opiniones, juicios y reacciones que van mucho más allá de lo meramente eurovisivo o LGTBIQ+: su identidad es un catalizador de muchos otros eventos e ideas, lo que multiplica su fuerza simbólica.

Los resultados obtenidos nos permiten concluir que la ya mencionada secuencia de referencias *cuerpo-nación* > *cuerpo-hipersexualizado* > *cuerpo abyecto* acaba por alimentar la heteronormatividad (Motschenbacher, 2016, p. 68) y contribuye a que los receptores de los textos de nuestro corpus entiendan la cisheterosexualidad como la orientación natural, legitimada, normal y preferible en comparación con otras sexualidades, incluidas las formas de heterosexualidad no normativas.

Por otra parte, hemos podido constatar hasta qué punto la tensión entre el anhelo por ocupar la centralidad geopolítica en el concurso y, al mismo tiempo, reivindicar particularidades culturales identitarias, cristaliza con frecuencia en la manera en que se presenta la identidad sexogenérica de los representantes de cada país. En lo que respecta a nuestra investigación, esto ha quedado de manifiesto al hablar del modo en que Conchita se veía enmarcada de forma explícita y necesaria en una nacionalidad concreta para leer su identidad: se trata de una construcción discursiva particularmente relevante si tenemos en cuenta que, como apunta Puar (2017, p. 337), se está empezando a considerar que algunos cuerpos no heterosexuales son dignos de protección por parte de los estados nacionales, con la reorientación en la relación entre estado y sexualidad que eso conlleva. En ese nuevo marco, caracterizado por la intersección entre la excepcionalidad sexual, la creciente normativización de lo *queer* y la supremacía de la blanquitud (Puar, 2017, p. 42), y quizá debido a que «nacionalidad» y «sexualidad» sean conceptualizaciones relativamente recientes y carentes de una verdad esencial (Tobin, 2007, p. 34), es más sencillo identificar a ambos conceptos como constructos que se materializan en los nuevos cuerpos protegidos, algo que fácilmente podemos identificar con Conchita y que recuerda

a los «cuerpos nacionales» de los que habla Preciado (2002, p. 134-135) en tanto que «prótesis orgánicas al servicio de un mecanismo más amplio», en el caso de Eurovisión, la representación cultural de toda una nación. Hemos constatado, pues, que Eurovisión es una plataforma preferente para la construcción de la nación a través de los cuerpos, así como para la manifestación de la pertenencia a una comunidad determinada (Carniel, 2015, p. 152) o de su anhelo de pertenencia por parte de determinados sujetos, como Conchita, ubicados en la periferia de la cisheteronorma.

Referencias bibliográficas

- Baker, Catherine. (2017). The 'gay olympics'? the Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/european belonging. *European Journal of International Relations*, 23(1), 97-121. <http://doi.org/10.1177/1354066116633278>
- Baker, Paul; Gabrielatos, Costas; Khosravini, Majid; Krzyzanowski, Michał; McEnery, Tony y Wodak, Ruth. (2011). ¿Una sinergia metodológica útil? Combinar análisis crítico del discurso y lingüística de corpus para examinar los discursos de los refugiados y solicitantes de asilo en la prensa británica. *Discurso y Sociedad*, 4(4), 376-416.
- Bilić, Bojan y Stubbs, Paul. (2016). Beyond EUtopian promises and disillusion: A conclusion. En *LGBT activism and Europeanisation in the post-Yugoslav space* (pp. 231-248). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-57261-5_9
- Blackledge, Adrian. (2013). Discourse and power. En James Paul Gee y Michael Handford (Eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* (pp. 616-627). Routledge.
- Braun, Virginia y Kitzinger, Celia. (2001). Telling it straight? Dictionary definitions of women's genitals. *Journal of Sociolinguistics*, 5(2), 214-232. <https://doi.org/10.1111/1467-9481.00148>
- Bucholtz, Mary y Hall, Kira. (2004). Language and identity. *A companion to linguistic anthropology*, 1, 369-394. <https://doi.org/10.1002/9780470996522.ch16>
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cameron, Deborah y Kulick, Don. (2003). *Language and sexuality*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511791178>
- Cameron, Deborah y Kulick, Don (Eds.). (2006). *The language and sexuality reader*. Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203013373>

- Carniel, Jessica. (2015). Skirting the issue: Finding queer and geopolitical belonging at the eurovision song contest. *Contemporary Southeastern Europe*, 2(1), 136-154.
- Cassiday, Julie. (2014). Post-Soviet pop goes gay: Russia's trajectory to Eurovision victory. *The Russian Review*, 73(1), 1-23. <https://doi.org/10.1111/russ.10717>
- Galé Moyano, María José. (2012). Haciendo malabares con el género: Jennifer Miller. *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, 369-376.
- Georgiou, Myria. (2008). In the end, Germany will always resort to hot pants: Watching Europe singing, constructing the stereotype. *Popular Communication*, 6(3), 141-154. <http://doi.org/10.1080/15405700802198188>
- Hunston, Susan. (2002). *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139524773>
- Kyriakidou, Maria; Skey, Michael; Uldam, Julie, y McCurdy, Patrick (2018). Media events and cosmopolitan fandom: 'Playful nationalism' in the Eurovision Song Contest. *International Journal of Cultural Studies*, 21(6), 603-618. <http://doi.org/10.1177/1367877917720238>
- Lemish, Dafna (2004). 'My kind of campfire': The Eurovision Song Contest and Israeli gay men. *Popular Communication*, 2(1), 41-63. https://doi.org/10.1207/s15405710pc0201_3
- Meijer, Albert (2013). *Be my guest: Nation branding and national representation in the Eurovision Song Contest*. [Trabajo final de máster]. Universidad de Uppsala.
- Motschenbacher, Heiko (2013). 'Now everybody can wear a skirt': Linguistic constructions of non-heteronormativity at Eurovision Song Contest press conferences. *Discourse & Society*, 24(5), 590-614. <http://doi.org/10.1177/0957926513486167>
- Motschenbacher, Heiko (2016). *Language, normativity and Europeanisation* (pp.13-50). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-56301-9_2
- Panea, José Luis (2017). 'Hello, Millstreet, Sarajevo calling'. cuerpo y diáspora a través de la puesta en escena del concurso de la canción. *Arte y Políticas De Identidad*, 16, 161-186. <https://doi.org/10.6018/317151>
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa-Calpe.
- Puar, Jasbir K. (2017). *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer*. Bellaterra.
- Scheller-Boltz, Dennis. (2015). Identität als polydimensionales Selbst. Zu Verständnis und Konstruktion geschlechtlicher und sexueller Identität in Russland. *Academic Journal of Modern Philology*, 4, 89-120.

- Shevtsova, Maryna. (2020). Fighting 'Gayropa': Europeanization and Instrumentalization of LGBTI Rights in Ukrainian Public Debate. *Problems of Post-Communism*, 67(6), 500-510. <https://doi.org/10.1080/10758216.2020.1716807>
- Sieg, Katrin. (2013). Cosmopolitan empire: Central and eastern Europeans at the Eurovision Song Contest. *European Journal of Cultural Studies*, 16(2), 244-263. <http://doi.org/10.1177/1367549412450639>
- Singleton, Brian; Fricker, Karen y Moreo, Elena. (2007). Performing the queer network: Fans and families at the Eurovision Song Contest. *SQS: Journal of Queer Studies in Finland* 2, 12-24.
- Sontag, Susan. (1999). Notes on camp. En Fabio Cleto (Ed.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader* (pp. 53-65). The University of Michigan Press. (Trabajo original publicado en 1964). <https://doi.org/10.1515/9781474465809-006>
- Stubbs, Michael. (2001). *Words and Phrases: Corpus Studies of Lexical Semantics*. Blackwell.
- Stubbs, Michael. (1996). *Text and Corpus Analysis*. Blackwell.
- Sunderland, Jane. (2004). *Gendered Discourses*. Palgrave. <https://doi.org/10.1057/9780230505582>
- Tobin, Robert Deam. (2007). Eurovision at 50: Post-Wall and post-Stonewall. En Ivan Raykoff y Robert Deam (Eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 25-36). Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315097732-3>
- Van Dijk, Teun. (2001). Critical discourse analysis. En Deborah Schiffrin, Deborah Tannen y Heidi Hamilton (Eds.), *The Handbook of Discourse Analysis* (pp. 352-371). Blackwell.
- Van Dijk, Teun. (1991). *Racism and the press*. Routledge.
- Weber, Cynthia. (2016). Queer intellectual curiosity as international relations method: Developing queer international relations theoretical and methodological frameworks. *International Studies Quarterly*, 60(1), 11-23. <http://doi.org/10.1111/isqu.12212>
- Wiedlack, Katharina y Neufeld, Mash. (2015). Not rockers, not punks, we're lesbian chicks: Staging female same sex desires in Russian rock and pop. En *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power*. (pp. 169-192). Routledge.

Capítulo 7

Mapa dialectal del lenguaje inclusivo en el mundo hispánico. Variación lingüística en las construcciones gramaticales de género en registros formales del español escrito

© Carlos Soler Montes
carlos.soler@ed.ac.uk
The University of Edinburgh

Resumen: Este estudio aborda el análisis del lenguaje inclusivo desde una perspectiva dialectal transnacional, localizando los usos más generalizados que circulan entre hablantes de distintos países hispanos para posteriormente describirlos, contrastarlos y contextualizarlos a nivel sociolingüístico. Para ello, hemos elaborado un mapa dialectal basado en datos extraídos de un corpus propio compuesto por noticias sobre la actividad política de representantes gubernamentales publicadas a través de las páginas web de distintos ministerios de los 22 países de ámbito hispánico, de manera que su análisis y sistematización nos sirva para situar las posibles reinterpretaciones gramaticales que se utilizan para representar, nombrar y tratar el género desde una perspectiva lingüística inclusiva que busca dar visibilidad a distintos tipos de personas y colectivos de forma más igualitaria.

Palabras clave: lenguaje inclusivo, mapa dialectal, variación gramatical, género gramatical, lengua escrita.

7.1. Introducción

Este trabajo pretende presentar un mapa dialectal, crítico y comentado, de los usos lingüísticos más asentados en el español actual que se utilizan para representar y nombrar el género desde una perspectiva lingüística inclusiva que busca dar visibilidad a distintos tipos de personas y colectivos de forma más igualitaria. La lengua española está experimentando un proceso imparable de evolución gramatical y cambio lingüístico de magnitud global a través de propuestas que cuestionan la herencia patriarcal del masculino genérico como género gramatical no marcado con las que se deshace y se desafía la norma para crear nuevos morfemas de género y pronombres que subsanen las limitaciones lingüísticas y culturales de un sistema lingüístico de tradición binaria que forma el plural a través del masculino (Bengoechea, 2015 y 2019). Desde varias regiones hispanohablantes distantes pero conectadas (América austral, los países andinos, México, las comunidades latinas de Estados Unidos, España, etc.) se están generando soluciones interseccionales y nuevos usos para representar y rehacer el género que conviven y se alternan en el lenguaje político, periodístico, académico o educativo (Castillo Sánchez y Mayo, 2019; Guerrero Salazar, 2022; Martín Barranco, 2022; Parra y Serafini, 2021), en redes sociales (Kalinowski, 2021) y en la calle, siguiendo las dinámicas pluricéntricas propias de nuestra lengua, transnacional y fluida en esencia (Clyne, 1992; Mar-Molinero, 2000).

Este estudio aborda por primera vez el análisis del lenguaje inclusivo desde una perspectiva dialectal transnacional, localizando los usos más generalizados que circulan entre hablantes de distintos países hispanos, describiéndolos, contrastándolos y contextualizándolos a nivel discursivo. Para ello, partiendo de presupuestos teóricos y conceptuales propios de la sociolingüística y la dialectología, hemos elaborado un mapa dialectal basado en datos empíricos extraídos de un corpus propio compuesto por noticias sobre la actividad política de representantes gubernamentales publicadas a través de las páginas web de distintos ministerios de los 22 países de ámbito hispánico, de manera que su análisis y sistematización nos sirva para situar las posibles reinterpretaciones gramaticales del género humano en el sistema de la lengua actual, a saber: femenino genérico, desdoblamiento de género gramatical y sus distintos órdenes, sustantivos colectivos, palabras, morfemas y pronombres no binarios, entre otras.

7.2. El estudio del lenguaje inclusivo desde un punto de vista sociolingüístico

El lenguaje inclusivo como fenómeno lingüístico y social tiene que ver con cambio, con evolución, con cuestionamientos de los procesos de normativización de la lengua (Andión-Herrero, 2019) y las ideologías de sistemas patriarcales que las han consolidado a lo largo de su historia (Del Valle, 2014). Tiene que ver, además, con nuevos usos que representan nuevas realidades que han dejado de estar ocultas o supeditadas a la visión androcéntrica de las lenguas. En definitiva, tiene que

ver, y mucho, con la sociolingüística. La perspectiva sociolingüística aplicada al estudio del lenguaje inclusivo es, por todo ello, de gran interés (Fuertes Gutiérrez, Soler Montes y Klee, 2021), aunque todavía son escasos los estudios que analizan las dimensiones de este fenómeno desde la mirada del cambio lingüístico para entender cómo estos procesos afectan a la lengua y sus usos. En el caso particular del lenguaje inclusivo, el cambio lingüístico deja de limitarse al pasado, al estudio de la historia de la lengua, ya que este es un cambio que ocurre aquí y ahora, en nuestras cabezas y en los consiguientes procesos mentales que activamos durante la comunicación real entre hablantes. El cambio lingüístico va aparejado a la evolución producida, en gran parte de los casos, por las lenguas en contacto (Keller, 1994; Labov, 2001; Mendivil Giró, 2015); y el lenguaje inclusivo a este respecto no es ninguna excepción, pues se trata de un movimiento que está teniendo lugar en paralelo en muchas lenguas que comparten una visión del mundo y de la sociedad parecida.

El lenguaje inclusivo en español ha activado una serie de cambios y reflexiones que van más allá de lo anecdótico o lo superficial. Incluyen innovaciones que redundan en su gran diversidad lingüística (Hernández Muñoz, Muñoz-Basols y Soler Montes, 2021) y que se van proponiendo a distintos niveles por distintos grupos de hablantes en distintos lugares: léxicas, ortográficas, fonéticas y también gramaticales, con mayor o menor índice de aceptación entre las comunidades de habla que las van integrando de manera gradual.

Estos cambios lingüísticos en tiempo real tienen la capacidad de compartirse desde lugares muy lejanos debido a los procesos de globalización e interconexión transnacional de nuestra lengua (Coupland, 2010; Mar-Molinero, 2000) y a su carácter eminentemente policéntrico, polifónico y poliédrico (Muñoz-Basols y Hernández Muñoz, 2019, p. 81). Algunos pueden llegar a convertirse en panhispánicos; otros quedarán en el dominio de lo local, en muchas ocasiones por haber sido propuestos desde variedades no dominantes de la lengua (Borrego Nieto, 2013; Del Valle, 2014). En cualquiera de los casos, el motor de la variación lingüística aparece desde el momento en que la representación del sistema sexo/género en la lengua española se cuestiona. El lenguaje inclusivo varía y a la vez se conecta entre lugares distintos, como veremos que ocurre en los resultados de este estudio. La variación a la que estas formas están expuestas es total, incluye desde aspectos geográficos a generacionales, pasando por los socioeconómicos, culturales, contextuales y, también, de género.

Desde un punto de vista sociolingüístico, el lenguaje inclusivo está determinado de manera clara por la variación diafásica de la lengua, pues los registros utilizados para expresarse, los canales de comunicación oral o escrita, la situación o el contexto van a determinar el espacio para la innovación lingüística (Guerrero Salazar, 2022; Kalinowski, 2021; Menéndez, 2021). La variación diastrática también tiene un papel importante en el desarrollo del lenguaje inclusivo, ya que factores como el género, la edad, la clase social o el nivel educativo de quienes lo utilizan son muy relevantes para entender este fenómeno (Vasallo, 2021). Por otra parte, los usos, las propuestas

y las soluciones a las que nos llevan todos estos cambios estarán determinados también por la geografía. La variación diatópica, desde el estudio de las modalidades diferentes de uso de la lengua según el origen geográfico de sus hablantes, es decir, de los dialectos, también juega un papel importante en la configuración del lenguaje inclusivo y los patrones para construir nuevas representaciones críticas del género gramatical en español.

7.3. Textos, contextos y ámbitos de comunicación

Con este estudio buscamos entender las dimensiones del lenguaje inclusivo desde una perspectiva transnacional y pluricéntrica. Para ello, hemos examinado en detalle los usos y las propuestas más generalizadas que se encuentran hoy en día en el español escrito. Los resultados que se presentan a continuación son la primera etapa de un proyecto de investigación que tiene por objeto analizar distintos ámbitos discursivos, canales de comunicación y registros lingüísticos. En este primer paso, limitado por motivos de espacio de la presente publicación, nos ocuparemos de los datos recabados tras el análisis de las noticias sobre la actividad política publicadas en las páginas web de distintos ministerios de 22 países de habla hispana en América, África y Europa.

El corpus está compuesto por 15 noticias elegidas por muestreo, dentro de unos ámbitos temáticos preestablecidos por país. Todas las noticias han sido publicadas en los portales web de cinco ministerios previamente seleccionados que cubren las siguientes áreas: relaciones exteriores, educación, salud, cultura y presidencia. Esto corresponde a 3 noticias por ministerio por país, dando lugar a un número total de 330 noticias analizadas de 22 países de origen. Para los casos de Guinea Ecuatorial, Honduras y Nicaragua, en los que no se han encontrado las páginas correspondientes a las cinco áreas ministeriales preseleccionadas; o Estados Unidos, donde no se cuenta con páginas en español en cada una de las áreas, hemos analizado un total de 15 noticias entre el material disponible en sus respectivas páginas web gubernamentales.

El estudio que presentamos a continuación está basado en una metodología mixta de análisis cualitativo y cuantitativo. Las noticias seleccionadas se han analizado identificando y etiquetando las palabras y estructuras referidas a personas para poder examinar la correspondencia del sistema sexo/género en el español escrito en ámbitos formales de cada país. Una vez seleccionadas y categorizadas todas las estructuras encontradas, se han llevado a cabo distintos análisis cuantitativos para comparar frecuencias de uso de formas y estructuras, obtener porcentajes y elaborar gráficos que nos ayuden a entender la extensión y la sensibilidad hacia el lenguaje inclusivo en cada uno de los contextos regionales elegidos. Este análisis tuvo lugar durante el primer semestre del año 2022.

La vocación de este estudio es transnacional y panhispánica. El interés por reproducir una fotografía completa de la extensión y la tipología de usos del lenguaje inclusivo en 22 países de forma contrastiva y homogénea ha condicionado la configuración

de nuestra investigación. Para ello, hemos optado por analizar textos fácilmente accesibles a través de páginas web que no se correspondan necesariamente a voces de personas concretas, sino a comunicaciones institucionales redactadas por equipos de comunicación, y que además siguieran patrones y formatos de estilo homogéneos.

En cualquier caso, somos muy conscientes de la inmensidad de esta tarea, así como de las limitaciones de nuestro estudio, que se mueve en un ámbito comunicativo muy concreto y en el que no se explora la dimensión ideológica ni la idiolectal a la que también habría que asociar los dilemas y estadios de uso que entraña hoy por hoy la práctica del lenguaje inclusivo en nuestra lengua: una serie de prácticas que ya de por sí son muy variables y han sido calificadas con acierto como parte de una situación de «diglosia en curso» por todos estos motivos (Menéndez, 2021, p. 83).

De hecho, son muchos los contextos comunicativos que se han visto impactados por el cambio lingüístico producido a raíz del desarrollo de un lenguaje y una comunicación más inclusiva. En el ámbito del español escrito destacan sin duda los mensajes transmitidos por redes sociales, que por su alto componente de oralidad y espontaneidad han encabezado esta revolución lingüística (Kalinowski, 2021; Martín Barranco, 2022). Los contextos administrativos, académicos y periodísticos también han reflexionado sobre la necesidad de expresarse de manera incluyente (Guerrero Salazar, 2022). Prueba de ello son las numerosas guías de estilo y comunicación no sexista que se han publicado en los últimos años desde distintas administraciones y universidades, que se han convertido en modelos de referencia en su ámbito de acción (Instituto Cervantes, 2021).

En el contexto de la comunicación política el lenguaje inclusivo también está muy presente. De hecho, en parte podemos incluso vincular su origen al campo de la política (Vasallo, 2021, p. 96). La clase política ha interiorizado de manera clara estos nuevos usos en sus discursos, alocuciones, campañas electorales y debates siguiendo pautas y estrategias de comunicación política oral muy medidas. El lenguaje político transmitido por vía escrita es menos accesible, ya que la comunicación política es oral por naturaleza. A pesar de que los discursos políticos estén planificados y medidos por equipos de asesoramiento y se declamen en registros formales, por lo general se ajustan a unas normas de estilo y de oratoria. De ahí que el interés de este trabajo radique en analizar y recoger otras herramientas de comunicación política eminentemente pensadas para ser leídas, no para ser escuchadas, en un registro formal y en un tono más expositivo, en el que hay una intención (o ilusión) de objetividad, donde el lenguaje inclusivo se utilice de manera planificada, al estar sujeto al proceso reflexivo propio de la escritura, y no tanto como recurso elocutivo o retórico.

El lenguaje político y las herramientas de comunicación política tienen mucho que ver con la ideología, la conciencia o el poder (Butler, 2004). El análisis del discurso político y de los textos políticos como área de investigación ha sido estudiado desde varios puntos de vista, a través de análisis semántico-textuales, perspectiva propia

de las ciencias políticas, y de análisis sintáctico-semánticos, desde un punto de vista más próximo a las ciencias del lenguaje (Van Dijk, 2012). El lugar en el que se posiciona la enunciación política dentro del esquema de la comunicación está caracterizado por superar a la audiencia (el resto de la sociedad en este caso) tanto por el saber, como por el poder (Raiter y Zullo, 1999); de ahí su inherente capacidad de poder comunicar dotando de validez contextual a mensajes y emisores dentro de la red discursiva (Foucault, 1971).

En este sentido, el análisis del lenguaje inclusivo en noticias escritas sobre actualidad y actividad política publicadas directamente por los propios ministerios de cada país se convierte en un área muy sugerente, relevante y de gran interés para conocer más sobre la extensión de la inclusividad en el ámbito de la comunicación y del análisis del discurso político. Este trabajo se fundamenta y bebe de la tradición, ya muy asentada, del análisis lingüístico del discurso político en español (Fernández Lagunilla, 2014 y 2009; Llamas Sáiz, 2018; Raiter y Zullo, 1999).

El género de la noticia en el ámbito político resulta de interés por su carácter intrínsecamente informativo, su vocación de comunicación clara y sencilla, la brevedad y concisión propias del espacio que se les dedica y su tono objetivo. Todas las páginas web de los ministerios en la actualidad suelen contar con una sección claramente identificable en la que se publican las noticias propias de la actividad del ministerio, del gobierno al que están adscritos y de su personal. En los 22 países estudiados esta sección adopta distintos nombres, siendo el más común *Noticias*, aunque también hemos encontrado secciones tituladas *Notas de prensa*, *Comunicados*, *Prensa*, *Blog*, *Boletines*, *Destacados* o *Actualidad*.

Una vez identificado el género textual en cuestión que formaría parte de nuestro análisis, se seleccionaron distintos ámbitos sociales y de comunicación que, por su gran relevancia social, carácter transversal y humano favorecieran el relato de noticias estrechamente relacionadas con las comunidades de cada país. Por ese motivo, trabajamos con 5 únicos ministerios en cada uno de los 22 países en base a una serie de temáticas y menciones a comunidades y grupos de personas (Truan, 2021). En concreto se analizaron los siguientes ministerios y subsecuentes áreas temáticas:

- **Relaciones exteriores:** noticias asociadas con el personal del ministerio, las comunidades migrantes o establecidas en países extranjeros, acuerdos, tratados internacionales, etc.
- **Educación:** noticias asociadas con sistemas educativos y sus implicaciones para la infancia, adolescencia, juventud, para las familias y los equipos docentes de distintos niveles educativos.
- **Salud:** noticias relacionadas con el sistema sanitario y el personal sanitario de cada país, la evolución de la pandemia de la COVID-19, los avances en la vacunación de los distintos sectores de la población, comunidades vulnerables, etc.

- **Cultura:** noticias relacionadas con distintas actividades y proyectos culturales, premios, reconocimientos, patrimonio y herencia cultural de determinados colectivos, festividades y demás celebraciones.
- **Presidencia:** asuntos destacados de la presidencia o la jefatura del estado de cada país relacionados con encuentros, viajes, implantación de medidas en beneficio de la población, leyes y reuniones de alto nivel.

Estas cinco dimensiones combinadas ofrecen un panorama completo de usos, contextos y funciones del lenguaje inclusivo en el ámbito de la comunicación política escrita y, más en particular, del género de la noticia de actividad política y el comunicado de prensa político en el español actual.

7.4. Áreas dialectales del mundo hispánico

Tradicionalmente, y asociado en muchas ocasiones a una propuesta de alta rentabilidad pedagógica y también muy ilustrativa, se habla de que el español cuenta con ocho grandes zonas dialectales en las que se puede dividir: tres en España y cinco en América. Siguiendo este esquema (planteado en primera instancia por Henríquez Ureña y reformulado por Moreno Fernández, 2000 y 2009a), las tres áreas del español de España serían las siguientes: la centro-norte peninsular o castellana, la andaluza y la canaria. Y en América hablaríamos de: la caribeña, la centroamericana-mexicana, la andina, la austral (conocida también como rioplatense) y la chilena. Desde entonces, trabajos de investigación en lingüística aplicada de corte empírico como el publicado recientemente por Ortiz-Jiménez (2019) siguen utilizando esta zonificación para el análisis de datos de manera muy satisfactoria.

El marco glotopolítico de la lengua española (Andión-Herrero 2019) y el interés global de este estudio y el tipo de textos analizados, escritos desde los ministerios de los países con los que se ha trabajado (ubicados por lo general en sus capitales respectivas) nos ha llevado a reconsiderar esta zonificación, englobando por ejemplo el análisis del español de España en una sola zona, que hemos identificado como español europeo. Del mismo modo, algunos países adscritos a más de una zona dialectal (por ejemplo, Colombia, que cuenta con dialectos propios del español caribeño y dialectos de tendencia andina) se han incluido en el área geográfica correspondiente a su capital. Además, por razones de demografía lingüística y relevancia geopolítica, hemos separado el análisis de México de los países de América Central. Nuestra reconfiguración de las áreas dialectales del español también incluye variedades de territorios donde el español es lengua de comunicación habitual y con un grado de oficialidad e impacto que permite llegar a considerarlas también de interés en el contexto de esta investigación: la variedad del español estadounidense (Moreno Fernández, 2009b) y la variedad del español de Guinea Ecuatorial (Serrano Avilés, 2014; Soler Montes, 2007).

De esta forma, quedan asignadas las nueve zonas dialectales de nuestro mapa del lenguaje inclusivo en textos escritos de comunicación política: español europeo, español ecuatoguineano, español estadounidense, español mexicano, español centroamericano (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá), español caribeño (Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela), español andino (Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú), español austral (Argentina, Paraguay, Uruguay) y español chileno.

Junto a la variación lingüística propia del mundo hispánico, al hablar del lenguaje utilizado a través de herramientas de comunicación por diferentes gobiernos hispanos es importante reconocer la gran diversidad de sistemas, tradiciones políticas y tipos de gobiernos que rigen y representan a los países hispanos hoy en día. Desde la monarquía parlamentaria con presidencia del gobierno propia de España, a las democracias latinoamericanas con mayor concentración y visibilidad del poder ejecutivo en los llamados «regímenes presidenciales» (Pérez-Liñán, 2009), a la república socialista unitaria unipartidista de Cuba, pasando por situaciones de gran complejidad producidas por partidos hegemónicos y regímenes totalitarios en países como Nicaragua, Guinea Ecuatorial o Venezuela. No obstante, en este trabajo no hay lugar para analizar la correspondencia entre la situación del lenguaje inclusivo y la ideología del contexto dominante en cada país, o la situación de las políticas lingüísticas de género y de igualdad de género implantadas en cada contexto (Furtado, 2013), sino que nos limitaremos a presentar al análisis sociolingüístico y dialectal que hemos hecho del corpus de textos seleccionados.

7.5. Variación lingüística en los usos del lenguaje inclusivo

A continuación, presentaremos los resultados obtenidos tras el estudio del corpus de noticias seleccionadas siguiendo metodologías de análisis de datos cuantitativas y cualitativas según la perspectiva que se analice en cada una de las secciones siguientes: bien una mirada más general, cuantitativa, basada en frecuencias de uso porcentual y en un análisis comparativo que nos permita localizar los fenómenos lingüísticos en determinadas zonas geográficas; bien a través de una perspectiva cualitativa, centrada en el análisis de ejemplos concretos y sus contextos, en relación con ámbitos temáticos y soluciones específicas de interés.

7.5.1. Cartografía del lenguaje inclusivo

En primer lugar, se presenta el mapa dialectal del lenguaje inclusivo en el mundo hispánico en el que hemos marcado las distintas estructuras encontradas en el corpus de noticias políticas para la formación gramatical y lingüística del género en español. Este mapa agrupa las principales tendencias consolidadas en cada una de las zonas dialectales que abarca nuestro estudio, que incluyen desde usos tradicionales o normativos asociados a la estructura natural del masculino genérico hasta la selección de palabras genéricas que eviten resaltar un género gramatical determinado o incidir

en la naturaleza binaria de la lengua, junto a soluciones propias del lenguaje inclusivo todavía no del todo asentadas en la comunicación escrita de ámbito formal como el desdoblamiento en masculino y femenino de sustantivos, adjetivos, artículos o pronombres al referirse a grupos de personas de manera general.

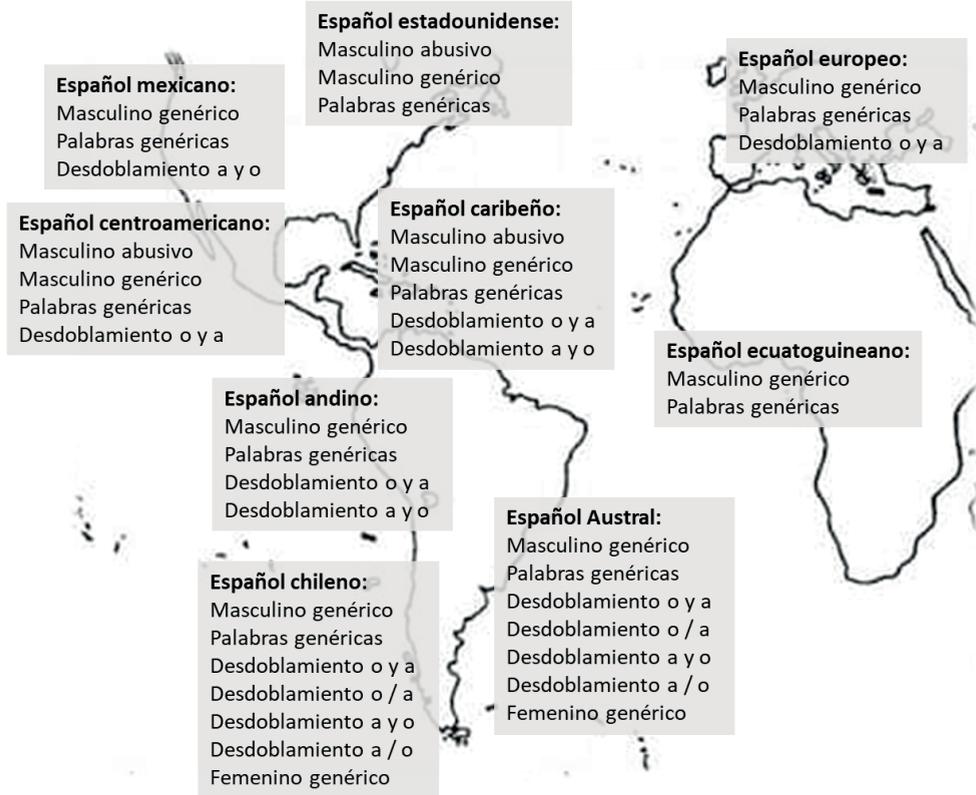


Imagen 1. Mapa dialectal del lenguaje inclusivo en el mundo hispanico (Elaboración propia. Fuente del mapa: <https://proyctomamapamundi.com/>).

Este mapa, confeccionado a partir del análisis de las 330 noticias provenientes de 22 países adscritos a una de las nueve áreas del español anteriormente mencionadas, pone de manifiesto que el lenguaje utilizado en contextos de comunicación política e institucional de carácter formal, como las noticias y las notas de prensa redactadas en los ministerios, dista mucho de usar algunos de los recursos más emblemáticos o nuevas formas propuestas por el lenguaje inclusivo en el ámbito de la comunicación escrita menos formal o de carácter más espontáneo como los mensajes en la redes sociales, blogs o publicidad, entre otros.

Comprobamos en primer lugar que el uso del género gramatical masculino con valor genérico aparece en todas las áreas dialectales junto con la inclusión de palabras y estructuras que hemos calificado como genéricas, que evitan especificar el género de una persona o colectivo. Ambos recursos están presentes de manera inequívoca y protagonista en los textos analizados en las noticias provenientes de estas nueve áreas.

Hemos encontrado también textos escritos con la forma de masculino plural calificada como masculino o genérico «abusivo» (Grijelmo, 2019; Márquez Guerrero, 2016) que aparece en determinados contextos más sensibles a la distinción de género, o de manera excesiva dentro de un mismo texto, en noticias provenientes de tres áreas: estadounidense (escritas en español, o traducidas del inglés al español en páginas oficiales), caribeña (específicamente en Cuba y República Dominicana) y centroamericana (con mayor presencia en Costa Rica y Panamá).

La tendencia lingüística inclusiva más generalizada que hemos localizado en nuestro análisis está asociada a los desdoblamientos léxicos, a través de estructuras que mencionan expresamente el género masculino y femenino. Estos usos aparecen ya muy asentados en la mayor parte del mundo hispánico a excepción de los textos provenientes de Guinea Ecuatorial y Estados Unidos, algo que puede tener que ver con la situación del español en ambos países, al hablarse mayoritariamente como lengua segunda o lengua de herencia, pero sobre todo a la poca presencia del español en páginas web ministeriales, que son muy limitadas o escuetas en el caso de Guinea Ecuatorial, o están escritas principalmente en inglés, en el caso de Estados Unidos. Es llamativo en cualquier caso no haber encontrado ejemplos de desdoblamientos en las noticias revisadas en ambos países.

El desdoblamiento en el resto de países se rige por tendencias geolectales que dan muestras de los efectos de la variación lingüística, incluso en el ámbito de la lengua formal culta, a la hora de encontrar soluciones para representar la inclusión de género en el lenguaje. Se podría hablar de tres grandes tendencias al formar los desdoblamientos: una en la que se mencionan los dos géneros gramaticales, empezando siempre por el masculino y terminando por el femenino (*niños y niñas*) propia del español europeo y centroamericano; otra que desdobra primero en femenino y después en masculino (*niñas y niños*) propia del español mexicano; y una tercera forma, la más extendida, en la que se alterna el orden genérico a lo largo de un mismo texto o en distintos textos pertenecientes a un mismo ministerio, mezclando desdoblamientos que empiezan con el masculino o con el femenino indistintamente, este sería el caso del español caribeño, andino, austral y chileno.

En Chile se ha encontrado una preferencia por empezar con el desdoblamiento en masculino, en Argentina en femenino, aunque la fórmula inversa también está presente de una manera significativa en ambos países. Son justamente en las variedades del español chileno y del español austral (en donde destaca por su tendencia a la inclusividad el español de Argentina) donde también se ha encontrado

desdoblamiento gráfico en convivencia con el desdoblamiento gramatical al que hacíamos referencia. Es parte, por tanto, de su descripción dialectal, ya que las duplicaciones de género adjuntando morfemas unidos por barras o paréntesis (*niños/as, niñas/os, educadoras(es)*, etc.) conviven de manera natural en este tipo de género escrito con las otras formas desdobladas.

El uso del femenino para formar el genérico también aparece por escrito asociado a estas dos áreas del español, la chilena y la austral, específicamente en este segundo caso al español de Argentina. En el área andina se han registrado casos en el español de Bolivia de manera muy puntual que no permiten deducir que el fenómeno sea extensible a toda esa zona dialectal.

Tras este primer análisis, llegamos a una de las conclusiones más importantes de este trabajo, no hay rastro en los registros formales escritos de ámbito político de la sustitución de desinencias del género masculino gramatical por formas neutras y más inclusivas, que ayudan a paliar la concepción del género como únicamente binaria, y que de hecho sí están muy generalizadas en otro tipo de registros, contextos y canales de comunicación: la grafía @, la letra *x* y la vocal *e* (Menéndez, 2021; Meneses, 2020; Salinas, 2020).

7.5.2. Resultados generales

Veamos a continuación la presencia global de cada uno de los fenómenos comentados en el mapa respecto a la cuantificación de sus apariciones en el corpus de noticias analizado.

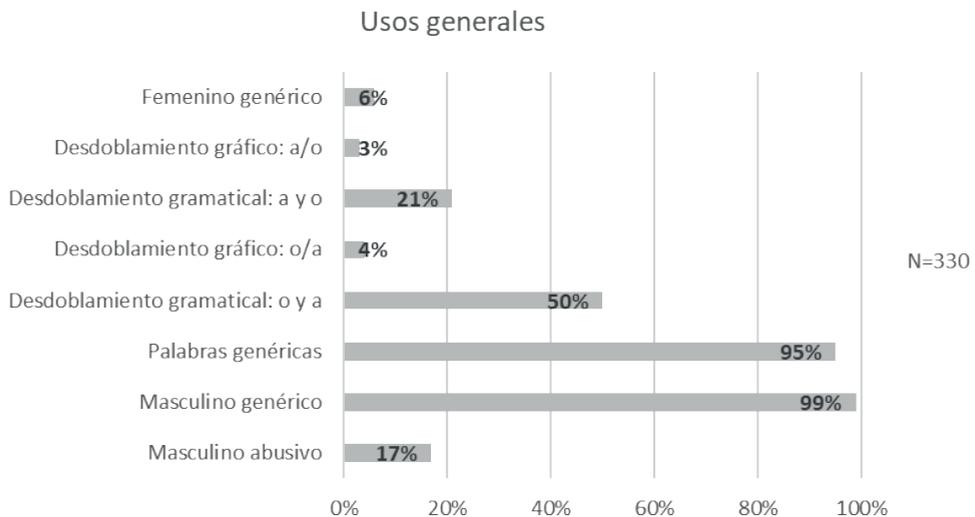


Gráfico 1. Cuantificación de fenómenos y estructuras relacionadas con la expresión del género gramatical en el corpus de noticias seleccionadas.

En el Gráfico 1 podemos apreciar con más detalle la presencia y el vigor de los fenómenos presentados en el mapa a nivel panhispánico.

El masculino genérico aparece en un 99 % de las noticias analizadas (un total de 330), seguido muy de cerca por el empleo de palabras genéricas neutrales referidas a grupos de personas o colectivos en el 95 % de las noticias. Si bien el empleo del masculino genérico confirma la continuidad de la norma y el ajuste a construcciones esperables en registros formales escritos del español, la nada desdeñable presencia de palabras genéricas da a entender un esfuerzo y una sensibilidad generalizada (que se puede clasificar de global) por la inclusión, la igualdad y el quiebre del binarismo lingüístico en el contexto de la comunicación política e institucional en los 22 países de habla hispana.

En tercera posición, y con un 50 % de presencia entre las páginas de noticias los ministerios analizados, encontramos el desdoblamiento gramatical con orden masculino-femenino, seguido de lejos por la estructura inversa femenino-masculino, en un 21 % de los casos. El hecho de que sean los desdoblamientos gramaticales (también llamados léxicos), y no los gráficos, los que más aparezcan tiene mucho que ver con el género textual que nos ocupa (la noticia política publicada a través de páginas web ministeriales) y su formato textual de carácter expositivo-narrativo, sometido a normas lógicas de coherencia comunicativa, cohesión textual y adecuación estilística (Biber y Conrad, 2019) que favorece la aparición de desdoblamientos gramaticales cuyos elementos están integrados de manera natural en el discurso.

Los desdoblamientos gráficos, tan comunes en otros contextos propios del lenguaje administrativo (convocatorias, solicitudes, circulares y comunicaciones internas) quedan limitados al 4 % (masculino/femenino) y 3 % (femenino/masculino), respectivamente, en su presencia total en el corpus analizado.

Otros fenómenos interesantes, como el uso del masculino genérico de manera abusiva (tanto por recurrencia como por temática de la noticia) o el femenino genérico ocupan también valores que están por debajo del 20 % del total (17 % y 6 %, respectivamente).

7.5.3. Masculino genérico

El masculino genérico ocupa la posición predominante en nuestro estudio tanto por su nivel de extensión numérica a lo largo del corpus (con una presencia del 99 % en las páginas web analizadas) como por su extensión geográfica, ya que está presente de manera lógica y esperable en las noticias de los 22 países analizados casi siempre en convivencia, eso sí, con otros fenómenos como el uso de palabras genéricas o desdoblamientos, que gran parte de las veces se llevan a cabo duplicando los sustantivos pero dejando en masculino genérico los artículos, determinantes o adjetivos que los acompañan.

Poco se puede decir del masculino genérico en este contexto, más allá de que es la forma que, por extensión, representa la expresión del género gramatical incluyente desde un punto normativo (en ocasiones, continuista) de la que es muy complicado

deshacerse sin caer en la falta de naturalidad comunicativa y la obscuridad del discurso (Barrera Linares, 2019; Mendivil Giró, 2020). En este sentido, la alternancia de esta forma con otras estructuras más inclusivas parece lo más común en este ámbito de comunicación política e institucional.

Son muchísimos los ejemplos encontrados de masculino genérico. En las noticias de las páginas de los ministerios de Asuntos Exteriores o Relaciones Exteriores se habla de personas relacionadas con este ámbito social en los siguientes términos:

1. *Apoyar a los defensores de derechos humanos, periodistas y aquellos en situación de vulnerabilidad* (España).
2. *Se contó con la participación de más de 90 funcionarios* (México).
3. *Se compromete a enviar a tierras ecuatoguineanas doce expertos agrícolas* (Guinea Ecuatorial).

Por su parte, los ministerios de Educación de los distintos países también utilizan en sus noticias el masculino genérico:

4. *Gobierno beneficiará a 2.6 millones de niños con el programa de Seguro Médico Escolar* (Guatemala).
5. *Profesores cubanos participan en una conferencia internacional para profesionales de la enseñanza del idioma inglés* (Cuba).
6. *La remuneración de los maestros del sector público* (Perú).

Los ministerios de Sanidad o de Salud también hacen uso recurrente del masculino genérico:

7. *Porque para nuestros científicos es importante el intercambiar experiencias* (Bolivia).
8. *Los profesionales de la salud dental son muy buenos, muy empáticos* (Chile).
9. *Un reconocimiento explícito al sistema público de salud, los profesionales sanitarios y todos los servidores públicos* (España).

Así como los ejemplos de los ministerios de Cultura de los distintos países hispanos:

10. *Participan hijos de vendedores del mercado de Colón* (El Salvador).
11. *La convocatoria está dirigida a profesionales dominicanos y extranjeros residentes* (República Dominicana).
12. *El auge de los creadores teatrales contemporáneos* (Uruguay).

Terminamos con ejemplos sacados de las noticias publicadas en las páginas de los ministerios de Presidencia u oficinas equivalentes en países de habla hispana:

13. *Llenó de orgullo a todos los argentinos* (Argentina).

14. *Han sido una barrera para los estudiantes y profesionales talentosos y trabajadores* (Estados Unidos).
15. *Peloteros de pequeñas ligas de categorías preinfantil, infantil e intermedia visitan el Palacio Presidencial* (Panamá).

7.5.4. Masculino abusivo

En ocasiones hemos encontrado noticias y páginas web de ministerios que hacen un uso abusivo del masculino genérico, tal como lo entienden Grijelmo (2019) y Márquez Guerrero (2016), o masculino sexista, de acuerdo con Instituto Cervantes (2021). Se trata de textos en los que el masculino genérico aparece de manera constante y recurrente sin alternarse con otro tipo de estructuras en contextos temáticos y comunicativos donde hubiera sido fácil la introducción de formas genéricas o de desdoblamientos. El Instituto Cervantes insiste en «el valor fundamental del contexto como determinante de lo apropiado, enriquecedor o perfecto de estas sustituciones» (2021, p. 44), mientras que Grijelmo alerta del uso genérico abusivo como paradigma y el peligro de ciertos usos y palabras en masculino que «hacen sentirse legítimamente incómodas a personas de sensibilidad igualitaria» (2019, p. 232).

Desde esta óptica, hemos encontrado ejemplos más sensibles asociados a referentes del mundo de la familia o de la infancia, o a colectivos altamente feminizados por tradición social y cultural, o noticias escritas enteramente y de manera monótona hasta llegar al exceso en masculino genérico en los siguientes países hasta en un 40 % de los ministerios analizados: Colombia, Costa Rica, Cuba, Estados Unidos, Panamá, Paraguay y República Dominicana. Ecuador, El Salvador, Guatemala, Uruguay y Venezuela también contienen este tipo de ejemplos en el 20 % de los casos, correspondiente a las noticias de al menos uno de los cinco ministerios analizados.

Estos son algunos ejemplos tomados de las noticias publicadas por los distintos ministerios de Educación, quizás el área más sensible de todas por su vocación educadora desde la infancia:

16. *En los puntos instalados en las Instituciones Educativas para niños, jóvenes, docentes y padres de familia* (Colombia).
17. *La familia que conocemos nosotros, papá, mamá, hijo, el núcleo central de una sociedad* (Paraguay).
18. *Al tiempo que hizo un llamado a los jóvenes como él* [Stormy Silverio, un estudiante de 5° grado de Secundaria] *para que den sus puntos de vista* (República Dominicana).
19. *Se organizó un padre de familia por cada una de las cuatro puertas de ingreso [...] Ocho padres participan de estas brigadas* (Ecuador).
20. *Este es un sentimiento compartido por los hermanos, los abuelos, los miembros de la familia y la comunidad que queda atrás* (Estados Unidos).

El ejemplo nº 19 es particularmente llamativo si vemos las fotografías de las llamadas “brigadas de padres de familia” que acompañan la noticia en la página web ministerial:



Imagen 2. Selección de fotografías de la noticia “Padres de familia del Distrito de Santa Elena se organizan y conforman brigadas de control y seguridad en los exteriores de los planteles educativos” publicada por el Ministerio de Educación de Ecuador el 6 de julio de 2022. Fuente: <https://educacion.gob.ec/>

7.5.5. Femenino genérico

Por oposición al masculino genérico, surge como recurso de inclusividad de la mujer en la lengua el femenino genérico (Instituto Cervantes, 2021, p. 47). Esta estructura, que consiste en utilizar el femenino para referirse a grupos de personas o colectivos independientemente de que estén compuestos solo por mujeres o por mujeres y hombres, tiene ya un recorrido notorio en el ámbito político, asociado a nombres de partidos como el español Unidas Podemos, o a discursos y mítines políticos en los que se ha querido visibilizar de manera explícita a la mujer. También se encuentra en textos escritos en redes sociales, columnas de prensa o en entrevistas a personajes de relevancia con ideologías afines a movimientos feministas y de igualdad social. A esa estructura nos referimos también como «femenino universal» o «femenino compartido» (Bengoechea, 2015), y también como «femenino solidario» (Grijelmo, 2019).

Los ejemplos encontrados en nuestro corpus llegan tan solo al 6 % de las páginas web analizadas y aparecen en muy pocos países de forma todavía esporádica, a saber: Argentina, Bolivia y Chile. De manera casi testimonial y en contextos muy ambiguos donde no queda del todo claro si el referente al que se dirige la estructura está conformado solo por mujeres, hemos encontrado también menciones en Colombia, Ecuador y Puerto Rico.

Los ejemplos provienen de noticias publicadas en el ámbito de la Educación y de la Cultura fundamentalmente:

21. *Tenemos muchas cosas en común: lo que nos moviliza a ser profesoras* (Chile).
22. *Para quienes escribimos es muy importante ese intercambio y ese contacto con los lectores y otras escritoras* (Argentina).
23. *Revalorizar el rol vanguardista de los y las jóvenes bolivianas* (Bolivia).
24. *El CAVV cuenta con un equipo multidisciplinario que se compone de personal Administrativo, Psicólogas, Trabajadoras Sociales, Educadoras en Salud, Especialistas en prevención, una Evaluadora y una Epidemióloga* (Puerto Rico).

Como vemos estas formas aparecen en ocasiones en contextos ambiguos, combinadas con otros masculinos genéricos, o como parte de estructuras desdobladas en que prima un adjetivo o modificador en femenino.

7.5.6. Palabras genéricas

Las palabras genéricas representan una de las grandes revelaciones de este estudio por su preponderancia. Si bien tiene sentido que aparezcan en textos escritos de carácter formal, por ajustarse a la norma con total propiedad además de formar parte de un léxico culto y abstracto muy propicio para este tipo de sustantivos, la frecuencia con la que se emplean es muy similar a la de las formas en masculino genérico y gira en torno al 80 % y el 100 % de presencia en las noticias analizadas en los 22 países de habla hispana. Es, por tanto, un fenómeno que se puede adscribir al lenguaje inclusivo, quizás el único, de carácter panhispánico.

Las palabras genéricas como recurso para una mayor inclusión en el lenguaje se recomiendan en muchas guías de comunicación no sexista por ayudar a interrumpir la mención sistemática en masculino además de favorecer una perspectiva no binaria hacia el sistema género/sexo dentro de los límites de las normas de corrección lingüísticas vigentes.

No obstante, este léxico abstracto por naturaleza, nuevo en muchos ámbitos y algo artificial en según qué contextos, está sujeto a gran variación dialectal, pues las propuestas e innovaciones aparecen de manera constante desde distintas áreas geográficas. Entre ellas, destacan por su uso los nombres colectivos (*el alumnado* en lugar de *los alumnos*) y los abstractos (*la consejería* por *el consejero* o *la jefatura* por *el jefe*) (Fundéu/Real Academia Española, 2019).

Un análisis cuantitativo de nuestros resultados establece del siguiente modo el índice de uso de palabras genéricas por país.

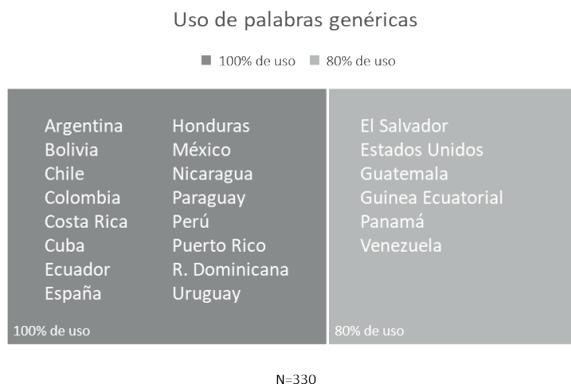


Gráfico 2. Cuantificación del porcentaje de uso de palabras genéricas en el corpus de noticias seleccionas por país.

Veamos ahora de manera cualitativa el tipo de terminología con tintes más localistas utilizada en las noticias de los ministerios por áreas dialectales que va más allá de los genéricos universales encontrados la gran mayoría de textos: *personas, pueblos, comunidades, familias, jóvenes, estudiantes, participantes, profesionales, docentes, equipos, residentes, cuerpos, grupos, organismos*, etc. Estos ejemplos han sido extraídos de acuerdo al contexto en el que aparecen, lo que nos hace pensar en la voluntad por dirigirse a una colectividad plural en cuanto a su género de manera neutra e inclusiva.

Tabla 1. Listado de los diez términos genéricos más representativos a nivel dialectal por área geográfica.

Español europeo	Español mexicano	Español caribeño
Actores	Autoridades	Agrupaciones
Agentes	Cuerpos	Autoridades
Alumnado	Generaciones	Clase obrera
Centros	Habitantes	Masa
Entidades	Organismos	Minorías
Familiares	Población	Partes
Profesorado	Representantes	Planteles
Pueblos	Seres vivos	Próceres
Servidores	Seres humanos	Pueblo
Sistema	Servidores	Representantes
Español centroamericano	Español andino	Español austral
Adolescentes	Actores	Actores
Autoridades	Agentes	Agentes
Brigadas	Autoridades	Colonia
Ciudadanía	Connacionales	Entidades
Connacionales	Líderes	Escolares
Contrapartes	Mandantes	Gremios
Estudiantes	Parroquias	Integrantes
Población	Postulante	Sectores
Seres humanos	Representantes	Seres humanos
Voces	Talento humano	Talentos

Tabla 1, continúa en la página siguiente

Tabla 1, continúa de la página anterior

Español chileno	Español estadounidense	Español ecuatoguineano
Agentes	Cohorte	Audiencia
Ciudadanía	Equipo	Colección
Compatriotas	Estados	Delegación
Comuna	Generación	Instituciones
Connacionales	Líderes	Líderes
Gremios	Mayoría	Miembros
Postulantes	Nación	Nacionales
Organizaciones	Pasante	Personalidades
Sistema	Pueblo	Población
Territorios	Talentos	Representantes

7.5.7. Desdoblamientos

El desdoblamiento o duplicación es una tendencia de intensidad variable relativamente reciente, muy identificada con el lenguaje inclusivo presente tanto en el español oral como en el escrito y quizás, por su complejidad y carácter redundante, más propia de textos formales y con alto grado de planificación: discursos políticos, determinados textos periodísticos, comunicaciones por parte de medios oficiales, textos propios del lenguaje administrativo (solicitudes, convocatorias, circulares) y también de los textos escolares. Entendemos por desdoblamiento la mención expresa de los dos géneros en una determinada oración. Este desdoblamiento puede ocurrir a nivel léxico siguiendo las reglas propias de nuestra gramática, a través de una doble mención de un mismo sustantivo en sus dos géneros unidos por una conjunción (*y, o*), formando parte de enumeraciones, uniendo heterónimos (*madre y padre, marido y mujer*), etc. (Fundéu/Real Academia Española, 2019). El desdoblamiento gráfico se construye a través de distintas alternativas gráficas: barras, paréntesis, arrobas, guiones, etc.

El índice de países hispanos en los que hemos encontrado distintas fórmulas de desdoblamiento es muy alto. Tan solo Guinea Ecuatorial y Estados Unidos publican noticias oficiales de sus respectivos ministerios en español sin utilizar desdoblamientos. Podemos, por ello, concluir que los desdoblamientos en mayor o menor medida son también un fenómeno del lenguaje inclusivo de carácter panhispánico y transnacional.

Para poder llegar a entender con mayor exactitud las implicaciones de este fenómeno podemos observar los siguientes datos que dividen los países hispánicos según su tendencia más natural en el orden del desdoblamiento (masculino-femenino o femenino-masculino) y su frecuencia de uso en las noticias de las páginas analizadas.

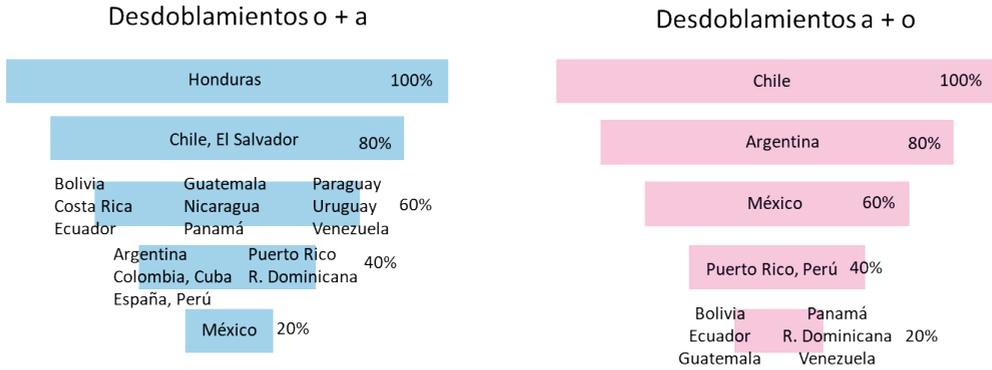


Gráfico 3. Cuantificación del porcentaje de uso y tipos de desdoblamientos en el corpus de noticias seleccionadas por país.

Tal como muestra el Gráfico 3, es aquí donde encontramos los mayores desniveles de uso entre países adscritos a una misma zona dialectal. Es notable el posicionamiento de Honduras o El Salvador con respecto a otros países centroamericanos, o la tendencia de Chile y de Argentina a favor de un alto índice de desdoblamiento (femenino-masculino) con respecto a la situación de los otros dos países del área austral, Paraguay y Uruguay. De la misma manera, vemos como hay países que alternan el orden del desdoblamiento de forma recurrente (Chile, Bolivia, Perú, Puerto Rico o Guatemala), mientras que otros países en los que se desdoblan las palabras tienen un orden preferente muy claro, masculino primero y femenino después (Honduras, El Salvador, España), o femenino primero y masculino después (Argentina y México).

Veamos ahora con más detalle los distintos ejemplos de desdoblamiento en base a su tipología.

7.5.7.1. Desdoblamiento gramatical masculino + femenino completo

25. *La ministra situó esta cooperativa, que cuenta con más de 3.500 socios y socias, como un ejemplo* (España).
26. *Contó con la presencia de maestros y maestras procedentes de distintos centros* (El Salvador).
27. *Restitución de derechos en favor del niño y la niña* (Nicaragua).
28. *El Instituto de Dominicanos y Dominicanas en el Exterior* (República Dominicana).

7.5.7.2. Desdoblamiento gramatical masculino + femenino parcial

29. *Fortaleciendo la educación de los niños, niñas y jóvenes hondureños* (Honduras).

30. *Quinientos niños y niñas de tercero, cuarto y quinto grado de varias escuelas primarias (Panamá).*
 31. *Brindarles a las jóvenes y los jóvenes puertorriqueños las mejores oportunidades (Puerto Rico).*
- 7.5.7.3. Desdoblamiento gramatical femenino + masculino completo
32. *Reafirmó que se garantizará el derecho a la salud de las y los habitantes en todos los municipios de Sonora (México).*
 33. *Tiene a su cargo 30 enfermeras y enfermeros y 28 auxiliares (Ecuador).*
 34. *El presidente tomó la promesa de lealtad a la bandera a 2.000 alumnas y alumnos bonaerenses (Argentina).*
 35. *Conversaron con mamás, papás y responsables del cuidado de niñas y niños (Chile).*
- 7.5.7.4. Desdoblamiento gramatical femenino + masculino parcial
36. *Felicitaciones a todas y todos nuestros atletas (Venezuela)*
 37. *Un logro de todas las peruanas y peruanos (Perú)*
 38. *Revalorizar el rol vanguardista de los y las jóvenes bolivianas (Bolivia)*
- 7.5.7.5. Desdoblamientos gráficos
39. *A peruanos/as y residentes en el país (Perú).*
 40. *Previa selección y autorización firmada de los autores/as (Uruguay).*
 41. *A través del acompañamiento de un/a par (Chile).*
 42. *En tanto, el mentor(a) es un maestro o maestra con mayor experiencia (Chile).*
 43. *A través de la vinculación con las diferentes ramas artísticas, de artesanas/os, emprendedoras/es, ferias y comercios, entre otros sectores (Argentina).*
 44. *También pueden postular las y los docentes y educadoras/es (Chile).*
- 7.5.7.6. Desdoblamientos en contextos más excepcionales
45. *Conversó con las y los visitantes; además de sacarse fotografías junto a ellas y ellos (Chile).*
 46. *25 facilitadores, facilitadoras, agentes creativos, profesores y profesoras de artes visuales (Chile).*
 47. *Los equipos educativos de cada uno de los museos, los y las recibirán con recorridos (Argentina).*

7.6. Conclusiones

A través del acceso y el contraste de las tendencias sociales respecto al lenguaje inclusivo en el registro formal escrito y sus ámbitos de uso hispánico se ha ofrecido una visión aproximada de las dimensiones globales de este cambio gramatical y su impacto, con el fin de identificar aquellas propuestas más arraigadas en diferentes zonas geográficas con visos de ocupar mayor espacio en el español general que se nutre y se moldea desde las normas regionales y las hablas locales.

Las conclusiones de este trabajo nos llevan a afirmar que la presencia del lenguaje inclusivo es una realidad palpable en el contexto de la comunicación política en español y en registros escritos formales propios del género de la noticia de actualidad y actividad política que se publica desde los distintos ministerios de los países hispanos. Nuestro mapa dialectal permite ubicar con claridad las distintas tendencias, tanto a nivel regional como global, a la hora de usar léxico genérico y desdoblamientos gramaticales para mitigar los efectos del masculino genérico como forma para la representación del género por defecto.

Otros elementos propios del lenguaje inclusivo escrito de carácter más rompedor o espontáneo como el uso de la arroba o los nuevos morfemas de género *-e* y *-x* no aparecen, a excepción del femenino genérico. Las páginas oficiales en español de Estados Unidos, así como las de Guinea Ecuatorial, parecen mantenerse fuera de la tendencia global detectada en las demás regiones hispánicas.

Quedan por analizar otros géneros escritos y orales con metodologías similares para seguir componiendo los mapas de las soluciones lingüísticas y posicionamientos con respecto a la norma en los países hispanos para entender, entre otras cosas, las conexiones y diferencias no solo al nivel dialectal pero también en relación al registro de uso de la lengua, el género textual y el propósito comunicativo.

Referencias bibliográficas

- Andión-Herrero, María Antonieta. (2019). La unidad y variedad del español en el marco glotopolítico y aplicado actual. *Journal of Spanish Language Teaching*, 6(2), 150-169. <https://doi.org/10.1080/23247797.2019.1681627>
- Barrera Linares, Luis. (2019). Relación género/sexo y masculino inclusivo plural en español. *Literatura y Lingüística*, 40, 327-354. <https://doi.org/10.29344/0717621X.40.2070>
- Bengoechea Bartolomé, Mercedes. (2015). *Lengua y género*. Síntesis.
- Bengoechea Bartolomé, Mercedes. (2019). Razones de la lingüística feminista para abogar por un lenguaje inclusivo. En Mercedes Bengoechea Bartolomé (Dir.), *El lenguaje inclusivo: un debate en torno a su obligación, necesidad y posibilidades*. Simposio llevado a cabo por Centro de Estudios Políticos y Constitucionales en colaboración con Clásicas y Modernas (1-13). Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Laboratorio de Igualdad.

- Biber, Douglas y Conrad, Susan. (2019). *Register, genre and style*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108686136>
- Borrego Nieto, Julio. (2013). El español y sus variedades no dominantes en la Nueva gramática de la lengua española. En Rudolf Muhr, Carla Amorós Negre, Carmen Fernández Juncal, Klaus Zimmermann, Emilio Prieto y Natividad Hernández (Eds.), *Explorando estándares lingüísticos en variedades no dominantes de lenguas pluricéntricas* (91-98). Peter Lang.
- Butler, Judith. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.
- Castillo Sánchez, Silviay Mayo, Simona. (2019). El lenguaje inclusivo como ‘norma’ de empatía e identidad: Reflexiones entre docentes y futuros profesores. *Literatura y Lingüística*, 40, 377-391. <https://doi.org/10.29344/0717621X.40.2072>
- Clyne, Michael (Ed.). (1992). *Pluricentric Languages: Differing Norms in Different Nations*. Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110888140>
- Coupland, Nikolas (Ed.). (2010). *The Handbook of Language and Globalization*. Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781444324068>
- Del Valle, José. (2014). Lo político del lenguaje y los límites de la política lingüística panhispánica. *Boletín de Filología*, 49(2), 87-112. <https://doi.org/10.4067/S0718-93032014000200005>
- Fernández Lagunilla, Marina. (2009). *La lengua en la comunicación política I* (2ª ed.). Arco Libros.
- Fernández Lagunilla, Marina. (2014). *La lengua en la comunicación política II* (2ª ed.). Arco Libros.
- Foucault, Michel. (1971). Orders of discourse. *Social Science Information*, 10(2), 7-30. <https://doi.org/10.1177/053901847101000201>
- Fuertes Gutiérrez, Mara; Soler Montes, Carlos y Klee, Carol A. (2021). Sociolingüística aplicada a la enseñanza del español. *Journal of Spanish Language Teaching*, 8(2), 105-113. <https://doi.org/10.1080/23247797.2021.2019448>
- Fundéu/Real Academia Española. (2019). *Guía del lenguaje inclusivo*. <http://www.fundeu.es/lenguaje-inclusivo/>
- Furtado, Victoria. (2013). El lenguaje Inclusivo como Política Lingüística de Género. *Revista digital de políticas lingüísticas*, 5, 48-70.
- Guerrero Salazar, Susana (Coord.). (2022). *El debate sobre el lenguaje inclusivo en la prensa española*. Monográfico Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación, 89. <https://doi.org/10.5209/clac.79497>
- Grijelmo, Álex. (2019). *Propuesta de acuerdo sobre el lenguaje inclusivo*. Taurus.

- Hernández Muñoz, Natividad; Muñoz-Basols, Javier y Soler Montes, Carlos. (2021). *La diversidad del español y su enseñanza*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003128168>
- Instituto Cervantes. (2021). *Guía de comunicación no sexista*. Debate.
- Kalinowski, Santiago. (2021). Lenguaje inclusivo en usuarios de Twitter en Argentina: un estudio de corpus. En Andrea Menegotto (Coord.), *Siete miradas sobre el lenguaje inclusivo. Perspectivas lingüísticas y traductológicas* (65-82). Waldhuter Editores.
- Keller, Rudi. (1994). *On Language Change. The Invisible Hand in Language*. Routledge.
- Labov, William. (2001). *Principles of Linguistic Change: Social Factors*. Blackwell Publishers.
- Llamas Sáiz, Carmen (Ed.), (2018). *El análisis del discurso político: género y metodologías*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Mar-Molinero, Clare. (2000). *The Politics of Language in the Spanish-Speaking World: From Colonisation to Globalisation*. Routledge.
- Márquez Guerrero, María. (2016). Bases epistemológicas del debate sobre el sexismo lingüístico. *Arbor*, 192(778), a307. <https://doi.org/10.3989/arbor.2016.778n2010>
- Martín Barranco, María. (2022). *Punto en boca. (Esto no es un manual de lenguaje inclusivo)*. Los Libros de la Catarata.
- Menéndez, Salvio Martín. (2021). El uso de las grafías @ y x. ¿Una diglosia en curso? En Andrea Menegotto (Coord.), *Siete miradas sobre el lenguaje inclusivo. Perspectivas lingüísticas y traductológicas* (83-94). Waldhuter Editores.
- Mendivil Giró, José Luis. (2015). *El cambio lingüístico. Sus causas, mecanismos y consecuencias*. Síntesis.
- Mendivil Giró, José Luis. (2020). El masculino inclusivo en español. *Revista Española de Lingüística*, 50(1), 35–64. <https://doi.org/10.31810/RSEL.50.1.2>
- Meneses, Alejandra. (2020). ¿Lenguaje para todes? En Academia Chilena de la Lengua (Ed.), *Sexo, género y gramática. Ideas sobre el lenguaje inclusivo*. Editorial Catalonia.
- Moreno Fernández, Francisco. (2000). *Qué español enseñar*. Arco Libros.
- Moreno Fernández, Francisco. (2009a). *La lengua española en su geografía*. Arco Libros.
- Moreno Fernández, Francisco. (2009b). Dialectología hispánica de los Estados Unidos. En Instituto Cervantes (Ed.), *Enciclopedia del español en los Estados Unidos* (200-221). Santillana.

- Muñoz-Basols, Javier y Natividad Hernández Muñoz. (2019). El español en la era global: agentes y voces de la polifonía panhispánica. *Journal of Spanish Language Teaching*, 6(2), 79-95. <https://doi.org/10.1080/23247797.2020.1752019>
- Ortiz-Jiménez, Macarena. (2019). Actitudes lingüísticas de los profesores de español en España y Australia hacia las variedades dialectales. *Journal of Spanish Language Teaching*, 6(2), 182-198. <https://doi.org/10.1080/23247797.2019.1668634>
- Parra, María Luisa y Serafini, Ellen J. (2021). *Bienvenidxs todes*: el lenguaje inclusivo desde una perspectiva crítica para las clases de español. *Journal of Spanish Language Teaching*, 8(2), 143-160. <https://doi.org/10.1080/23247797.2021.2012739>
- Pérez-Liñán, Anibal. (2009). *Juicio político al presidente y nueva inestabilidad política en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Raiter, Alejandro y Zullo, Julia. (1999). *Lingüística y política*. Biblos.
- Salinas, Cristobal. (2020). The Complexity of the ‘x’ in *Latinx*: How Latinx/a/o Students Relate to, Identify with, and Understand the Term *Latinx*. *Journal of Hispanic Higher Education*, 19(2), 149-168. <https://doi.org/10.1177/1538192719900382>
- Serrano Avilés, Javier (Ed.). (2014). *La enseñanza del español en África subsahariana*. Libros de la Catarata.
- Soler Montes, Carlos. (2007). El español en Guinea Ecuatorial. Norma, uso y su integración en el currículum de Español/ Lengua extranjera. En Gloria Nistal Rosique y Guillermo Pié Jahn (Dirs.), *La situación del español en África* (450-455). Sial/ Casa de África.
- Truan, Naomi. (2021). *The Politics of Person Reference*. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/pbns.320>
- Van Dijk. Teun A. (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Gedisa.
- Vasallo, Brigitte. (2021). *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Larousse.

Capítulo 8

Magnus Chase and the queers of Asgard. Cuando la representación LGTBQIA+ de la traducción es asimétrica a la del original

 Ruth Mora
ruth.mora@uji.es
Universitat Jaume I

Resumen: Conceptos como «trans» o «no-binario» pudieron resultarnos ajenos en el pasado, pero hoy se encuentran cada vez más presentes en nuestro vocabulario cotidiano gracias a factores como el activismo LGTBQIA+ y el apoyo legislativo de los últimos gobiernos progresistas. Como traductores y por respeto a la intencionalidad de le autore, sea cual sea nuestra ideología, tenemos una responsabilidad innegable para con el retrato fidedigno de las identidades *queer*, lo que incluye adecuar nuestro conocimiento ante los paradigmas de género retratados en la obra. Este artículo refleja el efecto que tiene en la calidad de una traducción literaria un contexto cultural insuficiente en lo relativo al género que retrata el original, sobre todo cuando no atañe a la temática principal de la obra. Para ello, analizaremos descriptivamente la trilogía *Magnus Chase and the Gods of Asgard*, del autor estadounidense Rick Riordan, y las correspondientes traducciones al castellano de Ignacio Gómez Calvo (*Magnus Chase y la espada del tiempo*, *Magnus Chase y el martillo de Thor*, y *Magnus Chase y el barco de los muertos*). Siguiendo el ejemplo de autores como Guillermo Badenes o Martínez Pleguezuelos, prestaremos especial atención al tratamiento que reciben los perfiles de género ajenos al binarismo que aparecen.

Palabras clave: Magnus Chase, literatura juvenil, identidad *queer*, representación LGTBQIA+, traducción.

8.1. Introducción

Si algo hemos aprendido de un momento histórico como el presente es que poder perderse en una obra literaria durante unas horas para evadirse de una realidad incierta y alarmante es un extraño regalo, uno que a veces viene acompañado de una lección valiosa que no esperábamos recibir. Para este menester, géneros literarios como la aventura fantástica son nuestros mejores aliados; pero, en ocasiones, condicionantes como una traducción descuidada pueden arruinarnos por completo la experiencia como lectores y, lo que es más grave, traicionar la naturaleza misma de la obra según la concibiera el autor al perder de vista el mensaje global que esta pretende transmitir.

Magnus Chase y los dioses de Asgard (2016-2018) es una trilogía sobre cómo encontrarse a uno mismo; cómo desaprender todo lo que nuestra comunidad, nuestra familia e incluso nuestros propios prejuicios nos instan a ser y aceptar lo que realmente somos, pese a todas las expectativas. Elfos imperfectos, enanos modistas, un protagonista bisexual... Mientras que los héroes que Rick Riordan dibujaba en sagas previas recibían una fuerte influencia de sus progenitores divinos y llevaban sus colores con orgullo, los semidioses de *Magnus Chase* se alejan de unos orígenes que no siempre han sido fáciles, dejan de excusar a sus progenitores ausentes o abusivos y rechazan los roles (entre ellos, los de género) que la sociedad les impone en busca de la autenticidad.

Riordan se sirve de su característico estilo —narrador en primera persona, un ritmo sencillo y dinámico, y mucho sentido del humor— para hacer llegar este mensaje de aceptación e inclusividad al público adolescente a quien dirige la obra (una lección que puede conectar con cualquiera que se cuestione su identidad, sea cual sea el momento vital en que se encuentre). El registro coloquial, las referencias a la cultura pop y las ocasionales brechas de la cuarta pared del protagonista hacen que el uso de lenguaje inclusivo directo que también aparece casi nos pase desapercibido. El volumen de términos pertenecientes a la mitología nórdica que incluyen estas obras a primera vista puede solicitar toda nuestra atención como traductores. Una distracción comprensible, pero que no excusa priorizar la documentación enciclopédica por (o en sustitución de) una familiarización con el contexto sociopolítico que enmarca un mensaje como el que el autor vocaliza sin remilgos en esta trilogía, como lamentablemente parece haber sucedido en la traducción de estas obras al castellano.

Siguiendo el ejemplo de otros investigadores en traducción con perspectiva de género, como Badenes (2019), tras hacer un breve repaso al contexto social y narrativo de la obra, compararemos algunos fragmentos del original que recogen posibles problemas de traducción y las soluciones proporcionadas por el traductor publicado, Ignacio Gómez Calvo, para evaluar si son efectivas en el retrato de las identidades de género incluidas en la versión en inglés o si, por el contrario, contábamos con alternativas más fidedignas a la intención de Riordan.

8.2. La quimera de la identidad de género

En una sociedad más codificada en binario que nunca, en ocasiones resulta complicado encontrarse a uno mismo en uno de los dos polos de género que condicionan nuestra experiencia como seres humanos desde el nacimiento. El concepto de «género» es relativamente reciente (Steensma et al., 2013, p.3), y más si cabe su proyección como un espectro a lo largo del cual posicionarnos, en lugar de los dos lados de un balancín (uno de los cuales siempre se encuentra en lo alto). La legislación sobre aspectos de género es relativamente reciente en este país (EFE, 31 de marzo de 2022) y, aun así, España es uno de los países a la vanguardia en los derechos sobre la autodeterminación de género, un espacio radical del yo que todavía encuentra muchas trabas para su expresión abierta en el resto del mundo.

Pese a los atajos e inconvenientes que nuestra sociedad pueda presentar al respecto, el género juega un papel esencial en la manera en que concebimos y desempeñamos nuestra existencia; cómo nos movemos, cómo nos comunicamos, cómo vestimos y nos relacionamos con nuestro entorno responden a las expectativas que dicho entorno demanda de nosotros según el género con que nos presentamos ante este (que puede corresponderse o no con el que se nos asignó al nacer). Tanto es así que se considera el género como uno de los pilares que apuntalan nuestra identidad (Steensma et al., 2013, p.3).

En filosofía, se define la identidad como «la relación que una cosa guarda respecto a sí misma», una forma de auto-imagen (del latín tardío *identitas*, ‘lo mismo’ (Real Academia Española, s.f.); en sociología y psicología, en cambio, el concepto se complica y ramifica en una serie de cualidades cuya amalgama conforma la galaxia de nuestra auto-percepción. Entre estas cualidades se encuentran todas aquellas con profundas consecuencias en la fundamentación de nuestra experiencia humana, como son la etnia, las creencias espirituales o la nacionalidad, y por supuesto, también el género.

Según algunos estudios (Steensma et al., 2013, p.6), la identidad de género se insinúa muy temprano en nuestras vidas, entre los 18 y los 24 meses de edad, y ese bosquejo inicial se va perfilando al crecer cuando la sociedad nos integra en situaciones cada vez más diferenciadas según nuestro género: los primeros juegos de la infancia, la socialización en la educación primaria y secundaria, etc. Durante estas experiencias, la biología también contribuye a cimentar la prevalencia de un género sobre los demás; comienza la pubertad física y el interés por la sexualidad nos hace más conscientes de nuestro cuerpo a la hora de buscar una pareja (Steensma et al., 2013, p.7). Esta elevada prevalencia del papel del género en este momento conduce a que despierten o se hagan más evidentes las disonancias entre nuestro género de nacimiento y nuestra autopercepción, nuestra identidad, dando lugar a lo que se conoce como disforia de género.

Por ello, durante esta época del desarrollo es fundamental que los adolescentes cuenten con la orientación y la información suficientes para dilucidar su posición en

el espectro de género con la menor incomodidad posible. En esta educación, la ficción juega un papel fundamental para jóvenes y jóvenes adultes (Epstein, 2014, p.10), ya que la sexualidad y el género, especialmente a esta edad, son temas incómodos que tratar con progenitores y educadores, que no siempre cuentan con el vocabulario adecuado o la preparación necesaria para abordarlo sin sesgos personales o una ansiedad palpable para los receptores (Epstein, 2014, p.11). Por supuesto, la información estructurada (cuando se ofrece) de las clases de biología y educación sexual es necesaria, pero no siempre se procura de una manera que conecte con los adolescentes. La literatura juvenil y de joven adulte pueden ser de gran ayuda en esta fase, siempre que el autor adopte una posición pedagógica carente de prejuicios basados en su propia experiencia, pero la tradicional carga moral de ambos desde su aparición no siempre ha facilitado esta perspectiva.

8.3. La importancia de la representación en la literatura juvenil

La literatura juvenil (escrita, no lo olvidemos, por adultos) se ha utilizado para transmitir a los adolescentes el comportamiento que se aprueba en ellos y aquel que se censura (y sus temibles consecuencias) (Epstein, 2014, p.12). En el ámbito del género y la sexualidad, los riesgos y peligros que el despertar sexual podía conllevar centraban el discurso, al principio con el embarazo no deseado como última consecuencia y, tras la incorporación de la homosexualidad en los textos, con el retrato del sida (aunque fuera a través de metáforas tan elaboradas como la de los hombres lobo en la saga de *Harry Potter* (Jarazo-Álvarez, 2019, p.182). En los últimos años, por suerte, esta ideología se ha relajado en favor de la promoción del sexo seguro; pero la literatura puede utilizarse para algo más que villanizar una experiencia de por sí traumática como puede llegar a ser la adolescencia.

Como Epstein nos recuerda, la literatura «puede servir tanto de espejo como de ventana» (Epstein, 2014, p.2, mi traducción) que se abre a una realidad desconocida, la de *le Otre*, y nos acerca a él convirtiéndole en algo que ya no nos resulta ajeno. Este concepto resulta crucial cuando hablamos de perfiles de género que no se enmarcan dentro del binarismo predominante, tradicionalmente relegados al ostracismo de los márgenes de la sociedad (en el extraño caso de que se les incluya en el relato).

Aunque el entretenimiento comercial se abre por fin a la inclusividad, este giro ideológico es más perceptible en el mundo audiovisual, y las sagas comerciales de ficción adolescente siguen siendo en su mayoría profundamente heteronormativas. Las tramas *queer* se reservan para personajes secundarios, siempre en el trasfondo de la historia, y casi nunca cuentan con la participación del protagonista masculino. Autores como Albertalli (*I, Simon*), Levithan (*Boy Meets Boy*) o Oseman (*Loveless*) han aprovechado sus textos para retratar orientaciones y sexualidades fuera del canon cisheteronormativo, pero el mundo de la novela fantástica sigue teñido del tradicionalismo del siglo pasado de Tolkien o la heteridad dominante de *Harry Potter*.

Rick Riordan, a través de una obra cuya inclusividad se incrementa con cada nuevo libro que publica, parece decidido a terminar con esta uniformidad discursiva.

8.4. La labor del «tío Rick»

Richard Russel Riordan (San Antonio, 1964), más conocido como Rick Riordan («*uncle Rick*» para sus fans) es un escritor y profesor de lengua inglesa y ciencias sociales estadounidense de gran popularidad, especialmente entre el público joven. Aunque su primera obra publicada y premiada fuese *Big Red Tequila*, una novela policiaca adulta, Riordan se hizo mundialmente conocido gracias a la saga de novela juvenil fantástica *Percy Jackson y los Dioses del Olimpo*. En ella se narran las aventuras de un grupo de semidioses y otros miembros del Olimpo clásico. La saga, que retrata a un protagonista con TDAH y dislexia, se hizo tan popular que la siguieron otras dos dedicadas a la mitología clásica, una trilogía basada en la mitología egipcia y otra sobre mitología nórdica, además de numerosos libros complementarios para enriquecer los mundos que dibuja el autor («Rick Riordan», 2022).

En aras de aprovechar la plataforma proporcionada por el éxito de su obra para extender sus privilegios inherentes y adquiridos a otros autores con menos alcance, en 2018 la editorial que publica sus libros en versión original, Disney-Hyperion, creó un sello editorial llamado *Rick Riordan Presents*; a través de este, autores de otras culturas pueden aprovechar el alcance público asociado al apellido Riordan para dar a conocer su propio acervo mediante obras que siguen el paradigma de las novelas del autor estadounidense. Hoy, Riordan compagina la tarea de promocionar a estos autores casi noveles a través de sus diversas plataformas con una total implicación en la producción de la serie que Disney+ ha basado en la saga de Percy Jackson, cuyo estreno a fecha de este escrito todavía no se conoce.

Como podemos observar, si algo caracteriza a la obra (tanto escrita como factual) de Riordan es la empatía, la compasión y su interés por fomentar la inclusividad, como han confirmado sus declaraciones en torno a su obra y su impacto entre los lectores jóvenes:

Percy Jackson started as a way to empower kids, in particular my son, who had learning differences. As my platform grew, I felt obliged to use it to empower all kids who are struggling through middle school for whatever reason. I don't always do enough. I don't always get it right. Good intentions are wonderful things, but at the end of a manuscript, the text has to stand on its own. What I meant ceases to matter. Kids just see what I wrote. But I have to keep trying. My kids are counting on me. (Riordan, 2017b).

El autor escribió su primera novela juvenil como espejo en que su hijo pudiera mirarse sin vergüenza ni recelo, haciendo de su trastorno una parte más de la construcción de personaje, pero sin centrar la trama en sus consecuencias, ni tratar de «arreglarlo» por

Magnus Chase and the queers of Asgard. Cuando la representación LGBTQIA+ de la traducción es asimétrica a la del original

medios mágicos. Posteriormente, sus obras han funcionado como ventanas a otras realidades: familias imperfectas, identidades complicadas y sexualidades *queer*.¹

Y de todo esto, la saga *Magnus Chase y los dioses de Asgard* es el mejor exponente.

8.5. Magnus Chase y les ‘queers’ de Asgard

Del mismo modo que el «tío Rick» desestigmatiza el TDAH en sus sagas previas, educando así a le lectore para ver más allá del diagnóstico, en los libros que componen la trilogía *Magnus Chase y los dioses de Asgard* (a saber, *La espada del tiempo*, de 2016, *El martillo de Thor*, de 2017, y *El barco de los muertos*, publicado en 2018) se encarga, entre otros, de abrir el paradigma de género para les más jóvenes a un espectro que ya se encuentra entre nosotres, pero con el que quizás todavía no hayan entrado en contacto en su círculo social más cercano. Además, por primera vez el autor estadounidense reúne a un grupo de protagonistas más diverso que nunca, donde cada lectore puede encontrar su propio avatar.

Esta trilogía conserva al varón blanco como protagonista, pero esta vez nuestro adolescente es un huérfano sintecho, que, acostumbrado a los horrores de la vida en las calles, utiliza su experiencia como fuente de empatía hacia otros marginados por el sistema (como vemos en este fragmento del segundo volumen de la trilogía):

The gender thing wasn't what surprised me. A *huge* percentage of the homeless teens I'd met had been assigned one gender at birth but identified as another, or they felt like the whole boy/girl binary didn't apply to them. They ended up on the streets because – shocker – their families didn't accept them. Nothing says ‘tough love’ like kicking your non-hetero-normative kid to the kerb so they can experience abuse, drugs, high suicide rates and content physical danger. Thanks, Mom and Dad! (Riordan, 2016b, p.51).

Su mentora en su recién descubierto camino como semidiós nórdico (o *einherji*) es Samirah Al Abbas, musulmana practicante, a través de la cual se naturalizan prácticas como el uso habitual del hiyab o el rezo, y tradiciones como el matrimonio concertado o el ramadán:

“Ramadan started two weeks ago,” he said. “We are both fasting.”

“Amir!” Sam protested.

“Well? Magnus is a friend. He deserves to know.” [...]

“So, uh, what are the rules about that?” I asked.

“It will not affect me on this quest,” Sam promised. “I didn't want to say anything, because I didn't want anyone worrying. It's just no drinking or eating during daylight hours.”

¹ En la saga *Los héroes del Olimpo*, uno de los co-protagonistas masculinos explora sus sentimientos homosexuales hacia el héroe principal con el apoyo de otros personajes; el autor ha declarado públicamente que no tiene intención de descartar esta trama para la adaptación a la pequeña pantalla de Disney+.

“Or bathing,” Amir said. “Or cursing. Or smoking. Or violence.”
“Which is fine,” Alex said, “because our quests *never* involve violence.”
Sam rolled her eyes. “I can still defend myself if attacked. It’s only one month—”
“One *month*?” I asked.
“I’ve done it every year since I was ten,” Sam said. “Believe me, it’s no big deal.”
(Riordan, 2017c, p.55).

Riordan va más allá e incluso concede a Samirah la habilidad de volar para desplazarse, desafiando así el terror instaurado en los estadounidenses hacia el pueblo musulmán y los medios aéreos tras los ataques del 11-S.

En el resto del equipo de Magnus Chase encontramos otros personajes canónicamente «imperfectos»; Thomas Jefferson Jr., por ejemplo, es un unionista negro veterano de la Guerra Civil americana, asesinado en un duelo que se vio obligado a aceptar por orgullo y que tuvo que revivir durante 50 años, o Mallory Keen, irlandesa, hija de un padre alcohólico del que reniega, verdugo y víctima del Viernes Sangriento de 1972, en que por culpa de un engaño de Loki casi se convierte en asesina (un retrato mucho más complejo de la identidad irlandesa que el que ofrecieran las adaptaciones cinematográficas de *Harry Potter*, donde el compañero de clase irlandés de Harry es conocido por hacer explotar las cosas). Ni siquiera las criaturas mágicas propias del género fantástico, como elfos o metamorfos, se ciñen a lugares comunes. Lejos de convertirlos en seres de leyenda, el autor los humaniza y potencia su cercanía a le lectore al otorgarles características reconocibles en nuestro entorno. Así, tenemos a Blitzen, un enano de complexión oscura y estilizada, extremadamente fotosensible y, lejos del estereotipo hipermasculino de la fantasía tradicional, interesado en el estilismo; o a Hearthstone, un elfo con una discapacidad auditiva severa que le obliga a comunicarse por lengua de signos con el resto de personajes.

Pero el personaje que más nos interesa para este análisis es el que encapsula más elementos *queer*: Alex Fierro, personaje transgénero y género fluido, como su progenitor del panteón nórdico (Loki se transformó en mujer para engendrar a Alex), e interés romántico del protagonista:

I’ll be honest. A small part of my brain thought, Alex is male right now. I have just been kissed by a dude. How do I feel about that?

The rest of my brain answered: I have just been kissed by Alex Fierro. I am absolutely great with that.

In fact, I might have done something typically embarrassing and stupid, like making the aforementioned declaration of undying love, but Alex spared me.
(Riordan, 2017c, p.336).

Al no ser una novela del llamado «*coming of age*», la trama de Alex Fierro no gira en torno a su identidad *queer*, pero tampoco podemos decir que esta no tenga ninguna repercusión en la trama. Desde nuestro punto de vista, la expresión de su género

enriquece enormemente el texto, puesto que nos obliga a prestar atención a la fluidez con la que Riordan le hace referencia, cambiando de pronombres con frecuencia; sin embargo, es lo relativo a su tratamiento en la traducción lo que motiva este artículo.

8.6. Traduciendo desde el margen lingüístico

Alex Fierro aparece como un refrescante cambio de guion en la percepción sobre identidad de género de nuestro protagonista, Magnus (y, por ende, en la nuestra, dado que las novelas se narran en primera persona). Riordan no deja pasar la ocasión para darnos una breve clase magistral sobre qué es el género fluido, que fusiona con el diálogo; incluso nos introduce en paralelo la existencia de individuos no-binarios (un prefacio que agradeceremos cuando nos presente a Caras de Barro, una figura de barro no-binaria, en el último libro de la trilogía). El autor utiliza a Magnus para vocalizar las posibles dudas del público y se sirve de Alex para responderlas y ejemplificar una práctica género-positiva. El texto adquiere un carácter sucintamente pedagógico, muy propio de la literatura adolescente, diseñado para que el lector no lo perciba como una perorata informativa innecesaria que rompe la narración y le saca de la trama.

El tratamiento de identidades como estas, relativamente infrecuentes y desconocidas para buena parte de los lectores, obliga a le traductore a llevar un cuidado extraordinario en su desempeño. Como dificultad añadida, existe una notable asimetría en la marcación de género de las lenguas de trabajo, el inglés del original y el castellano como lengua de llegada. Mientras que el inglés mantiene una considerable neutralidad en la mayor parte de su flexión (artículos, adjetivos, sustantivos... no se marcan como masculinos o femeninos), en castellano resulta complicado sortear esta marcación, que se extiende más allá de entes humanizados a sentimientos, objetos o conceptos abstractos. En el pasado, la elisión del sujeto era el recurso más socorrido para evitar especificar el género de le protagonista de una acción (acompañado de numerosas acrobacias lingüísticas en el resto del texto); en la actualidad, el colectivo LGTBQIA+, con el apoyo de numerosos lingüistas, promueven el uso del pronombre «elle» y la flexión del morfema {-e} para otorgar al idioma la neutralidad de otras lenguas (López, 2019). Pero esta iniciativa cuenta con sus detractores, entre ellos el más insigne nuestra Real Academia de la Lengua (Corroto, 28 de enero de 2020).

En definitiva, la profesión no ha alcanzado un consenso sobre cómo abordar este problema de traducción en concreto; cada profesional elige su estrategia de manera libre, empleando los conocimientos y recursos creativos a su alcance. Pero, en cualquier caso, elegir cuidadosamente la terminología y vocabulario empleados es primordial para evitar caer en errores que resulten ofensivos para el colectivo que se representa. De lo contrario, el lector perteneciente a dichos colectivos o sensibilizado con ellos puede percibir el texto como enajenante, incómodo, o incluso irrespetuoso por hacer *misgender* (López, 2019), como sucede en algunos casos con las traducciones publicadas de esta trilogía, a cargo de Gómez Calvo.

8.7. Las traducciones de Gómez Calvo

Tras recibir formación como filólogo hispánico a finales de los noventa del siglo xx, Ignacio Gómez Calvo puso sus miras en el mundo editorial como campo donde desarrollar su labor profesional en los años posteriores. Pese a que inicialmente se incorporó como corrector al ámbito literario gracias a sus amplios conocimientos sobre la lengua castellana, pronto introdujo el ejercicio de la traducción entre sus tareas principales, una profesión a la que se dedica para el sello editorial Penguin Random House desde hace 18 años (Ignacio Gómez Calvo, s. f.). Entre sus títulos traducidos encontramos numerosas obras de Riordan, además de otras obras de literatura infantil y juvenil (como *El dragón de hielo*, de George R. R. Martin, o *Piratas: diario de navegación del capitán William Lubber*, de The Templar Company) o de ficción adulta (como *La joven de la perla*, de Tracy Chevalier) (Lupa del cuento, 2021).

Así pues, no nos encontramos ante la incursión tentativa en el ejercicio traductor de ninguno neófito; Gómez Calvo cuenta con una dilatada experiencia en el campo de la traducción literaria y más de sesenta títulos publicados, y gracias a esta trayectoria, nos presenta un texto que se lee de manera fluida. El protagonista de la historia, Magnus Chase, es un personaje simpático, con un sentido del humor sarcástico y que el propio autor ridiculiza a menudo, y el traductor conserva el tono desenfadado del original en su versión en castellano.

Si bien es cierto que, por regla general, el traductor evita alejarse demasiado del original, lo que en ocasiones da lugar a construcciones poco idiomáticas en nuestro idioma, especialmente en los títulos de capítulo (Riordan, 2016a: p.147, 2016a: p.200), ninguno de estos ejemplos suponen errores tan graves como para que se pierda el sentido del original y la traducción del libro pueda considerarse mediocre. Para evaluar el producto final de manera objetiva hemos de considerar el volumen total de palabras del original, la creatividad terminológica que exige una obra de fantasía como esta, la documentación previa necesaria para poder desenvolverse con soltura en torno a la mitología nórdica y la más que posible existencia de que un plazo de entrega ajustado que haya impuesto un calendario ajeno a la tarea; no olvidemos que toda traducción pasa (o debería pasar, en todo caso) por las manos de un revisor previo a su publicación, y que esta figura es la encargada de pulir el estilo final del texto.

Sin embargo, si volvemos la vista al personaje de Alex Fierro una vez más, se evidencia una falta de comprensión sobre cómo articular las identidades que se representan en los fragmentos en que aparece (y que analizaremos a continuación) que nos lleva a preguntarnos si Gómez Calvo era el profesional más adecuado para este encargo. El traductor parece no estar al corriente de esas realidades puesto que, cuando las enfrenta, su interpretación de las mismas se resiente.

8.8. Una identidad traspapelada

Comenzaremos por el segundo libro de la trilogía, *Magnus Chase y el martillo de Thor* (2017), donde se presenta por primera vez el personaje de Alex:

Tabla 1. El autor presenta a Alex Fierro sin marcas de género; la traducción sí las incluye.

Original	Traducción
The kid sighed.	El chico suspiró.
‘Fine, I’ll introduced myself. I’m Alex Fierro. Pleased to meet you all, I guess.	—Está bien, me presentaré. Soy Alex Fierro. Mucho gusto.
[...]	[...]
Mallory crossed her arms. ‘He doesn’t even have a weapon.’	Mallory se cruzó de brazos. —El chico ni siquiera tiene un arma.
‘She,’ Alex corrected.	—La chica —la corrigió Alex.
‘What?’ Mallory asked.	—¿Qué? —preguntó Mallory.
‘Call me <i>she</i> – unless and until I tell you otherwise.’	—Soy una chica, a menos que os diga lo contrario.
(Riordan, 2016b, p. 48).	(Riordan, 2017a, p.56).

En este fragmento resulta evidente que el resto de personajes lo han tomado por un chico, por ello Alex les corrige y pide que la traten en femenino. Es fácil observar que el autor evita usar «*boy*» o «*girl*» en esta presentación, y por contra elige «*kid*», de marcación neutra. Esta opción es difícil de sustituir en castellano, sobre todo porque Alex no habla de sí misma como «*girl*» en el original, sino que declara sus pronombres preferidos («*she/her*»), una práctica muy extendida entre aquellos que se mueven fuera de la identidad binaria (especialmente entre les más jóvenes). Aunque sería preferible usar términos como «persona», son menos idiomáticos que «*kid*» en inglés, y podríamos justificar el uso de «el chico» en castellano con que, dado que el narrador es Magnus, este podría haberse llevado fácilmente la misma impresión errónea que sus compañeros. Sin embargo, el uso de las palabras «chico»/«chica» a lo largo de este fragmento resulta incómodo por el razonamiento que Alex nos ofrece a continuación:

Tabla 2. El original nos amplía el perfil de género de Alex.

Original	Traducción
<p>‘Hey, are you female today?’</p> <p>The question slipped out before I had a chance to think about whether it was weird, whether it was rude, or whether it would get me decapitated.</p> <p>[...]</p> <p>‘Ah. Hold on.’ Alex’s face scrunched up in intense concentration.</p> <p>‘There! Now I’m female!’</p> <p>My expression must have been priceless.</p> <p>Alex burst out laughing. ‘I’m kidding. Yes, I’m female today. <i>She and her.</i>’</p> <p>‘But you didn’t just – ‘</p> <p>‘Change gender by force of will? No, Magnus. It doesn’t work that way.’</p> <p>[...]</p> <p>‘So can I ask...?’ I waved my hands vaguely. I didn’t have the words.</p> <p>‘How it <i>does</i> work?’ She smirked. ‘As long as you don’t ask me to represent every gender-fluid person for you, okay? I’m not an ambassador. I’m not a teacher or a poster child. I’m just –’ she mimicked my hand-waving – ‘<i>me</i>. Trying to be me as best I can.’</p> <p>That sounded fair. At least it was better than her punching me, garroting me or turning into a cheetah and mauling me.</p> <p>(Riordan, 2016b, pp.230-231).</p>	<p>—Eh, ¿hoy eres chica?</p> <p>Se me escapó la pregunta antes de que tuviera ocasión de pensar si era rara, si era grosera o si me costaría la cabeza.</p> <p>[...]</p> <p>—Ah. Espera. —Alex arrugó la cara concentrándose profundamente—. ¡Ya está! Ahora soy una chica.</p> <p>Mi expresión debió de ser un poema.</p> <p>Ella se echó a reír.</p> <p>—Es broma. Sí, hoy soy una chica. «Ella» es mi pronombre.</p> <p>—Pero ¿no acabas de...?</p> <p>—¿Cambiar de género? No, Magnus. No funciona así.</p> <p>[...]</p> <p>—Entonces, ¿puedo preguntar...?</p> <p>Agité las manos en un gesto vago. No me salían las palabras.</p> <p>—¿Cómo funciona? —Ella rió burlonamente—. Siempre que no me pidas que represente a todas las personas de género fluido, ¿vale? No soy una embajadora. No soy una maestra ni un icono. Solo soy —imitó mi gesto de manos— yo. E intento ser yo misma lo mejor que puedo.</p> <p>Me parecía justo. Al menos lo prefería a que me diera un puñetazo, me estrangulase con su garrote o se transformase en un guepardo y me atacase. (Riordan, 2017a, pp. 276-277).</p>

Aquí, Alex nos explica que, pese a ser descendiente de Loki y compartir con este la habilidad para cambiar de aspecto a placer y convertirse, por ejemplo, en una serpiente, en el caso de su género biológico no funciona así, así que pide a los demás que respeten su identidad, pese a que pueda resultarles confuso. Magnus, por supuesto, accede.

Recuperando la cuestión terminológica del fragmento anterior, cuando Magnus pregunta si es «*female*» hoy (y no «*a girl*»), Alex le deja en evidencia ante la pregunta puesto que no ha utilizado la terminología apropiada, pero se lo toma con humor. Alex Fierro no funciona en absolutos; es una persona esencialmente cambiante, y como tal no se adscribe a una sola identidad, sino que fluctúa entre lo femenino y masculino. Por eso, sería preferible evitar el uso de términos absolutos como «chico»/«chica» en la traducción (podríamos optar por soluciones como: «Hoy uso pronombres femeninos», «Hoy quiero que me tratéis en femenino»).

Más problemáticas resultan algunas de las elecciones terminológicas por las que el traductor se decanta a lo largo del capítulo.

Tabla 3. Elección terminológica peyorativa en la traducción.

Original	Traducción
<p>‘But you’re a shape-shifter,’ I said. ‘Can’t you just ... you know, be whatever you want?’</p> <p>Her dark eye twitched, as if I’d poked a sore spot.</p> <p>[...]</p> <p>‘I can look like whatever or whoever I want. But my actual gender? No. I can’t change it at will. It’s truly fluid, in the sense that I don’t control it. Most of the time, I identify as female, but sometimes I have very male days. And please don’t ask me how I know which I am on which day.’</p> <p>That had, in fact, been my next question. (Riordan, 2016a, pp.231-232).</p>	<p>—Pero eres una transformista —dije—. ¿No puedes..., ya sabes, ser lo que quieras?</p> <p>[omisión]</p> <p>[...]</p> <p>—Puedo parecerme a lo que quiera o a quien quiera. Pero ¿mi género real? No. No puedo cambiarlo a voluntad. Fluye de verdad, en el sentido de que no puedo controlarlo. La mayor parte del tiempo me identifico como mujer, pero a veces tengo días muy masculinos. Y, por favor, no me preguntes cómo sé qué soy cada día.</p> <p>En realidad, esa iba a ser mi siguiente pregunta. (Riordan, 2017a, pp.276-277).</p>

Como vemos en la definición que nos proporciona la RAE (Real Academia Española, s.f.), el término «transformista» se ha utilizado durante mucho tiempo como equivalente de «travesti», un término con claras connotaciones negativas para las personas trans (como Alex). Hubiera sido preferible valorar opciones como «cambiaformas» o «metamorfa» para hablar de sus poderes. Sin embargo, el error de traducción más flagrante del fragmento (incluso podría decirse que del libro) lo encontramos a continuación.

Tabla 4. En la traducción se pierde el uso del «they» singular.

Original	Traducción
So why not call yourself, like, they and them? Wouldn't that be less confusing that switching back and forth with the pronouns?	—Entonces, ¿por qué no haces que se refieran a ti como «ellos»? ¿No sería menos confuso que cambiar continuamente de pronombre?
'Less confusing for who? You?'	—¿Menos confuso para quién? ¿Para ti?
My mouth must've been hanging open, because she rolled her eyes at me like, You dork. I hoped Heimdall wasn't recording the conversation to put on Vine.	Debí de quedarme con la boca abierta, porque me miró y puso los ojos en blanco en plan: «Serás idiota». Esperaba que Heimdal no estuviera grabando la conversación para colgarla en Vine.
'Look, some people prefer they,' Alex said. 'They're non-binary or mid-spectrum or whatever. If they want you to use they, then that's what you should do. But for me, personally, I don't want to use the same pronouns all the time, because that's not me. I change a lot. That's sort of the point When I'm she, I'm she. When I'm he, I'm he. I'm not they. Get it?'	—Mira, hay gente que prefiere el «ellos» —dijo—. Son no-binarios o de espectro medio o lo que sea. Si quieren usar el «ellos», que lo hagan. Pero yo, personalmente, no quiero usar los mismos pronombres todo el tiempo, porque no soy así. Cambio mucho. Esa es la cuestión. Cuando soy chica, soy «ella». Cuando soy chico, soy «él». No soy «ellos». ¿Lo entiendes?
'If I say no, will you hurt me?'	—Si digo que no, ¿me harás daño?
'No.'	—No.
'Then no, not really.'	—Entonces no, la verdad.
She shrugged. 'You don't have to get it. Just, you know, a little respect.'	Ella se encogió de hombros.
'For the girl with the very sharp wire? No problem.' (Riordan, 2016a, p.232).	—No tienes por qué entenderlo. Solo mostrar un poco de respeto.
	—¿Por la chica del alambre afilado? No hay problema. (Riordan, 2017a, p.277).

Magnus sugiere a Alex el pronombre «they» en su uso neutro para reconocer su identidad, una construcción reconocida en el inglés desde hace más de siete siglos (Baron, 2018) y muy integrada hoy en día en la comunidad LGBTQIA+ angloparlante. Gómez Calvo lo traduce por «ellos», cayendo así en un calco de uso y un sin-sentido en la traducción, puesto que supone tratar en plural a una única persona.

Cabe suponer que, en el momento de la publicación de la traducción (2017) Gómez Calvo no estaba familiarizado con el uso del pronombre «they» en singular, ya que elige la menos acertada de todas las soluciones posibles. Entendemos que la que hoy sería nuestra primera solución, el pronombre «elle», no copaba tantos titulares por

entonces (de hecho, ni siquiera en la actualidad la comunidad hispanoparlante ha llegado a un consenso sobre su uso). Pero ya se conocía. Es más, se propuso en los años 70 («Elle», 2022). En 2006, por otra parte, ya se habían publicado traducciones con pronombres neutros, como la de *El río de los dioses* de Ian McDonald, traducida por Manuel Mata, y que, si bien está lejos de ser un ejemplo que seguir, introducía el pronombre «ell» como propuesta. Consideramos que incluso «ello» hubiera sido mejor opción, ya que al menos es un pronombre singular, pero «ellos» carece por completo de justificación.

En un apunte independiente, tampoco queda claro a qué se refiere Gómez Calvo cuando habla de personas «de espectro medio» (en inglés, «*mid-spectrum*»). El concepto «de espectro medio» lo encontramos en campos como la acústica, la bioquímica o la óptica física, pero en este contexto es un no-mismo-sentido. Alex hace referencia a esas personas que se encuentran en un punto indefinido del espectro de género, y al emplear un término acuñado en otros ámbitos lingüísticos el traductor crea una confusión innecesaria. Con reformular el fragmento como: «son no-binaries, o se encuentran en algún punto del espectro de género, o lo que sea» bastaría.

Volviendo al uso del pronombre «*they*» en singular, su traducción y el manejo de las identidades asociadas a él son cuestiones que vuelven a surgir en el último libro de la saga, *Magnus Chase y el barco de los muertos* (2018). En este volumen aparece Caras de Barro, un guerrero de barro que Alex modela para luchar en su nombre en un duelo, y que se identifica como no-binario.

Tabla 5. Se introduce a un personaje no-binario, Caras de Barro, con lenguaje no-binario directo.

Original	Traducción
“Okay. Pottery Barn is nonbinary, as I suspected. Preferred pronouns are they and them. And they are ready to fight.” (Riordan, 2017c, p.147).	Vale. Caras de Barro es no binario, como sospechaba. Prefiere que usemos el pronombre «elle». Y está listo para luchar. (Riordan, 2018, p.187).

En la Tabla 9 comprobamos con satisfacción que el traductor ha incorporado el pronombre «elle» a su vocabulario como equivalente en castellano para el uso singular de «*they*». No obstante, su progreso en el uso del lenguaje inclusivo todavía es desigual y parece poco consciente (de hecho, debería haberle identificado como «no-binario» en este mismo fragmento, pero continúa en masculino utilizando el adjetivo «listo», en lugar de opciones como «liste» o «preparate»). Pese a que el autor emplea lenguaje sin marcación de género con la clara intención de visibilizar al personaje, en la Tabla 6 vemos como el traductor a menudo cede el espacio a construcciones sin marca de género (no explícitamente neutras):

Tabla 6. La traducción pasa a utilizar el lenguaje no-binario indirecto.

Original	Traducción
They stood about eight feet tall, which was plenty scary to me, but I wondered if they stood a chance against whatever clay-warrior Hrungrir had created. (Riordan, 2017c, p.147).	Medía unos dos metros con cincuenta, una estatura que a mí me daba bastante respeto, pero me preguntaba si tenía alguna posibilidad de éxito contra el guerrero de arcilla que Hrungrir había creado. (Riordan, 2018, p.188).
Pottery Barn turned their faces towards me. (Riordan, 2017c, p.151).	Caras de Barro giró sus rostros hacia mí. (Riordan, 2018, p.192).

La omisión de sujeto del primer ejemplo es perfectamente normativa en castellano, recomendable incluso, pero la invisibilización de la marcación neutra que supone podría haberse compensado sustituyendo el nombre del personaje por el pronombre «elle» en el siguiente ejemplo.

A pesar de identificar a Caras de Barro como personaje no-binario y afirmar que su pronombre es «elle», Gómez Calvo no se atiene a las recomendaciones de acompañar ese pronombre con la terminación {-e} neutra (López, 2019), y en los casos en que no puede elidir el sujeto o emplear pronombres personales o posesivos no marcados («le», «su») pasa a tratar al personaje en masculino.

Tabla 7. La traducción emplea erróneamente el género masculino con Caras de Barro.

Original	Traducción
Meanwhile, Mokkerkalfe lumbered forward, swinging his tiny arms, but Pottery Barn was quicker. (Riordan, 2017c, p.152).	Mientras tanto, Mokkerkalfe avanzó pesadamente agitando sus bracitos, pero Caras de Barro fue más rápido. (Riordan, 2018, p.194).
Unfortunately, their fists sank into Mokkerkalfe's soft gooey flesh. As Mokkerkalfe turned, trying to face his opponent, P.B. got yanked off their feet and dragged around like a ceramic tail. (Riordan, 2017c, p.152-153).	Lamentablemente, sus puños se hundieron en la carne blanda y pegajosa de Mokkerkalfe, y cuando este se volvió, tratando de ponerse de cara a su rival, Caras de Barro se vio levantado y zarandeado como una cola de cerámica. (Riordan, 2018, p.194).

La marcación en masculino del «rápido» del primer ejemplo era fácil de evitar si optamos por un sinónimo neutro como «veloz», del mismo modo que se podría haber empleado por las formas activas de los verbos en el siguiente caso («levantó y zarandeó a Caras de Barro como una cola de cerámica») para evitar los participios en masculino. Aunque, de nuevo, la marcación del neutro en {-e} habría sido la estrategia más visibilizante.

Hasta en dos ocasiones el traductor refuerza la percepción errónea del género de este personaje al emplear construcciones marcadamente masculinas que no aparecían en el original, como vemos en la Tabla 8.

Tabla 8. Construcciones marcadamente masculinas inexistentes en el original.

Original	Traducción
Then, with a sucking <i>POP</i> , Pottery Barn pulled something from Mokkerkalfe's chest cavity and both warriors collapsed. (Riordan, 2017c, p.158).	Entonces, con un ruido de succión, nuestro hombre de cerámica quitó algo de la cavidad torácica de Mokkerkalfe, y los dos guerreros se desplomaron. (Riordan, 2018, p.201).
Our new buddy Pottery Barn clanked along beside us, drawing disapproving looks from the sleepy locals, like <i>Bah</i> , <i>tourists</i> . (Riordan, 2017c, p.148).	Nuestro nuevo colega Caras de Barro avanzaba con gran estruendo a nuestro lado y atraía miradas de reproche de los ciudadanos adormilados, como si pensasen: «Bah, turistas». (Riordan, 2018, p.189).

En el primer ejemplo, como en la oración anterior ya había empleado el nombre del personaje, Gómez Calvo decide sustituirlo aquí por la construcción «nuestro hombre de cerámica», que no aparece en el original. Debido al carácter no-binario del personaje, hubiera sido preferible usar el pronombre «elle».

En el segundo ejemplo, el inglés original no emplea marcadores de género, pero en castellano no es tan fácil esquivarlos. Si, como suponemos, el traductor no estaba familiarizado con el uso del morfema {-e}, se podría haber optado por una expresión circundante como «nuestra nueva amistad Caras de Barro»; en cambio, de nuevo opta por la marcación masculina.

Resulta evidente que en el año que separa la publicación de *Magnus Chase y el martillo de Thor* (2017) y *Magnus Chase y el barco de los muertos* (2018) el traductor ha ampliado sus conocimientos en lo que a lenguaje inclusivo se refiere. Ha incluido el pronombre neutro «elle» en su vocabulario y se aprecia cierto esfuerzo por omitir la marcación de género que sea prescindible (lo que conocemos como lenguaje no-binario indirecto) a través de sujetos elididos y pronombres no marcados. No obstante, este nivel de visibilización a media luz es insuficiente. Citando a Guillermo Badenes, en casos como el que nos ocupa existe «[a] *lack of empowerment of LGBT+ groups, whose ideas have often been silenced in translation* [...]» (Badenes, 2019, p.153).

La representación de identidades al margen del binarismo, como el género fluido o el no-binario, requieren de cierto arrojo lingüístico por parte de los profesionales, pero nuestro traductor evita riesgos que no se ciñan a la norma a través de la flexión en el texto de «elle» o del morfema {-e}, y en los casos en que rodear la marcación de género resulta trabajoso recae de nuevo en la marcación masculina como opción por defecto.

Quizás en otro momento la literatura fantástica adolescente no se tomara tan en serio como para exigir más compromiso por parte de la profesión, pero los tiempos han cambiado y, lo que es más importante, el público objetivo de esta literatura también. Nuestro código deontológico debe priorizar el respeto a las identidades marginadas por el sistema a través de un retrato tan fidedigno como nos sea posible realizar, y en este caso la obra analizada se queda corta.

8.9. Conclusiones

A todo estudiante que se aventura en las artes del oficio de la traducción por primera vez le acosa el mismo refrán: «*Traduttore, traditore*». El fantasma de la equivalencia perfecta sobrevuela con sigilo cada tarea durante los primeros meses, y su ominosa presencia no nos abandona hasta que la propia práctica destierra esa utopía mental contraproducente que nos aleja del propósito real de la traducción: conectar dos realidades independientes entre sí. Sin embargo, el refrán italiano hace bien en recordarnos que, como autores de segunda mano del texto, la intención de le autore en la comunicación que estamos traduciendo ha de guiar nuestra labor por encima de todo. Si perdemos de vista esta intención, entonces modificamos inconscientemente el propósito mismo de la comunicación en que intervenimos, y esta se convierte, por ende, en otra cosa. Esa es la primera y peor traición al original.

Casos como el que hemos presentado cuestionan si los profesionales de la traducción en ejercicio cuentan con las herramientas necesarias para enfrentarse a las identidades de género de la sociedad del siglo XXI, y no solo en cuanto a la expresión de estas de manera fiel y representativa en nuestra lengua; nos preguntamos si la profesión se encuentra lo suficientemente sensibilizada como para identificar cuándo es necesario aplicar una atención especial al género en un texto donde la identidad de un personaje es inseparable de su relación con dicho constructo. Esa cuestión podría traer al frente de nuevo la discusión sobre si es necesario que el traductor pertenezca a una comunidad para que pueda traducir sobre ella. En nuestra opinión no, no es imprescindible (aunque sí recomendable, sobre todo si su voz ha sido marginalizada con anterioridad), siempre y cuando el traductor encargade ponga todo de su parte por entender una realidad que no es la suya y se documente adecuadamente sobre cómo se expresa esa comunidad en particular, el lenguaje que es apropiado usar y qué términos han de evitarse.

No hay herramienta que nos prepare mejor para respetar una intención autorial que la documentación, pero nos cuesta abandonar el concepto de documentación en términos enciclopédicos. En ocasiones, como la que nos ocupa, la documentación debe centrarse en el aspecto social que el autor señala con neones para nosotros. Desconocemos el proceso que acompañó al traductor de esta trilogía en su tarea, pero los ejemplos recuperados para este artículo recalcan la necesidad de sensibilizar a los profesionales de que el contexto siempre va más allá de las palabras.

Por supuesto, conviene recordar aquí que una traducción no es responsabilidad de una única persona, y menos cuando hablamos de toda una trilogía dentro de una editorial tan grande como la que se encargó de los libros que nos ocupan, Montena. Pero las personas que llegan al texto meta no siempre están entrenadas para señalar errores como los que hemos identificado en el caso de estudio de esta publicación, y es, por tanto, responsabilidad de le traductore asegurar que la intención de la autoría en cuanto a la representación de género se respete lo máximo posible en todas las fases del proceso editorial.

Referencias bibliográficas

- Badenes, Guillermo. (2019). On the Translation of Otherness: The Univocal Case of *Will Grayson, Will Grayson*. *TTR*, 32(2), 131–157. <https://doi.org/10.7202/1068906ar>
- Baron, Dennis. (2018, 13 de octubre). Nonbinary pronouns are older than you think. *The Web of Languages*. <https://blogs.illinois.edu/view/25/705317>
- Corroto, Paula. (2020, 28 de enero). Tres lingüistas debaten sobre el lenguaje inclusivo: “No debieron preguntar a la RAE”. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-01-28/rae-lenguaje-inclusivo-carmen-calvo_2429760/
- EFE. (2022, 31 de marzo). 15 años del «avance histórico» de la ley de identidad de género. En *efeminista*. <https://efeminista.com/15-anos-ley-identidad-genero/#:~:text=Hace%2015%20a%C3%B1os%20en%20Espa%C3%B1a,de%20haber%20realizado%20la%20ciruj%C3%ADa>
- Elle (pronombre). (2022, 8 de julio). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Elle_\(pronombre\)&oldid=144838492](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Elle_(pronombre)&oldid=144838492)
- Epstein, B.J. (2014). “The Case of the Missing Bisexuals”: Bisexuality in Books for Young Readers. *Journal of Bisexuality*, 14(1), 110-125. <https://doi.org/10.1080/15299716.2014.872483>
- F. Del Castillo, Berta. (2020, 11 de junio). Rick Riordan, autor de ‘Percy Jackson’, “nunca permitiría” que Nico di Angelo no fuese gay en la serie. *eCartelera*. <https://www.ecartelera.com/noticias/percy-jackson-rick-riordan-homosexualidad-disneyplus-61271/>
- Identity (philosophy). (2022, 12 de marzo). En *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Identity_\(philosophy\)&oldid=1076646373](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Identity_(philosophy)&oldid=1076646373)
- Ignácio Gómez Calvo (s.f.). Inicio [página de LinkedIn]. *LinkedIn*. <https://www.linkedin.com/in/ignacio-g%C3%B3mez-calvo-b39707b4/>

- Jarazo-Álvarez, Rubén. (2019). Gender, Sexuality and the War on Terror in Harry Potter and *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. En Jarazo-Álvarez, R. y Alderete-Diez, P. (Eds.), *Cultural Politics in Harry Potter* (pp. 178-192). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429322792-17>
- Lupa del cuento. (2021, 10 de noviembre). (I. Gómez-Calvo, Trad.). *Lupa del Cuento*. <https://lupadelcuento.org/index.php/entidades/traductor/id/G%C3%93MEZ+CALVO%2C+IGNACIO>
- Martínez Pleguezuelos, Antonio J. (2018). *Traducción e identidad sexual. Reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer*. Editorial Comares.
- Real Academia Española. (s.f.). Identidad. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 19 de julio de 2022. <https://dle.rae.es/identidad?m=form>
- Real Academia Española. (s.f.). Transformista. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 25 de julio de 2022. <https://dle.rae.es/transformista>
- Rick Riordan. (2022, 19 de julio). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rick_Riordan&oldid=144857256
- Riordan, Rick. (2015). *Magnus Chase and the Sword of Summer*. Puffin. https://www.amazon.es/Magnus-Chase-Sword-Summer-Asgard-ebook/dp/B00O8AD3RK/ref=tmm_kin_swatch_0?encoding=UTF8&qid=1660041556&sr=8-1
- Riordan, Rick. (2016a). *Magnus Chase y la espada del tiempo*. Montena.
- Riordan, Rick. (2016b). *Magnus Chase and the Hammer of Thor*. Puffin. https://www.amazon.es/Magnus-Chase-Hammer-Thor-Book-ebook/dp/B01E5T8RF6/ref=tmm_kin_swatch_0?encoding=UTF8&qid=1657537630&sr=8-1
- Riordan, Rick. (2017a). *Magnus Chase y el martillo de Thor*. Montena.
- Riordan, Rick. (2017b, 26 de junio). The Stonewall Award. *Rick Riordan*. <https://rickriordan.com/2017/06/the-stonewall-award/>
- Riordan, Rick. (2017c). *Magnus Chase and the Ship of the Dead*. Puffin. https://www.amazon.es/gp/product/B0753LGSB5?ref=dbs_p_pwh_rwt_anx_cl_1&storeType=ebooks
- Riordan, Rick. (2018). *Magnus Chase y el barco de los muertos*. Montena.
- Steensma, Thomas D. et al., (2013). Gender identity development in adolescence. *Hormones and Behaviour*, 64(2), 288-297. <https://doi.org/10.1016/j.yhbeh.2013.02.020>

Capítulo 9

De lo subalterno del sexo y del homoerotismo femenino en la narrativa de Ena Lucía Portela

 Anna Chover Lafarga
anchover@florida-uni.es
Florida Universitaria

Resumen: En la década de los noventa, la aparición y consolidación de un corpus homoerótico en Cuba quedó indefectiblemente asociada con una suerte de rebelión que, ya en la década anterior, había comenzado a explorar nuevas fórmulas de representación de la sexualidad y, por tanto, del género. En este contexto, el de la Generación Novísima, se inscribe la producción narrativa de Ena Lucía Portela. Por un lado, como una de las voces más originales de su generación y de mayor proyección internacional. Por otro, como una obra clave en la normalización de la temática homoerótica femenina en el corpus narrativo cubano actual. Así pues, el presente trabajo parte del marco teórico de la teoría *queer* latinoamericana, para analizar con una metodología cualitativa algunas claves de dicha temática, así como de la representación sexo/género, que se vislumbran en los primeros relatos de Portela.

Palabras clave: Ena Lucía Portela, narrativa cubana, cuento, homoerotismo femenino, teoría *queer*.

9.1. De lo que no se puede hablar es mejor callarse

Como bien es sabido, el título alude al último de los aforismos de una de las obras capitales de la Filosofía del Lenguaje: el *Tractatus lógico-philosophicus* (1921), de Ludwig Wittgenstein. Un ensayo sobre los límites del lenguaje y sobre temas, como la muerte, que para el austríaco, y simplificando mucho, resultan indecibles porque están más allá de las posibilidades fácticas del lenguaje. Asimismo, partimos de la aceptación de que todo intento de analizar la obra de Ena Lucía Portela tiene un punto de utópico, en el sentido de que también juega con los límites del lenguaje y de lo indecible, que resulta en parte del escepticismo declarado por la autora en algunos de sus cuentos y entrevistas¹ hacia la crítica literaria y el academicismo en general:

¹ «El escepticismo es un magnífico antídoto contra las decepciones» (Diez Mantilla, 2017).

Portela: ¿No sabías que soy postmoderna, postlacaniana, queer, travesti literaria, feminista en el clóset, caníbal (¡jo, esame gusta!), postrevolucionaria, autorreflexiva, iconoclasta y otras cuarenta mil lindezas que parecen nombres de enfermedades contagiosas? Pues lo dicen ellos, los académicos, que son muy perspicaces, no solo aquí en la Universidad de la Habana, sino en los departamentos de Letras Hispánicas de las más variopintas universidades de este planeta (Álvarez, 2010).

De la cita se desprende un posicionamiento que invalida no solo lo que podamos decir, sino el propio lugar desde el que hablamos, las instituciones del saber o disciplinarias, en relación con sus imbricaciones con el poder, tal y como las definió Foucault en *Vigilar y castigar* (2000). Por otro, porque pensamos que en la narrativa porteliana lo más importante es, precisamente, lo que no se dice pero está. Por ejemplo, palabras como «insilio» no aparecen en su obra; sin embargo, tampoco se puede entender la misma sin esa experiencia, que en su caso es doble. No solo es Portela una de las pocas de su generación que sigue viviendo en la isla; sino que es conocido el encierro en su casa de El Vedado desde hace años.

Bustamante-Escalona (2021), partiendo de que la autora no ha vuelto a publicar ficción desde su novela *Djuna y Daniel* (Portela, 2007) y de que no participa en ningún tipo de actividades públicas, analiza el proceso de lo que él denomina una «enigmatización» de la autora construido en torno a un régimen de (in)visibilidad. Esta forma de construirse como autora guarda una estrecha relación no solo con la materia ficcional de sus cuentos y novelas, sino también con el hecho de que ella misma se vislumbra en ocasiones como un personaje más de ficción. Una construcción desde la que articula una visión crítica sobre los contextos académicos y culturales sin la que no puede entenderse su propia estrategia literaria. A este respecto, Bustamante-Escalona (2021) se refiere al rechazo de la autora a ser encasillada como escritora de «narrativa femenina o con perspectiva de género» (p. 176), a la vez que se resiste a que la literatura cubana quede constreñida por sus propios referentes estereotipados.

9.2. Ena Lucía Portela: la consolidación de una marginalidad polivalente

Cuando Nara Araújo (2003, pp. 82-111) se acercó a la cuentística de Ena Lucía Portela todavía no existía la distancia temporal que permite a la crítica literaria actual considerarla no solo una de las figuras más destacadas de su promoción; sino una de las narradoras más importantes de la literatura latinoamericana actual (Bolognese, 2014, p. 5). Sin embargo, Araújo ya advirtió las pistas de una poética propia que se empezaba a gestar en sus dos primeros relatos: «Dos almas nadando en una pecera» (1990) y «La urna y el nombre (un cuento jovial)» (1993).² Con el

² El año 1993 es cuando se produce el relato «La urna y el nombre (un cuento jovial)», pero la edición a la que tenemos acceso es de 2009, tal y como aparece en el apartado de referencias.

primero de ellos, Portela ganó una mención en el xvii Encuentro de Talleres Literarios de La Habana, siendo todavía una desconocida. Esto explica que la primera versión del relato se publicara en un meneguado folleto por la Editorial Extramuros (1990), de escasa circulación en La Habana y que, por ello, el rastro del texto se perdiera hasta que la *Revista Unión* publicara una reescritura titulada «Sombrío despertar del avestruz» (Portela, 1996). Se trata de una anécdota que nos da una pista clave del contexto literario en el que se inicia la autora y que resulta fundamental para entender su obra. Asimismo, la publicación de ese relato conllevaba el mérito de inscribir el homoerotismo femenino en la literatura cubana finisecular. O sea, se trataba de un texto determinante no solo para el desarrollo de dicha temática en la narrativa porteliana posterior, sino sobre todo porque suponía la normalización del personaje lésbico en un momento de especial esplendor de la narrativa cubana.

En primer lugar, referido al contexto en el que Portela da sus primeros pasos, tal y como explica Amir Valle (2017), los talleres literarios fueron fundamentales para dar a conocer y vehicular las nuevas tendencias literarias que venían de provincias. Pero, sobre todo, fueron espacios de creación que suplían la función que antes de la Revolución habían cumplido antecedentes tan importantes como las revistas *Orígenes* y *Ciclón*. Es decir, el hecho de que la generación novísima no tuviera una revista como órgano de expresión propio se explica porque tampoco existieron revistas independientes durante el periodo revolucionario (Valle, 2017). Así pues, esta nueva sensibilidad que se estrenaba en los noventa tuvo que darse a conocer de formas distintas, empujada por el contexto político. De ahí la importancia de grupos artísticos como Seis de Ochenta, Diáspora y especialmente El Establo, al que perteneció Portela.³

Ahora bien, lo interesante es cómo en este contexto se va construyendo una marginalidad polivalente que, de forma paulatina, se irá convirtiendo en uno de los rasgos definitorios de la producción porteliana. Resulta así un discurso, como señala Mirta Yáñez (1998, p. 12), «de recomposición de los valores y las costumbres hasta ahora dadas como inamovibles» o inherentes a la sociedad cubana mediante el abordaje de temas conflictivos en los que lo marginal revierte en una crítica a aquellas instituciones socialmente aceptadas como sagradas. De ahí la aparición de temas como el homoerotismo y todos los relativos a la sexualidad y a las nuevas intersecciones sexo-genéricas. Son historias de los márgenes que se establecieron durante los noventa como una tendencia narrativa explotada hasta la saciedad por la

³ Aunque tuvo una duración muy corta (1987-1988), fue un grupo multidisciplinario que aglutinó a jóvenes noveles y que, como en el caso de Portela, les sirvió como punto de partida hacia una madurez artística que obtendrían tiempo después de su formación. Otras voces que también pasaron por el grupo, serían las de Karla Suárez, Ricardo Arrieta, José Miguel Sánchez (Yoss), Daniel Díaz Mantilla o Raúl Aguilar.

generación Novísima y (pos)Novísima.⁴ Todo ello permite contextualizar la temática homoerótica que estrena la autora en un contexto de eclosión y diversificación de las temáticas referidas a la sexualidad. Y este es un cambio en la sensibilidad literaria que tampoco puede entenderse sin tener en cuenta las coordenadas específicas de la grave crisis económica y social que el régimen bautizó como «Periodo Especial en Tiempos de Paz».

Efectivamente, tras la fecha de 1989 y el colapso del sistema socialista de Europa del Este, Cuba no solo pierde el apoyo económico que lo sostenía sino que, simultáneamente, se abren fisuras definitivas en el proyecto ideológico y social revolucionario. Odette Casamayor-Cisneros (2014, p. 644) lo define como una «época de desvanecimiento de las identidades ideológicas, nacionales, culturales, genéricas y sexuales». Todo ello confiere a los noventa una peculiaridad sociocultural que permite entender la propensión de la cuentística hacia temáticas como la subjetividad homosexual, hasta entonces consideradas de segundo orden como el resto de las minorías sexuales, de cara a los intereses de Estado. No resulta extraño, por tanto, que sea en este contexto en el que se produce una eclosión definitiva de narradoras y, con ellas, de la normalización del homoerotismo femenino.

Con todo lo dicho hasta el momento, pensamos que puede tenerse una visión más amplia que se relaciona con el hecho de que, como afirma Ivonne Sánchez Becerril (2015), la marginalidad sea el rasgo más evidente de los personajes de Portela. En este sentido, lo que resulta aún más interesante es que «los marginaliza la imposibilidad de cumplir, voluntaria o involuntariamente, con las expectativas impuestas sobre ellos» (Sánchez Becerril, 2015, p. 456). Es así que Portela tiene un papel fundamental en la conformación de esa marginalidad polivalente que, como hemos explicado, se va gestando durante los noventa hasta ser un rasgo de la narrativa cubana actual. A su vez, compartimos la tesis de Rita De Maeseneer y Chiara Bolognese (2017), quienes sostienen que la autora «no solo se distancia de las corrientes que han imperado en el campo literario cubano, sino que desestabiliza su propia ubicación» (p. 87). Este es un aspecto sobre el que gira el enfoque de este trabajo porque, como se intenta demostrar, la narrativa porteliana también acaba desestabilizando cualquier estereotipo en torno a la sexualidad en general de las mujeres y, específicamente, en lo referente al homoerotismo femenino.

Por último, antes de abordar la temática en los próximos apartados, se hace necesario un esbozo de títulos que pueda dilucidar de qué hablamos cuando nos

⁴ Fue el crítico Salvador Redonet quien acuñó el término «Novísimos» en el marco del Encuentro Nacional de Narrativa, celebrado en Cuba, en 1995. Con él, se refería a los narradores formados vital y culturalmente entre los ochenta y noventa. Ahora bien, cabe apuntar que el sesgo fue completamente androcéntrico y que se omitieron deliberadamente a las narradoras. En este sentido, el corte generacional entre novísimas y posnovísimas, aunque comprende a tres generaciones de autoras diferentes, depende de la fecha de nacimiento, así como del momento en que empiezan a publicar. Autoras como Aymara Aymerich (1976) o Susana Haug (1983) se consideran pos(novísimas).

referimos al corpus de la obra porteliana. En este sentido, en relación con su producción cuentística saldrían publicados dos libros de relatos: *Una extraña entre las piedras* (Letras Cubanas, 1999) y *El viejo, el asesino y yo y otros cuentos* (Letras Cubanas, 2000), con el que ganó el premio Juan Rulfo en 1999. Por otro lado, la proyección internacional de la autora no vendría hasta la publicación de su primera novela *El pájaro: pincel y tinta china* (Editorial Unión:1999), que en 1997 fue merecedora del Premio Cirilo Villaverde de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Finalmente, con la llegada del nuevo siglo, fueron apareciendo tres novelas más: *La sombra del caminante* (Unión, 2001, y Bokeh, 2016); *Cien botellas en una pared* (Unión, 2003), premiada con el Jaén de novela y el Prix Littéraire Deux Océan-Grinzane Cavour ese mismo año; y *Djuna y Daniel* (Unión, 2007; Mondadori, 2008), que obtuvo el premio de la Crítica Cubana (Bustamante-Escalona, 2021, p. 176).⁵

9.3. El homoerotismo y las narradoras cubanas de los noventa

Una vez delimitado el corpus que conforma la narrativa porteliana, no puede obviarse que la crítica literaria ha demostrado que los rasgos de su producción son comunes en las narradoras de su generación. Nara Araújo (2003) habla, por ejemplo, de las transgresiones propuestas en el género del relato mediante una escritura postmoderna que presentaba nuevos códigos y que suponía un desafío a las expectativas tradicionales de la recepción. Asimismo, la necesidad de rebasar todo tipo de maniqueísmo sobre la situación social cubana es otra de las claves generacionales que, según Mirta Yáñez (1998), definieron a este corpus de narradoras cubanas que protagonizaron la escena literaria de los noventa. De ahí que la posmodernidad aparezca como un enclave idóneo para la proliferación de nuevas subjetividades, que ponen el acento en lo individual, antes que en el estereotipo de lo social.

Desde una perspectiva de género, Yáñez (1998) reivindicó el hecho de cómo estas narradoras afrontaron «la obligación primaria de propasar la frontera de la marginalidad y la urgencia de romper con esquemas ajenos a la literatura» (pp. 36-37), es decir, que acentuaron el alejamiento iniciado en los ochenta respecto a la narrativa de los sesenta y setenta, muy sujeta a las necesidades discursivas y épicas del régimen revolucionario iniciado en 1959. Digamos que la autocensura de épocas anteriores deja paso por fin al abordaje de temas conflictivos como el de la homosexualidad y, en general, el de las orientaciones sexuales no heteronormativas, pero también otros como la prostitución o los estragos del SIDA en la Isla. De este modo, se puede afirmar que el florecimiento de una literatura homoerótica cubana durante los noventa va asociado, indefectiblemente, a una nueva aproximación a la realidad cubana carente de muchos de los prejuicios que caracterizaron a la narrativa anterior.

⁵ La última de las publicaciones de la autora fue la recopilación de ensayos propios, *Con hambre y sin dinero* (Ediciones Unión, 2017). Una obra a la que no se hace mención, dado que el presente trabajo se centra en su obra narrativa de ficción.

Así lo explica Víctor Fowler (1998, p. 143-144), para quien la publicación de «Dos almas nadando dentro de una pecera» (Portela, p. 1990) forma parte de una suerte de rebelión asumida ya en los ochenta por la promoción de escritores que, como Abilio Estévez, ya habían comenzado a explorar nuevas formas de representación de la sexualidad. A este respecto, también Mateo Palmer (1995, p. 177) incidió en el hecho de que, desde la perspectiva de género, la temática lésbica fue un tema central entre las autoras de esta promoción sin que ello supusiera que no hubiera quiénes se adentraron en el homoerotismo masculino. «El maestro», de Souleen Del'Amico Ciruta, sería un posible ejemplo (Valle & Sotolongo, 2002, p. 22-28).

Así pues, sin ánimo de exhaustividad, cabe poner en relación la propuesta discursiva de Portela con la de otras narradoras que empiezan a publicar a finales de los noventa, como Ana Lidia Vega Serova (Leningrado, 1968)⁶ y Karla Suárez (La Habana, 1969).⁷ López Cabrales (2005) ya advirtió de las semejanzas encontradas entre Portela y estas dos narradoras, tanto a nivel temático como, sobre todo, «por un lenguaje agresivo que va directo a los sentimientos humanos», así como por dar vida a una diversidad de mujeres, entre ellas, las lesbianas. (p. 74). Tal y como señala Paloma Jiménez del Campo (2012), sobre todo en Vega Serova y en clara consonancia con Portela, destaca «la galería de mujeres “raras”: “especies en cautiverio” de la cotidianeidad femenina» (p. 5).

Por último, no podemos cerrar este esbozo sobre la temática lésbica en la narrativa de mujeres de los noventa sin hacer referencia, por un lado, a Marilyn Bobes (La Habana, 1955) con su libro de relatos *Alguien tiene que llorar* (Casa de las Américas, 1995), en el que nos detendremos en el apartado siguiente. Por otro, y para terminar, a Sonia Rivera-Valdés (La Habana, 1937). Aunque por su fecha de nacimiento, como Bobes, excede los límites cronológicos de las Novísimas y Postnovísimas, su libro de relatos titulado *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (Tlalparta, 1998) fue fundamental a finales de la década de los

⁶ De padre cubano y madre rusa, Vega Serova pasó su infancia en Cuba, pero tras el divorcio de sus padres se trasladó a la Unión Soviética con su madre y no regresó a la Isla hasta 1989, cuando empieza su carrera como escritora con el libro de cuentos *Bad painting* (1998, Premio David 1997). Después vendrían seis libros de cuentos más: *Catálogo de mascotas* (1999), *Limpiando ventanas y cristales* (2001), *Imperio doméstico* (2004, Premio Dador 2005), *El día de cada día* (2006), *La mirada de reojo* (2011) y *Tres pasos para un pez* (2014); además de dos novelas: *Noche de ronda* (2003) y *Ánima fatua* (2007). Actualmente, es junto a Ena Lucía Portela una de las voces más interesantes de la narrativa escrita por mujeres desde la Isla (Jiménez del Campo, 2012).

⁷ Karla Suárez también inició su andadura como escritora publicando cuentos en revistas y antologías hasta que, ya en el exilio y afincada en Roma, publica *Espuma* (Letras Cubanas, 1999), su primer libro de relatos, y la novela *Silencios* (1999) con la que ganó el V Premio Lengua de Trapo en España (Letras Cubanas, 2008). A partir de ahí, no han cesado las publicaciones tanto de libros de cuentos: *Carroza para actores* (Ediciones Unión, 2011) y *Grietas en las paredes* (Editions Husson, 2007)), como de novelas: *La viajera* (La Roca, 2005), *Habana año cero* (Ediciones Unión, 2016) y *El hijo del héroe* (Comba, 2017). Su obra, traducida a numerosas lenguas, la han consagrado como una de las fundamentales de esta promoción de narradoras que copan la escena narrativa cubana actual.

noventa porque ganó el prestigioso Premio Casa de las Américas en 1997. Un libro que daba voz a la emigración hispana en ambientes neoyorquinos y que, según Mabel Cuesta (2012), tiene el mérito de haber presentado «una nueva poética de la subjetividad homoerótica» (p. 52) ya que viene a plantear esferas de diálogo entre el discurso homoerótico femenino y una posible reconstrucción de lo nacional cubano. Con todo ello, vemos cómo la narrativa porteliana dialoga con las fuentes estéticas y sociales del contexto de los noventa a la vez que sienta las bases de una poética propia.

9.4. «Nos acostamos abrazadas para sentir menos el frío»

Por la bibliografía sobre el texto, sabemos que el relato «Dos almas nadando dentro de una pecera» (Portela, p. 1990), primera versión del que finalmente se publicó como «Sombrío despertar del avestruz» (Portela, p. 1996), contaba la historia de un amor lésbico no correspondido y del suicidio de la que, habiendo declarado su amor, había sido rechazada. Asimismo, en esta primera etapa de la producción porteliana, Araújo (2003, p. 85) ubica otro texto titulado «Como el ojo gris», en el que también el lesbianismo acababa en tragedia, concretamente en un asesinato. Por consiguiente, los primeros cuentos de Portela vislumbran no solo el interés de la autora por la temática homoerótica, tal y como ya vimos en el apartado anterior, sino que dicha temática aparece, desde los inicios de su producción, atravesada por la experiencia radical de una muerte violenta. Efectivamente, para Araújo (2003) lo interesante de estos dos relatos es que, a nivel de estructura, transmiten la tensión dramática de la muerte. A su vez, las protagonistas se mueven en un mundo cerrado y marginal, en cuanto a que se ignora el resto, «donde se debaten conflictos de identidad sexual y existencial» (Araujo, 2003, p. 86).

De este modo, Araújo (2003) resume dos aspectos cruciales en la conformación del mundo porteliano que irá cobrando forma en su novelística posterior. Por un lado, la muerte violenta como desencadenante de la trama llevará a la autora a tensar los esquemas del género negro en novelas como *Pájaro, pincel y tinta china* (Portela, 1999) y *Cien Botellas en una pared* (Portela, 2002). Por otro, la prevalencia de espacios cerrados en los que se radicalizan las experiencias íntimas, a la vez que se desestructuran los discursos sobre el género, las orientaciones sexuales fijas y el homoerotismo. Un ejemplo paradigmático es el personaje de Margarita, protagonista de «Como el ojo gris», que encuentra un goce en el asesinato del personaje de la extranjera como objeto de deseo.

Ahora bien, cabe advertir que la pulsión de la muerte no solo caracteriza a los personajes lésbicos, sino que será una constante en toda su producción. Un ejemplo lo tenemos en «La urna y el hombre: un cuento jovial» (1993),⁸ protagonizado por tres jóvenes que se encierran de forma voluntaria en una habitación para morir. Una

⁸ El relato fue publicado en una antología fundamental para la generación Novísima, compilada por Redonet, S. (1993). *Los últimos serán los primeros*. Editorial Letras Cubanas.

decisión drástica que, sin embargo, y como señala Araújo (2003, p. 87), «está sometida a la burla, es ella misma una inversión paródica del Infierno de Dante». Precisamente ese tono sarcástico acompañado de descripciones grotescas, así como la predisposición a lo escatológico, serán algunas claves fundamentales de su obra junto al juego intertextual que irá hilvanando un diálogo entre sus textos posteriores. No obstante, si bien la muerte trágica aparece en los primeros relatos de Portela, no se puede obviar que la temática suicida ya era un lugar común entre otros textos homoeróticos de la época. Un aspecto que lleva a concluir a López-Cabrales (2005, p. 74) que:

El deseo homoerótico lesbiano traza trayectorias corrosivas y, a veces, autodestructivas [...] porque la voz lesbiana analiza con una lente crítica el mundo patriarcal y homofóbico que la rodea y solo puede existir y expresarse en un espacio nuevo y diferente a la realidad circundante.

Por su parte, Mirta Suquet (1999), en uno de los primeros análisis sobre la «homotextualidad» cubana de los noventa, ya señalaba que el suicidio era un tema común en algunos textos gays del momento. Entre los ejemplos que destaca estarían relatos como «El cazador» (1990), de Leonardo Padura; y «Humo» (1994), de Jesús David Curbelo, dos textos que «reescriben la historia de la desesperanza [...] que conduce a los protagonistas masculinos» a un desenlace tan trágico (Suquet 1999, p. 41). Ahora bien, la cita anterior de López-Cabrales (2005, p. 74), sin negar la cruenta realidad de los homosexuales especialmente durante los primeros años del proyecto revolucionario que se inició en 1959, explicita un condicionante de género evidente en la producción narrativa de mujeres de los noventa que, en el caso de las lesbianas, es doble o triple debido a la invisibilidad obligada que el colectivo ha sufrido históricamente. A este respecto, Cuesta (2022, p. 121), narradora cubana y crítica literaria, nos recuerda que:

Las mujeres lesbianas hemos sufrido, a nivel global, de largas exclusiones dentro de los movimientos feministas y LGBTIQ; dominando en el primero las figuras de mujeres burguesas heterosexuales y en el segundo, los hombres *gays*. En el contexto cubano con todo y la tan proclamada revolución socialista de 1959, dichas exclusiones han encontrado también espacio y han sometido a las identidades disidentes a procesos de silencio y persecución.

Estos procesos de silencio y persecución a los que se refiere Mabel Cuesta (2022, p. 121) fueron perpetuados en el contexto cubano por un discurso revolucionario netamente androcéntrico y homofóbico: de José Martí y los padres de la patria al Che y el estereotipo del «hombre nuevo». No obstante, la producción narrativa de mujeres cubanas sí va generando un corpus homotextual que actualmente puede leerse como un espacio para la expresión de subjetividades disidentes como las asociadas al

⁹ En el marco de la teoría queer, el concepto de «homotextualidad» se refiere a las imbricaciones entre la literatura y la homosexualidad. Fue acuñado por el crítico norteamericano Stockinger en el artículo «Homotextuality: a proposal» (1978) (Peralta, 2016).

homoerotismo femenino. Por tanto, puede afirmarse que, frente a las coordenadas históricas, la literatura se convierte en un espacio discursivo que sí constata las experiencias de los márgenes y, con ello, los aspectos referidos a lo subalterno de la sexualidad. Es así que no es de extrañar que el suicidio y, en general, el trauma fuera constante en estos principios de la literatura lésbica cubana y también con posterioridad.

En la misma coyuntura de transfiguraciones literarias de la década de los noventa, otro texto de temática homoerótica que despuntó como pionero fue «Alguien tiene que llorar», de Marilyn Bobes (1995). A pesar de que por su fecha de nacimiento (La Habana, 1952) Bobes queda fuera de los parámetros generacionales de las Novísimas, Luisa Campuzano (1996, p. 52) incidió en el alcance que obtuvo su publicación, dado que fue la ganadora del premio de cuento Casa de las Américas en 1995. A partir de una fotografía de un grupo, el relato se abre como un puzzle; un coro de voces en el que no faltan acusaciones, ni reproches, ni la emotividad del afecto ante el suicidio de Maritzia.

Por otro lado, en «Sombrío despertar del avestruz» (Portela, p. 1996) se observa, respecto a esta temática, el mismo desencanto que ya planeaba en la primera versión del relato. Digamos que la trama está basada en el discurso de una voz narrativa intradiegética que rememora la relación con Laura, la otra protagonista de la que solo sabemos aquello que nos cuenta la narradora: su visión de una pasión que parece acabar con el suicidio de Laura. Se trata de una relación, desde su inicio, no equitativa debido a la fascinación que Laura siente por la protagonista, una escritora que parece tener cierta repercusión:

Nos saludamos y mi amigo le dijo mientras me señalaba «es ella». Soy inocente, pensé. Pero entonces la muchacha inició un atropellado discurso sobre lo mucho que le había gustado mi cuento, que estaba durísimo y si era una historia real. Mi amigo advirtió que se trataba de «Dos almas nadando», etc. [...] Tal vez fui un poco brusca pero creo que le agradó mi respuesta, pues me dijo sonriente «me llamo Laura» (Portela en Garrandés, 1999, p. 497-498).¹⁰

Al hacer referencia a la publicación de «Dos almas nadando en una pecera», como señala Nara Araújo (2003), Portela comienza un juego intertextual con su propia escritura que retomará en su primera novela y que tiene varias funciones: «establecer en la anécdota un vínculo entre Laura y el personaje protagónico, innombrado, y marcar a la protagonista/narradora, de manera oblicua e implícita, como la persona porteliana» (Araújo, 2003, pp. 88-89). A ello podemos añadir que la anécdota del relato que las hace converger marca también el inicio del futuro desencuentro, comienzo y simulacro de una relación en la que las limitadas aptitudes intelectuales de Laura no consiguen mermar el deseo que la narradora siente por la joven. Por

¹⁰ La edición del cuento que citamos es la antologada por Alberto Garrandés (1999), *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX*, Editorial Letras Cubanas, pp. 497-505.

su parte, Laura, como objeto de deseo, palia también la soledad de quien necesita ser escuchada. Por tanto, es la soledad la que las convoca a amarse, una soledad subjetiva en la que el frío representa esa sensación mortal de miedo que también lleva a Laura a esconder su cabeza como un avestruz.

Otra cuestión es que «Sombrío despertar del avestruz» (Portela, 1996) es un relato lésbico en el que, paradójicamente, como señala Araújo (2003, p. 89), se desacraliza el cuerpo lesbiano. Para la autora, este aspecto se traduce en un cambio en la perspectiva desde la cual se cuenta la relación homosexual, percibiendo también una diferencia esencial de este texto respecto a la negación y la frustración característicos de la tensión trágica de «Dos almas perdidas en una pecera» (Portela, p. 1993). Más allá del diálogo entre ambos, «Sombrío despertar» (Portela, p. 1996) apunta, según Araújo (2003, p. 89), hacia un ensanchamiento por la vía del juego, el goce y el placer tanto de las anécdotas como del acto mismo de la escritura. Sin duda, esta es una apreciación que pensamos puede hacerse extensible a toda la obra de la autora, en la que registros como el humor, lo escatológico y el predominio de lo marginal, ya mencionados, permiten la banalización de las facetas más trágicas de la sexuación. Dicho de otro modo: la falta estructural de una pareja porteliana no se rebela incompatible, en el caso de «Sombrío despertar del avestruz», con la plétora sexual lesbiana. Y es en este punto donde la autora marca un giro en el rumbo; del halo trágico de su primer relato. La fruición del cuerpo lésbico abre para la narradora un abanico de intensas emociones, entre ellas, la primordial, la escritura.

9.5. Escrito sobre el cuerpo

Nada más conocerse, un amigo de la narradora que conocía a Laura le advierte que esta es una neurótica de tipo histérico, al más puro estilo freudiano. No obstante andar sobre aviso, el imperativo del deseo de amar y de escribir es mucho más poderoso:

Meter las dos manos y los ojos y la boca en ese cuerpo tan bonito [...]. Otra vez acariciarlo y llenarlo de besos desde los pies hasta los rizos rubios sobre la frente, un metro y cincuenta y cinco centímetros más arriba (demasiado para un hai-kú y demasiado poco para una saga, pero no importa: ella inventaría algo. (Portela, 1999, p. 497).

El cuerpo de Laura se convierte así en un material narrable, moldeable con la palabra, motivo por el que ella (la innombrada) se adentra en el cuerpo de Laura. Todavía no sabe muy bien cómo lo va a escribir, pero no importa, porque ella cree poder inventar algo. Acariciarla es escribirla, ir desnudando la liturgia del cuento. El trazo de la escritura, por un lado, y el de la mano sobre el cuerpo, por otro, intersectan así en el mismo ejercicio de inventar algo —vivir una historia para ser contada o contar para vivir.

Laura Hernández (2003) señala que la dicción erótica en las escritoras latinoamericanas lleva implícita la liberación del deseo mediante la escritura. Los mitos del pudor y de la castración afectiva, sigue diciendo Hernández (2003), son superados al romper

el débil himen de la moral que las reprimía. El texto de Portela, sin embargo, llega mucho más lejos. La experiencia sexual homoerótica convierte a Laura en una prolongación de sí misma, un espejo en el que ella siente una complicidad erógena. La escritura como fuerza motriz del deseo completa el cuadro. Escribir(la) es inscribirse en el cuerpo y en el texto. No obstante, el mismo cuerpo que la convoca opone su resistencia. Laura se convierte en un tope, un punto de imposibilidad que anula el proyecto creativo:

En otras circunstancias ella hubiera dado con la solución al dilema. (Está segura de ser muy hábil) Pero mientras le acariciaba esa parte del cuello donde está el nacimiento de su pelito y sentía sus pezones, duros contra mi piel, la exploración de sus manos por la línea de mi espalda y el cálido riachuelo (¡Qué forma tan tonta de decirlo!) saliéndonos a las dos, no podía casi pensar. (Portela, 1999, p. 503).

Es verdad que Laura pertenece al pasado cuando ella afronta la escritura: «Vicio infame el de ser escritor. Meter las dos manos hasta la matanza de páginas en blanco, por turno indefensas ante el rodillo de bisabuela Remington, meses después, para recordarte toda Laura sin reproches» (Portela, 1999, p. 503). Sin embargo, también desde el recuerdo, el proceso de escritura se ve obstaculizado por la aparición del cuerpo de Laura. Es como si el cuerpo de la escritura y el de la amante fueran incompatibles. Laura destapa el instinto y en el abismo del sexo no caben las conjeturas de la palabra.

Por otra parte, esta imposibilidad de asir el cuerpo de Laura mediante la escritura recuerda a la del personaje de Bruno a la hora de fotografiar el cuerpo de E., la protagonista de «Desnuda bajo la lluvia» (Portela, 2009, p. 51-63).¹¹ Incluido en la colección *Una extraña entre las piedras* (Portela, 1999), el relato se estructura desde un punto de vista argumental mediante la reiteración de una única acción: la del fotógrafo intentando captar las facciones de una modelo que, paradójicamente, posee una imagen difusa y, en este sentido, inaprensible. Una sonrisa que se subleva, simultáneamente, a la cámara y al artificio de la escena: «Por desgracia la sonrisa se lo traga todo. Con una fuerza que no alcanza él a comprender, la sonrisa se convierte en un centro focal que devora sus propósitos» (Portela, 2009, p. 53). Con todo ello, Portela plantea no tanto la imposibilidad de una representación unitaria del cuerpo como la imposibilidad misma de representación del cuerpo de la mujer. Problematisa la mirada hasta el punto de transformarla en utópica, nominando el cuerpo de la mujer como innombrable o irrepresentable; es decir, como una resistencia al poder fálico de la mirada masculina y heteronormativa de Bruno. Esa mancha que la convierte en invisible encuentra una situación muy parecida en la dificultad de la protagonista de «Sombrío despertar del avestruz» y su dificultad de nombrar o narrar el sexo de Laura.

¹¹ Tal y como se puntualiza a continuación, el relato formó parte del libro de cuentos, *Una extraña entre las piedras*, publicado en 1999 por la editorial Letras Cubanas. Aquí, sin embargo, citamos la edición posterior en la compilación de Iradia H. López (2009), *El viejo, el asesino y yo y otros cuentos*. Stockero.

Sobre la literatura y el cuerpo, Hélène Cixous (1995) consideraba que la escritura era el medio por el cual las mujeres tenían la posibilidad de reapropiarse de aquello que les había sido anulado por las imposiciones patriarcales: su identidad y, con ella, su cuerpo.

Todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay un otra parte que pueda escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se inventan los nuevos mundos (p. 26).

Así pues, podemos decir que como consecuencia de la desventaja histórica del binomio masculino/femenino, las mujeres tendríamos la posibilidad de redefinirnos a través de la escritura. Sin embargo, en «Sombrío despertar del avestruz» (Portela, 1996), el deseo hacia el cuerpo de Laura bloquea cualquier posibilidad de definición identitaria mediante la escritura. El verbo cesa en la medida en que el sujeto se encuentra con el cuerpo de su amante. Frente a Cixous (1995), aquí la palabra no permite rebasar la marginalidad específica de la mujer lesbiana y la libido aparece como una instancia de lo indecible. Es así que el relato de Portela no nos cuenta la historia de Laura, sino la dificultad de escribirla.

Al mismo tiempo, la paradoja es que, aunque problematizado por el deseo, la narradora sí acaba escribiendo el cuerpo de Laura. De él conocemos su reacción ante la caricia: «la zurda sobre la concavidad más al norte, polo magnético, a los pezones incautos (¡ah, Laura, visión inolvidable!). Descubrir el punto exacto y prolongarlo hacia arriba y hacia abajo» (Portela, 1999, p. 504). De ese mismo punto que imposibilita la escritura, en el que el ser se transforma en animal sexual, emerge el homoerotismo porteliano. En la misma línea, el relato que la narradora imagina también transgrede los estereotipos asociados al eros y su expresión y muy influenciado por el Realismo sucio norteamericano, podemos hablar de un erotismo sucio, pornográfico y nada ideal: «Soez y gratuito, pura pornografía, objetaba para sus adentros a la tentadora idea, salida no se sabe bien de dónde, de escribir un relato sobre Laura. Pero la idea persistía, rodeada de besos en los labios [...] salida no se sabe de dónde, de escribir un relato (a fin de cuentas este) sobre Laura» (Portela, 1999, p. 503).

Por otro lado, un ejemplo coetáneo versado también en la expresión del deseo homoerótico a través del ejercicio consciente de la escritura podría ser el relato de Odette Alonso, «Poema de Renata» (Valle & Sotolongo, 2002). En este caso, es la voz narrativa de la protagonista la que, en un tono confesional, nos cuenta su historia de amor adolescente con Renata. Así pues, la protagonista de Odette Alonso sí encuentra en la creación poética una forma menos violenta de declaración amorosa. De ahí surge el poema de Renata, que le da título y, a la vez, es expresión de su orientación sentimental que plantea el conflicto del despertar homoerótico de la joven protagonista:

El primer beso en la boca fue breve, como tanteando. Ella se aferró a mí y me hizo besarla una y otra vez, tocarle los senos, echármele encima, buscar bajo el blúmer. Unas horas antes no me habría creído capaz de hacerlo. (Alonso, 2002, p. 16).

En este caso, como sucede con el personaje de Alix en la novela *Cien botellas en una pared* (Portela, 2002), el provincianismo facilita la idealización de la ciudad habanera y, a la vez, aparece como núcleo del rechazo que la protagonista sufre por una condición lésbica ya latente en la infancia. La corta edad de la protagonista y su confusión de sentimientos, la sexualidad como algo sucio o pecaminoso, la intolerancia social y familiar, etc., son algunos de los tópicos que Alonso plantea en el relato y que llevan la marca común del despertar de una sexualidad diferente. Sin embargo, y pese a las dificultades de la identidad homoerótica que atraviesa el personaje, el cariz existencial del relato es muy distinto al de Portela, para quien las marcas del desasosiego homoerótico, como hemos visto, se diluyen en una falta de sentido mucho más generalizada y profunda.

Por último, para terminar con el análisis de «Sombrío despertar del avestruz» (Portela, 1996), la ruptura que permite la evocación literaria de la narradora plantea el fracaso amoroso como motivo literario, lo que deslucen la utopía de un supuesto entendimiento lésbico imaginado por Laura. Como consecuencia, la banalización del encuentro homoerótico y la consiguiente ruptura de la pareja que resuelve en un imposible la relación amorosa plantea una estructura similar al desencuentro heterosexual que, reiteradamente, aparece en el resto de la obra porteliana. Un ejemplo lo constituye el asesinato de Moisés en *Cien botellas en una pared* (2003), que sutura la relación heterosexual mediante una tragedia que podemos emparentar con el suicidio de Laura. En conclusión, Portela apunta así a la particularidad de «lo uno» (el personaje), por lo que el binomio hetero/homo pierde toda su validez. Es más, si establecemos una correlación con el concepto foucaultiano (1998) de «sexo verdadero» tampoco existe en los personajes de Portela una orientación sexual «verdadera». De hecho, lo que predomina en su obra es una política identitaria ambigua; la ausencia de un objeto sexual fijo o preferente. Un sujeto en crisis permanente, de acorde a las circunstancias del país durante el Periodo Especial.

9.6. A modo de conclusión: Portela desde la teoría *queer*

Judith Butler (2002, p. 15) es de la opinión de que, precisamente porque las prohibiciones sociales no siempre producen estragos en cuerpos dóciles, se pueden delinear superficies corporales que no signifiquen las polaridades heterosexuales convencionales. Lo que plantea Butler (2002) entonces es la existencia de una materialidad corporal variable, que ya no se corresponde con una anatomía estrictamente biológica. Surge así el imaginario morfológico de un «falo lesbiano» asociado a la definición freudiana de las partes erógenas del cuerpo y por la que el falo es entendido como una propiedad dúctil o transferible. Ya no correspondería exclusivamente a ninguna parte del cuerpo, sino al principio mismo de la transferibilidad erógena. Esta es la base argumentativa utilizada por Butler (2002, p. 102) para cuestionar el imperativo cultural de lo masculino; por lo cual define la anatomía y la diferencia sexual misma como un espacio simbólico de resignificaciones proliferantes.

Así pues, desde el marco de la teoría *queer*, el análisis del homoerotismo en la narrativa de Portela también podemos decir que otorga al cuerpo femenino nuevas significaciones. El propio cuerpo es un nuevo significante, en algunos casos, inasible e indecible, como el de Laura en «Sombrío despertar del avestruz» (Portela, p. 1996) o el de la modelo en «Desnuda bajo la lluvia» (Portela, p. 1999). Desde la teoría morfológica de Butler, no podemos hablar de un cuerpo lesbiano, de una utopía unitaria del eros; sino de cuerpos que abren espacios simbólicos de resignificaciones. Es decir, una visión no binarista del sexo que, lejos de cualquier definición esencialista sobre la mujer, apunta hacia la transfiguración de la propia construcción de género. Sin duda, un ejemplo emblemático es el de la novela *La sombra del caminante* (Portela, 2001) en la que el mismo personaje es unas veces Gabriela Mayo y otras, Lorenzo Lafita.

Por todo ello, podemos concluir, por un lado, que el homoerotismo porteliano puede leerse como una estrategia descentralizadora del falo como ideal simbólico regulativo. Por otro y siguiendo con la teoría de Butler (2001:12), el lesbianismo, como toda práctica sexual no normativa, pone en tela de juicio la propia estabilidad del género. Digamos que no se ve en la narrativa de Portela una necesidad de definir «lo que es más importante acerca de ser mujer; tampoco consagra la feminidad ni señala un mundo ginocéntrico» (Butler, 2001, p. 12). Por eso, hacíamos referencia en el título a lo subalterno del sexo de los personajes portelianos; porque como nos recuerda Albarracín, (2013, p. 28) el sujeto *queer* es subalterno. La subalternidad entendida entonces como una condición de desigualdad desde la que se pueden definir nuevas formas de apropiación, como las que protagonizan las protagonistas portelianas. Así pues, los personajes de Portela carecen de los límites preestablecidos por cualquier tipo de convencionalismo social y responden a una ética personal forjada por la propia autora como sello de su mundo ficcional. Son formas de vida al margen de pautas normativas en las que la violencia, tanto psíquica como física, adquiere un papel fundamental. En este sentido, el erotismo se construye como una experiencia que pone en cuestión al Ser, lo que otorga a los personajes de Portela una dimensión metafísica que coloca al sujeto homoerótico ante la incomodidad de la pregunta sobre su propia existencia.

Referencias bibliográficas

- Albarracín, Claudia Marcela. (2013). Teoría Queer y subalternidad. *Sortuz. Oñati Journal of Emergent Socio-legal Studies*, 5(2), 28-39.
- Alonso, Odette. (2002). El poema de Renata. En Valle, Amir & Sotolongo, Dulce María (Eds.), *Té con limón o ellas hablan del amor y el sexo. Cuentos eróticos* (pp. 11-16). Editorial Oriente.
- Amico Ciruta, Souleen Del'. (2002). El maestro. En Valle, Amir & Sotolongo, Dulce María (Eds.), *Té con limón o ellas hablan del amor y el sexo. Cuentos eróticos* (pp. 22-28). Editorial Oriente.

- Araújo, Nara. (2003). Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela. En *Diálogos en el umbral* (pp. 82-111). Editorial Oriente.
- Bobes, María de los Ángeles. (1995). *Alguien tiene que llorar*. Ediciones Casa de las Américas.
- Bolognese, Chiara. *et. al.* (2014). Introducción de Jorge Fornet. Una ventana a la obra de Ena Lucía Portela y a la narrativa cubana del siglo XXI. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, (10), 5. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/285557/373468>
- Bustamante-Escalona, María Fernanda. (2021). “Alejarme del mundanal ruido”: autoría y régimen de visibilidad en Ena Lucía Portela. *Estudios filológicos*, (68), 175-191. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132021000200175>
- Butler, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, Judith. (2002). El falo lesbiano y el imaginario morfológico. En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (pp. 95-143). Paidós.
- Casamayor-Cisneros, Odette. (2014). Cuba post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer, by Mabel Cuesta. *Revista de Estudios Hispánicos*, 48(3), 644-646. <https://doi.org/10.1353/rvs.2014.0067>
- Cixous, Hélène. (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Anthropos Editorial.
- Cuesta, Mabel. (2012). Homoerotismo y nación: otros cuerpos y otras Cubas en Sonia Rivera-Valdés. *Revista Temas*, (72), 52-57.
- Cuesta, Mabel. (mayo-agosto 2022). Cuerpos que saben decir yo. *Interdisciplina*, 10(27), 121-143. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2022.27.82147>
- De Maeseneer, Rita, & Bolognese, Chiara. (2017). «Tan oscuro como muy oscuro»: ¿Dónde se ubica Ena Lucía Portela? *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 33(1), 87-107. <https://doi.org/10.15581/008.33.1.87-107>
- Díez Mantilla, Daniel. (2017, 22 de marzo). “El escepticismo es un magnífico antídoto contra las decepciones.” *Hypermedia Magazine*. <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/daniel-diaz-mantilla-el-escepticismo-es-un-magnifico-antidoto-contra-las-decepciones/>
- Fowler, Víctor. (1998). *La maldición. Una historia del placer como conquista*. Letras Cubanas.
- Foucault, Michel. (1998). *Historia de la sexualidad, Vol. I*. Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (2000). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Garrandés, Alberto. (1999). “La cuentística cubana del siglo XX”. En *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo XX* (pp. 5-15). Editorial Letras Cubanas.

- Garrandés, Alberto. (1999). *Aire de luz. Cuentos cubanos del siglo xx*, Editorial Letras Cubanas.
- Hernández, Laura. (2003). *Escribir a oscuras: el erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Lumière.
- Jiménez del Campo, Paloma. (2012). Casa propia. El mundo narrativo de la cuentística cubana Ana Lidia Vega Serova. *Lejana. Revista de Narrativa Breve*, (5), 1-13.
- López-Cabrales, María del Mar. (2005). Desde las entrañas del deseo homoerótico en Cuba. Ena Lucía Portela y Karla Suárez. *Confluencia*, 20(2), 74-82.
- Mateo Palmer, Margarita (1995). *Ella escribía poscrítica*. Casa editora Abril.
- Peralta, Jorge Luis. (2016-2017). Escrituras disidentes: algunas propuestas teóricas. *Nerter*, (25-26), 19-27.
- Portela, Ena Lucía. (1996). Sombrío despertar del avestruz. *Revista Unión* (22), 83-87.
- Portela, Ena Lucía. (1999). Desnuda bajo la lluvia. *Una extraña entre las piedras* (pp. 50-64), Letras Cubanas.
- Portela, Ena Lucía. (2009). La urna y el nombre (un cuento jovial). En *El viejo, el asesino y yo y otros cuentos* (pp. 1-10). Editorial Stockero.
- Portela, Ena Lucía (2009). *El viejo, el asesino y yo y otros cuentos*. Editorial Stockero.
- Portela, Ena Lucía. (1999). *El pájaro: pincel y tinta china*. Editorial Unión/Editorial Casiopea.
- Portela, Ena Lucía. (2001). *La sombra del caminante*. Editorial Unión.
- Portela, Ena Lucía. (2016). *La sombra del caminante*. Editorial Bokeh.
- Portela, Ena Lucía. (2003). *Cien botellas en una pared*. Editorial Unión.
- Portela, Ena Lucía. (2007). *Djuna y Daniel*. Editorial Unión.
- Portela, Ena Lucía. (2008). *Djuna y Daniel*. Mondadori.
- Rivera-Valdés, Sonia. (1998). *Historias prohibidas de Marta Veneranda*. Txalaparta.
- Sánchez Becerril, Ivonne. (2015). La construcción de los personajes en la obra de Ena Lucía Portela. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (5), 455-480. <https://doi.org/10.7203/KAM.5.4515>
- Suquet Martínez, Mirta. (1999). Apuntes sobre el homoerotismo masculino y femenino en la literatura cubana de los 90. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (5), 37-48.
- Valle, Amir & Sotolongo, Dulce María (Eds.). (2002). *Té con limón o ellas hablan del amor y el sexo. Cuentos eróticos*. Editorial Oriente.
- Valle, Amir. (2017). *Brevísimas demencias. La narrativa cubana de los noventa*. Editorial AV Kreativhaus.

- Wittgenstein, Ludwig (2010). *Tractatus logico-philosophicus* (Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez, Trads.). Alianza Editorial.
- Yáñez, Mirta. (1998). Y entonces la mujer de Lot miró... En Yáñez, Mirta & Bobes, Marilyn, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas* (pp. 11-43). Editorial Unión.

Capítulo 10

Activismo en traducción: *Undertale* como campo de experimentación *queer*

 René Báez-Humanes
al419972@uji.es
Universitat Jaume I

Resumen: El presente artículo profundiza en el «giro sociológico» de la traducción que señala Angelelli (2014) y que no hace sino abordar la influencia de las sociedades e instituciones en la lengua, la cultura y, con ellas, el activismo y la resistencia en este campo. En esta línea, las nuevas perspectivas de la traducción buscan puntos de intersección, entre otros, con estudios teóricos *queer* que contribuyan al análisis del género y la sexualidad. Así, presentamos el videojuego como un campo de experimentación amplio e idóneo para la lingüística *queer* y el activismo en traducción, y analizamos las (im)posibilidades que surgen de su localización. A través de los conceptos de traducción reflexiva y autoría, este capítulo identifica algunos aspectos interlingüísticos e interculturales que afectan a la traducción del videojuego de rol *Undertale* del inglés al español (género gramatical, precisión lingüística, domesticación y convenciones sociopolíticas), con el fin de consolidar actitudes que presten atención al potencial, tanto de la traducción como del videojuego, de experimentación *queer*.

Palabras clave: localización de videojuegos, estudios *queer*, activismo, traducción, traducción reflexiva.

10.1. La sociología de la traducción: traducir en consideración a lo cultural, económico y político

El producto que resulta del proceso traductor es una versión del texto origen que se desplaza y recrea para llegar a un idioma y una cultura de destino. Esta recreación del texto fuente está sujeta a varias estrategias de traducción que, consecuentemente, se basan en enfoques diferentes. La historia de la traducción, de hecho, ha experimentado múltiples enfoques teóricos y puntos de vista, generalmente denominados «giros», entre los que destacan el giro pragmático de los setenta y el giro cultural de los ochenta, los cuales permitieron el crecimiento de la traducción como disciplina

(Snell-Hornby, 2006, p. 47). Más recientemente, la celeridad y facilidad para la comunicación global y el desplazamiento de textos (ya sean escritos u orales) a través del tiempo y el espacio, así como el aumento de movilidad geográfica de las personas, han animado a los investigadores¹ a considerar cuestiones relacionadas con la traducción y la interpretación a través de la sociología del lenguaje y la historiografía (Angelelli, 2012, p. 2). De este modo, en el cambio de siglo se inicia un «giro sociológico» en la traducción, con autoras como Tymoczko (2000), que continúa avanzando a causa del creciente interés por el compromiso político de la traducción y su impacto en las diferentes culturas. El giro sociológico introduce una perspectiva novedosa en tanto en cuanto presta atención a la construcción identitaria de los traductores como agentes influyentes, así como a las variables de contexto asociadas al proceso de traducción que intervienen en la obra (Angelelli, 2012, p. 8). Snell-Hornby (2006, p. 175) pronosticaba un avance optimista de los estudios de traducción en el siglo XXI ampliando el actual discurso basado en la reflexión cultural y la pluralidad de lenguas, culturas y percepciones del mundo.

10.1.1. El activismo en la traducción

Toda traducción está necesariamente ligada a contextos sociales. Por un lado, el acto de traducir, en todas sus diversas etapas, se lleva a cabo por (y para) individuos que pertenecen a sistemas sociales determinados; por otro, los tipos de traducción (divulgativa, literaria, audiovisual, judicial, científica, etc.) se integran en instituciones sociales que determinan en gran medida su producción y distribución y, en consecuencia, las estrategias que se adoptan para llevar a cabo la traducción misma (Wolf, 2012, p. 10). Partiendo de esa base, Wolf (2012) propone un giro activista derivado de la sociología de la traducción que se centre en las estructuras políticas en las que opera la ideología de le traductore. El giro activista consiste en una actitud introspectiva y autocrítica de los traductores, los cuales deben asumir la responsabilidad social de su labor y dar forma a su producto a partir de la conciencia política (Wolf, 2012, p. 15):

Individual translators and translation training institutions or professional associations should be aware that in a situation where political control and its accompanying regulatory mechanisms have been ruling economic, social, and cultural production and exchange, their role is increasingly important to the point that they have to engage with questions relevant for the past, present, and future of humanity. (...) Enhancing the concept [of translation] with political and, consequently, “activist” components is crucial so that it can better correspond to present needs in the translation field.

Atender a la labor social de le traductore también se presenta como una necesidad ante el desarrollo de tecnologías neuronales en el escenario actual de la traducción y su

¹ En favor de la coherencia ideológica con el planteamiento del trabajo, en estas páginas se utilizarán marcas de género neutras; un uso no normativo del lenguaje y representativo de las *otras* realidades de las que aquí se hablan.

adopción por parte de empresas principales como Google, Systran o Microsoft entre otras (Rivera-Trigueros, 2021, p. 20), pues si bien se tratan de sistemas de inteligencia artificial, estos se entrenan a través de corpus de referencia creados por el ser humano, cuya calidad e imparcialidad no debe asumirse (Rivera-Trigueros, 2021, p. 5). De lo contrario, podrían producirse elementos de subjetividad y variabilidad como el sesgo de género en las traducciones al inglés de Google que denuncia Vargha (2021) a partir de un idioma como el húngaro, que no tiene diferenciación de género en sus pronombres. La responsabilidad de resolver estas problemáticas recae, por lo tanto, en el nuevo papel de le traductore como poseditore, y necesita servirse de la conciencia social en traducción. Además, el carácter proteico de la traducción que señala Tymoczko (2000, p. 43) juega en favor de este nuevo papel de le traductore que edita y reformula interpretaciones anteriores elaboradas por la traducción misma, dado que tiene el potencial de reparar lecturas dañinas de la cultura y la tradición sin necesidad de buscar una traducción final y estática.

De acuerdo con lo anterior, Nissen (2002, pp. 35-36) sostiene que la traducción del género (tanto social como gramatical) constituye un ejemplo visible de que el texto meta es siempre un texto enriquecido ideológicamente, incluso cuando las dos lenguas implicadas en la traducción se desenvuelven en categorías de género similares, ya que siguen existiendo discrepancias interlingüísticas y, por lo tanto, cognitivas, en sus clasificaciones de palabras femeninas, masculinas y neutras. En concreto, el estudio de Boroditsky y Phillips (2003, pp. 929) revela que los hablantes de español y alemán visualizan y describen los objetos a través de aprehensiones relacionadas con la masculinidad y la feminidad humanas dependiendo de su género gramatical, y que estas aprehensiones difieren debido a la discordancia entre ambos idiomas.

Para resolver la disparidad interlingüística desde un punto de vista crítico, Kadiu (2019) presenta la traducción como un proceso de reflexión inspirado en el método de extranjerización de Venuti (1998). La extranjerización opta por recrear los elementos extranjeros de la versión original en lugar de domesticarlos y ocultarlos, por lo que no solo potencia la figura de le traductore al hacer visible su intervención sin incitar a la falsa percepción del texto traducido como original de la cultura meta, sino que también contrarresta «el violento borrado de la diferencia cultural en el núcleo de cualquier proceso de traducción» (Kadiu, 2019, p. 22). A través de la extranjerización de la traducción se han introducido nuevos términos al inglés que se han extendido a su vez por otros sistemas lingüísticos y, por consiguiente, las lenguas actuales permiten una conceptualización y una comprensión más amplias de minorías y culturas no predominantes (Baer, 2021, p. 4). Baer (2021) señala la manera en la que las identidades *queer* y la traducción están entrelazadas históricamente, ya que incluso las palabras *homosexual* y *transvestite* (travesti) se introdujeron por primera vez al inglés a través de una traducción del alemán. Por su parte, Casas-Tost y Ling (2017, pp. 195-196) describen dos objetivos principales de la extranjerización sugeridos por les teóriques de la traducción hasta ahora: por un lado, «combatir

la hegemonía y la embriaguez culturales» (Casas-Tost & Ling, 2017, p. 195), y, por otro, tomar medidas para mejorar el estatus económico, laboral y social de le traductore que rompan «la ilusión de la invisibilidad traductora» en la sociedad y en los textos traducidos (Casas-Tost & Ling, 2017, p. 196).

En definitiva, la lectura del término extranjerización que realizamos en este artículo se basa en un enfoque activista en la traducción que conlleva la vivencia (y transmisión) de realidades contrahegemónicas (definidas más adelante) a través del producto, al mismo tiempo que se reconoce y visibiliza la labor de le traductore como autore creative y agente crítico de gran impacto social. En cuanto a la distinción entre extranjerización y domesticación que hace Venuti (1998), Tymoczko (2000, p. 36) sostiene que trabajar con binarismos no es conveniente para el activismo en traducción y aconseja el uso simultáneo de múltiples estrategias flexibles que respondan al contexto cultural inmediato (Tymoczko, 2000, p. 42). En contraposición a esto, presentamos la extranjerización de un texto en términos de Kadiu (2019, p. 33): como una negociación de le traductore consigo mismo, pues extranjerizar no implica la adopción de metodologías definidas, sino la reconceptualización de la traducción como una actividad sujeta a la introspección. En otras palabras, la traducción reflexiva es autocrítica, por lo que la conciencia social de le traductore, su posicionamiento geopolítico, su (auto)conocimiento y cada una de sus decisiones determinan qué conceptos se recrean y cómo. En este proceso intervienen nociones como la agencia de le traductore, definida por Ahearn (2001, p. 118) como «la capacidad de actuar mediada socioculturalmente». Según la autora, el término abarca formas múltiples, complejas y ambiguas de realizar una acción en consideración de las propias suposiciones sobre la individualidad, el deseo y la intencionalidad, que deben incorporarse en los análisis teóricos (Ahearn, 2001, p. 130). Esta capacidad de actuar no se ejerce únicamente desde la voluntad propia, sino que está influenciada por su contexto cultural, el cual construye al individuo en la misma medida en que el individuo construye su contexto cultural (Ahearn, 2001, pp. 114-117). De esta manera, la redefinición práctica y académica de la traducción como un proceso de reflexión y de autoconciencia resulta en importantes implicaciones éticas propias de una tarea de carácter crítico, pues la reflexión se construye, de forma subjetiva, en consideración de la agencia de le traductore. Esto es, su capacidad de análisis y actuación para la toma de decisiones implicadas en la traducción de textos desde el reconocimiento de las presiones ideológicas, históricas, personales y contextuales en las que se desenvuelve (Guidère, 2010, p. 305).

10.1.2. La mirada queer en la localización de videojuegos

From my childhood, I have kept alive a playful, phantasmatic, virtual pastime (...) I like to call it 'Femmes at the Mall.' You know what I do: hit a shopping center and imagine that every appealing woman who presents as feminine is a femme lesbian, until proven otherwise. Since I never test them, they are not disproven. And, therefore, due to this generous practice, the world is virtually full of lesbians, thanks to me. (Stockton 2017, p. 226).

Tymoczko (2010, p. 9) destaca el deber de los traductores de identificar aquello que, en términos activistas, deben resistir o afrontar cuando existe un antagonista social cuya manifestación no es necesariamente evidente. Para ello, es necesario conocer las necesidades sociales del momento y formar nuestros textos y narrativas entorno a ellos (Tymoczko, 2010, p. 30):

This is precisely what communities of activists, including those forming within the professional world of translation, attempt to do—they organize and select narratives on the basis of “good reasons,” looking beyond the dominant narratives of their cultures, often selecting counter narratives, or elaborating new ones.

En investigaciones paralelas (Báez-Humanes, 2022) sugerimos, en palabras de Tymoczko (2010, p. 30), la elaboración de una nueva (contra)narrativa que, en nuestro caso, aplicamos a la localización de videojuegos a través de una mirada *queer* como lo contrahegemónico más allá de las cuestiones de género y sexualidad. Para ello, utilizamos el concepto de contrahegemonía basado en la pedagogía *queer* contrahegemónica que plantea Baer (2021, p. 189), centrada en hacer lecturas lentas e incómodas de los textos en traducción. Estas lecturas sirven para romper el régimen de fluidez en traducción que opta por el resultado más evidente y circunspeto, así como para destapar las diversas oportunidades de le traductore como autore y agente (Baer, 2021, p. 190).

A partir de estos conceptos y en vista del poder inconmensurable de la traducción para influir activamente en la sociedad, este artículo propone aplicar los fundamentos teóricos del activismo en traducción a la localización de videojuegos para realizar lecturas que afronten la reticencia a hacer justicia a las realidades heterogéneas que se retratan en los productos originales. A falta de estudios que cuantifiquen esta percepción inicial, entre los diversos títulos que cabría analizar desde la experiencia del juego podríamos citar situaciones como las detectadas en la franquicia de Nintendo *Animal Crossing*. Por ejemplo, el caso de Gurēsu (Gracie en inglés y Graciela en español), una jirafa diseñadora de moda de género masculino y con una performatividad femenina evidente en la versión original japonesa, que se convierte en un personaje de género femenino en todas las localizaciones occidentales. Otro caso idéntico al de Gurēsu es el del camello Rōran (Saharah en inglés y Alcatifa en español) en la localización de las diferentes entregas de *Animal Crossing* al contexto occidental. MacKnight (2013, pp. 140-142) señala este fenómeno como algo común en la localización occidental del contenido audiovisual japonés, donde la ambigüedad y diferencia sexual y de género discernible en la performatividad de sus personajes permite una interpretación abierta que no termina de encajar en la cultura occidental, la cual impone expectativas categóricas estrictas sobre los géneros y las relaciones en base a estándares heterosexistas.

Asimismo, Baer (2021, p. 60) reconoce la frecuente resistencia a incorporar lo *queer* en la tradición occidental y advierte sobre la importancia del mercado anglófono, el cual actúa como intermediario, a riesgo de ser desfavorable en los procesos de

intercambio intercultural. Es decir, como consecuencia del imperialismo lingüístico, la versión en inglés se convierte, *de facto*, en el nuevo original, desde el cual se traduce al resto de contextos de interés económico sin especial cuidado por las particularidades del primer original (Baer, 2021, p. 35):

Today, the international Anglophone market is often a third player in intercultural exchanges, complicating simple binary models of source and target texts. Writers with an eye on their international reputation, such as Vladimir Nabokov and Isaac Bashevis Singer, insisted that subsequent translations of their works written in Russian and Yiddish, respectively, be done from the English translations, making them the new original.

En lo que se refiere a la industria de la localización, con motivo de las demandas de producción rápida, la producción a través de un intermediario anglófono se acepta de forma generalizada para agilizar la sincronización del modelo de lanzamiento simultáneo denominado *sim-ship* (del inglés *simultaneous shipment*), mediante el cual el producto original se estrena al mismo tiempo que todas sus versiones localizadas (Mangiron y O'Hagan, 2006, pp. 12-13). De manera que, tal y como advertía Baer (2021), las opciones de traducción reflexiva partiendo del producto original se circunscriben siempre al contexto anglófono, reacio a incorporar discordancias interculturales mediante alternativas extranjerizantes.

Sin embargo, en la última entrega, *Animal Crossing: New Horizons* (Nintendo, 2020), se produce un fenómeno contrario desvinculado de la cuestión de la performatividad sexual y de género en occidente, pero en relación con el desafío del género social y gramatical: la localización al inglés no determina, de forma intencional, el género de le jugador y del personaje que controla. De este modo, si bien las referencias a este personaje en tercera persona no son frecuentes, de ser necesario, solo se utilizan los pronombres neutros *they*, *them* y *their*, cualidad que no se encuentra en la versión en español ni en ninguna otra (incluyendo la japonesa original), pues en estas no se logra esquivar el uso de marcas de género femeninas o masculinas en el lenguaje programadas en función de la personalización de le jugador.

Con respecto a lo anterior, Baer (2021, p. 24) sostendría que la traducción se ha utilizado tanto para borrar o domesticar identidades *queer*, como para realzarlas. Con el fin de afianzar lo segundo, de manera similar a los estudios *queer* y poscoloniales, el autor (Baer, 2021, p. 30) sugiere aplicar dinámicas críticas y deconstructivas a la concepción de las relaciones binarias del código lingüístico. Aplicadas a la lingüística, estas dinámicas procuran desmontar la distinción entre igualdad y diferencia para abordar paradójicamente el lenguaje (una construcción que solo funciona a través de la similitud y la diferencia entre sus significantes) mediante la exposición de imperfecciones en las relaciones semánticas, gramaticales y fonológicas (Baer, 2021, p. 55). Por ejemplo, algunos fenómenos lingüísticos como los cognados, los falsos cognados, la homofonía, la homografía o la polisemia son el resultado de «accidentes» en la historia de la codificación del lenguaje causados

por la dispersión semántica o el préstamo de palabras, y tales fenómenos dificultan axiomáticamente el proceso de traducción, pero no lo imposibilitan (Baer 2021, p. 31). Así, a través de la consideración de las imperfecciones que atestatan la posibilidad de existir en desarmonía con el mismo sistema binario mediante el cual funcionan, Baer también desmonta la renuencia a experimentar y reflejar lo que parece imposible para la sociedad y el lenguaje, aunque no para el traductor capaz de enfrentarse a las complejidades de ambos sistemas. Atendiendo a estas complejidades, Benom (2010, p. 77) refuta la concepción simplificada de la traducción como un mero intercambio de palabras del mismo valor:

They imagine exchanging words to be something like an exchange of money. Put a dollar bill into a change machine and four quarters come out. The quarters “equal” the dollar, in some real way: that of their function in the world. Despite their physical differences, the quarters and the dollar are, in this most basic sense, equivalent and interchangeable.

Precisamente debido a esta concepción simplificada de la traducción se tiende a la domesticación de disidencias (el borrado y la sustitución de la diferencia) como solución a la «imposibilidad» de traducir palabras, conceptos o realidades sin equivalentes en la cultura meta (Kadiu, 2019). Por esta razón, las dinámicas de Baer (2021) sirven para reinterpretar estas situaciones como oportunidades de la traducción para demostrar su capacidad, oculta en las concepciones de imposibilidad, tanto de deconstruir los sistemas hegemónicos e imperfectos de equivalencia y oposición, como de recrear realzando la otredad de los productos de procedencia extranjera.

En suma, los problemas identificados anteriormente por Vargha (2021) y Nissen (2002) con respecto a la traducción del género, así como la resistencia a incorporar identidades *queer* en la localización de videojuegos, representan dos fenómenos susceptibles de ser deconstruidos dados los «accidentes» que resultan de la discrepancia interlingüística e intercultural. Asimismo, es una oportunidad para reflexionar sobre «la (im)posibilidad de la traducción» (Benom, 2010) y su intervención política. Dado que la comprensión de la realidad puede variar en función del idioma hablado, las experiencias interactivas de los jugadores con los videojuegos localizados también se someten en gran medida a la intervención «enriquecida ideológicamente» (Nissen, 2002, p. 36) de le traductor a través del intercambio lingüístico. Esto se debe a que la traducción, en realidad, no es una sustitución de significantes, sino una recreación basada en el ingenio de le traductor, quien aporta mucho más sentido al producto traducido del que se suele reconocer (Benom, 2010, pp. 77-79).

A los matices del lenguaje con impacto en la vivencia de experiencias en los videojuegos se suman los retos señalados por MacKnight (2013, p. 2) en relación con el auge de la visibilización *queer*: Se está produciendo un aumento considerable de presencia *queer* en los propios videojuegos, en su industria, en los espacios cibernéticos de

temática *gamer* y en las comunidades de fans de videojuegos (a menudo denominadas *gaymers*), y este aumento genera tensiones culturales. Ocasionalmente, los creadores de videojuegos recurren a la representación homosocial² de sus personajes *queer* sin hacerla explícita para ampliar su alcance y, al mismo tiempo, evitar enfrentarse a las actitudes reaccionarias del perfil tradicional de consumidor de videojuegos (hombre cis-heterosexual blanco) (MacKnight, 2013, p. 141). Un caso destacado por el autor es el de Nintendo, que además de cometer habituales transgresiones a la masculinidad hegemónica a través de actos como el travestismo en diseños permanentes de ciertos personajes o en misiones temporales,³ su estética suele superponerse sutilmente con la iconografía popular LGTBIA (nótese los recurrentes arcoíris en la franquicia de *Mario*). Este tipo de prácticas podrían explicar el perdurable éxito de Nintendo entre *gaymers*, aunque en algunos casos más evidentes lleguen a eliminarse para evitar conflictos en el contexto occidental (MacKnight, 2013, p. 95), como el caso de los personajes de la franquicia *Animal Crossing* señalados anteriormente.

En cuanto a la presencia *queer* en las comunidades de jugadores, algunos ejemplos de resistencia por parte de la comunidad de *gaymers* que plasman su disconformidad con la hegemonía incluyen la interacción e interpretación de los productos desde el deconstructivismo y la experimentación de disidencias,⁴ la multiplicidad de voces, posibilidades, sexualidades, intereses o ideologías, y la incoherencia retórica, pues no existe una acción unificada de «resistencia *queer*» (MacKnight, 2013, p. 82). Según las observaciones de Paul (2018, p. 139) sobre el carácter restrictivo del marco tradicional de los videojuegos, la norma de juego se rige, comúnmente, por la misma norma basada en la meritocracia que domina nuestro sistema social. Por lo tanto, durante décadas, solo han recibido reconocimiento popular aquellos juegos y aquellos jugadores que se encontrasen dentro de un marco de interacción tóxico donde unas habilidades y destrezas concretas son premiadas con progreso lineal, capital y éxito, lo cual únicamente puede sostenerse mediante la privación de la pluralidad (MacKnight, 2013, 142). Desde la traducción, prestar atención a la diferencia y a la ambigüedad (de género, sexoafectiva, de las dinámicas o del lenguaje) o a la «incoherencia retórica» de los videojuegos, propicia experiencias de resistencia y permite la identificación y reproducción de las crecientes dinámicas *queer* en los diseños de videojuegos contemporáneos más allá de la representación de identidades o simbología LGTBIA: Cada vez más diseñadores de videojuegos

² La representación homosocial característica de los productos audiovisuales es la representación *queer* como una ambigüedad o posibilidad que permite a le espectador verse reflejado en ciertos elementos sin incluir contenido LGTBIA explícito (MacKnight, 2013, p. 138).

³ Un ejemplo del travestismo en misiones de Nintendo es el de Link vestido de mujer para pasar desapercibido en el pueblo Gerudo de *Zelda: Breath of the Wild* (Nintendo, 2017).

⁴ En investigaciones previas hemos constatado cómo los videojuegos y el acto de jugar pueden considerarse *queer* por antonomasia, pues las plataformas permiten explorar realidades virtuales sin ideas preconcebidas sobre cuáles dinámicas son posibles y cuáles no (Báez-Humanes, 2021). La amplitud de posibilidades que ofrecen estas plataformas puede incluso facultar a le jugador para romper las reglas del propio juego o para encontrar formas alternativas de completar sus objetivos a través del ingenio.

están desafiando creativamente los límites del diseño y cuestionando las normas de la industria (Ruberg y Shaw, 2017, p. 20). Por ejemplo, *The Stanley Parable* (Galactic Cafe, 2013) es un videojuego de aventura en primera persona que presenta dinámicas de juego contra las reglas de su propia narrativa falsamente lineal. Las palabras de uno de sus creadores, Davey Wreden, en la revista *Wire* (Schreier, 2011) revelan las intenciones contrahegemónicas del diseño de *The Stanley Parable*:

The design document was, ‘Mess with the player’s head in every way possible’, throwing them off-guard, or pretending there’s an answer and then kinda whisking it away from in front of them.

Es así como, acudiendo a una mirada *queer* que proporcione lecturas «incómodas» (Baer, 2021) de un videojuego, se desafían tanto las expectativas de los jugadores como las dinámicas del juego en sí a través de la disrupción de construcciones binarias e ideas preconcebidas en torno al esfuerzo, el progreso y la subsiguiente ganancia o recompensa, originando un espacio óptimo para explorar el sinfín de experiencias ocultas que ofrece la posibilidad de desviarse.

10.2. Problemáticas sociolingüísticas en la traducción de videojuegos: análisis de *Undertale* y su traducción al español

A través del activismo de la traducción formulado por autoras como Tymozcko (2000) y Wolf (2012), así como los estudios de traducción reflexiva (Kadiu, 2019), abordamos los aspectos lingüísticos y culturales que interfieren en la localización de videojuegos desde una perspectiva *queer*. El propósito del análisis comparativo que se expone en los siguientes apartados es examinar las problemáticas sociolingüísticas que afectan a la traducción del videojuego de rol *Undertale* (Fox, 2015), del inglés estadounidense al español internacional,⁵ siguiendo los siguientes objetivos:

1. Identificar marcas lingüísticas que reflejen pérdidas de contenido contrahegemónico en la traducción de *Undertale* al español de ocho textos seleccionados en virtud de su potencial de lectura *queer*.
2. Determinar las problemáticas interlingüísticas y sociales que causan las pérdidas marcadas.
3. Describir las problemáticas en consideración a los contextos anglófono e hispánico.

De esta forma, se aspira a dar respuesta, mediante el estudio de caso, a las siguientes preguntas de investigación: ¿qué contenido contrahegemónico consustancial a los videojuegos es susceptible de perderse en la traducción?, ¿qué problemáticas causan

⁵ En respuesta a la cuestión sobre la variante del español a la que pertenece esta localización, el equipo de traductores aclaró por redes sociales que, debido al reparto del trabajo y a la diversidad lingüística dentro del mismo equipo, se trata de una mezcla entre el castellano y el español latino que procura «mantener las expresiones locales bajo mínimos en la medida de lo posible» (*Undertale-Spanish*, 2016).

estas pérdidas? y ¿cuál es el contexto en el que se producen? Para ello, se extrajeron ocho textos del videojuego traducido que, en comparación con sus respectivos originales, presentaban marcas de variación que podrían alterar su interpretación. Las marcas se identificaron para su posterior vaciado de información a partir de una lectura de rasgos lingüísticos relacionados con el género social y gramatical (Nissen, 2002), la diferencia intercultural e interlingüística (Kadiu, 2019) y los «accidentes» o imperfecciones de la lengua (Baer, 2021) como (im)posibilidades de la traducción (Benom, 2010).

El material objeto de análisis consiste en la versión original del videojuego estadounidense *Undertale* (Fox, 2015), la historia de una humane atrapada en un mundo de monstruos, y su versión traducida al español. La traducción está disponible en línea⁶ en forma de parche descargable para PC, el cual modifica el idioma del archivo de juego original. Dada la falta de una localización oficial, esta versión en español es el producto de una traducción realizada por un equipo de fans sin fines lucrativos que se presentan en su propia página web.

Los fragmentos extraídos pertenecen a la «ruta pacifista verdadera» seleccionada entre tres posibles modos de juego: la ruta genocida, la ruta pacifista verdadera y la ruta neutral. Es el jugador quien elige cada ruta según la forma en la que interactúe con los demás personajes; de forma belicosa, de forma pacífica o de ambas. Entre los numerosos *easter eggs*⁷ de *Undertale*, también encontramos un cuarto modo de juego: «el modo difícil», que se desbloquea al introducir «Frisk» como nombre del personaje controlado por el jugador (de ahora en adelante «PC», del inglés *player character*), puesto que este es su nombre oficial. En este capítulo se contemplan las marcas con potencial contrahegemónico en la ruta pacifista verdadera interpretadas a partir de nuestra nueva lectura de lo *queer*. El criterio de selección de la ruta consiste, en primer lugar, en que es una ruta confusa para el jugador inadvertido e influenciado por las dinámicas de juego hegemónicas de «derrota, avanza y gana», cuyas expectativas se ven transgredidas por mensajes emocionales complejos y de resistencia ante la hostilidad del progreso lineal. En segundo lugar, es la ruta de los jugadores que no aspiran a hacer el papel de villanes, por lo que, a través de ella, se experimentan las dificultades adheridas a la tentativa de lograr comportamientos deseables con una identidad foránea en un contexto adverso.

Debemos aclarar que la información expuesta a continuación no se presenta como desaprobación a los autores de la traducción y su obra, ya que muchos son los factores que influyen y limitan las decisiones tomadas en traducción que no se contemplan aquí, y mucho es el agradecimiento que se les debe. Además, la traducción reflexiva se enfrenta con frecuencia a contradicciones que cada traductor

⁶ Ver undertale-spanish.com [Último acceso: 24/05/2022].

⁷ Un *easter egg* (lit. huevo de pascua) es contenido oculto por los desarrolladores en su obra, que puede desbloquearse si, en el caso de los videojuegos, el jugador lleva a cabo unas acciones concretas o introduce un comando determinado.

resuelve de innumerables formas diferentes, al igual que la multiplicidad de voces de resistencia *queer* forman una incoherencia retórica en los espacios de *gaming*. Más bien, el objetivo es utilizar su producto como campo de experimentación para aplicar actitudes críticas desde la mirada *queer* en traducción. Asimismo, es favorable para la investigación que nos ocupa observar las decisiones tomadas por los traductores aficionados al videojuego al traducir un producto de especial interés personal sin ser influenciados por instrucciones directas de un cliente, y, de este modo, propiciar un mejor entendimiento de las vivencias individuales que enriquecen un texto ideológicamente.

10.2.1. Problemáticas en la traducción del inglés al español

El presente apartado tiene como objetivo describir las pérdidas de contenido *queer* marcadas en la selección de segmentos de *Undertale* traducidos del inglés al español y, simultáneamente, reflexionar sobre los factores identificados como causas de tales pérdidas. Los ocho textos de muestra y sus respectivas traducciones al español que constituyeron el análisis comparativo se incluyeron en una tabla de datos junto a los resultados (véase el apéndice), a partir de los cuales desarrollamos las siguientes subsecciones. Las cuatro problemáticas identificadas fueron: género gramatical, convenciones sociopolíticas, precisión lingüística y domesticación.

10.2.1.1. Sobre la cuestión del género (gramatical)

Como gran revelador del contexto cultural al que se adscribe un texto traducido, el género constituye uno de los factores más visibles en el análisis de las pérdidas de contenido *queer* en *Undertale*. El segmento 2 de nuestra tabla de datos (véase la figura 1) es una muestra de la forma en la que los traductores se vieron obligados a comprometer la identidad de género del *PC* para cumplir con las reglas gramaticales en cuanto al género del idioma meta. El personaje que se nombra con el apelativo «humano» es una niña de género ambiguo al que, en otras ocasiones, se hace referencia mediante pronombres neutros (*they* y *them*) en inglés (véase la figura 4). Sin embargo, dado que el término «(ser) humano» conceptualizado como especie es masculino en español, el género gramatical de esta denominación genérica reemplaza automáticamente el género social del personaje. Esta problemática se clasifica dentro de la cuestión del género (gramatical), aunque también podría considerarse un ejemplo de domesticación sociopolítica desde una lengua con un sistema más generalizado para la representación de identidades no binarias o indefinidas. A su vez, el desafío surge de la alternatividad de *Undertale* y evidencia la necesidad de adaptación de la traducción a las peculiaridades de los videojuegos, pues el resto de las realidades, en su mayoría, no precisan diferenciar al ser humano de otras especies sociales (a diferencia de este caso, donde socializan humanos y monstruos), por lo que el género gramatical no se superpone con el social.



Figura 1. Snowdin. Capturas de pantalla de Undertale (Fox, 2015). A la izquierda la versión en inglés: «HUMAN!! PLEASE ENJOY THIS SPAGHETTI. (YOU'LL BE SO BUSY EATING IT...）」; a la derecha, en español: «¡¡HUMANO!! POR FAVOR, DISFRUTA DE ESTE ESPAGUETI. (ESTARÁS TAN OCUPADO COMIÉNDOTELO...）」.

Al tratarse de un caso que afecta al *PC*, el factor del género se repite a lo largo de toda la experiencia de juego, tal y como se vuelve a observar en el segmento 8 (véase la figura 2). En esta ocasión, *child* se traduce como «niño», de forma que se produce un borrado de la ambigüedad en las identidades no definidas de los personajes.

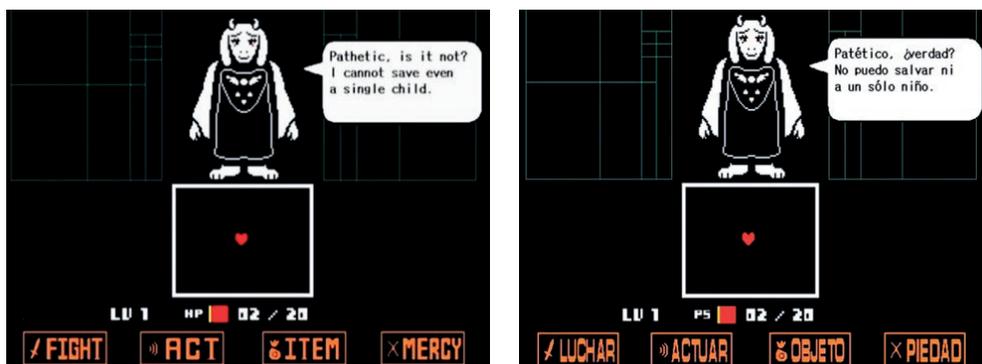


Figura 2. Lucha con Toriel. Capturas de pantalla de Undertale (Fox, 2015). A la izquierda la versión en inglés: «Pathetic, is it not? I cannot save even a single child»; a la derecha, en español: «Patético, ¿verdad? No puedo salvar ni a un sólo niño».

Si bien el género gramatical del término «ser humano» como categoría inanimada es inalterable, los términos «humano» y «niño» pueden, de hecho, ser personificados. Es decir, también permiten formas femeninas («humana» y «niña») que designan individuos socializados como tal, aunque esta forma es secundaria en las convenciones sociopolíticas, como discutimos a continuación.

10.2.1.2. El reflejo de las convenciones sociopolíticas

Lejos de tratarse de una cuestión gramatical, el uso del masculino genérico para los casos de desconocimiento o ambigüedad del género social es una convención sociopolítica que afecta a la traducción de *Undertale* y que prevalece en la versión en español. Este fenómeno puede observarse en el segmento 3 (véase la figura 3), el cual refleja una predilección por el género masculino resultante de la percepción de la masculinidad como neutra y, por tanto, como elección por defecto. En este caso, la predilección por el masculino tiene una importante repercusión en su lectura debido al contexto. En la escena, el personaje de Undyne niega a le jugador la entrada a su habitación alegando que no se permiten cerebritos, a excepción de, tal vez, «algunos». Sin embargo, en la versión original, «some nerds» es una alusión a Alphys, la científica real por quien Undyne muestra un notorio y recíproco interés romántico en múltiples ocasiones. Esta alusión se extravía al desaprovechar la oportunidad de lograr una mayor concreción con la forma femenina «algunas», sustituyendo así la intencionalidad del mensaje original (y, con ella, una instancia de representación sáfica) por un comentario generalizado que no da cabida a interpretaciones *queer* del pasaje.



Figura 3. Casa de Undyne. Capturas de pantalla de *Undertale* (Fox, 2015). A la izquierda la versión en inglés: «... well, maybe some nerds...»; a la derecha, en español: «... bueno, tal vez algunos cerebritos...».

El mismo fenómeno ocurre al tratar la cuestión del género del *PC* más allá de su condición como ser vivo perteneciente a una especie diferente a la de su entorno. Es decir, si bien, como veíamos en el anterior subapartado, le jugador es clasificado como «humano» sin acepciones relacionadas con lo social por el resto de los personajes, también se percibe como persona socializada de género neutro en la versión original. Un ejemplo de ello es el segmento 1 (véase la figura 4), donde Alphys se refiere al *PC* con el pronombre *them* y no *it*, a pesar de tratarse de una especie ajena. En este caso, al igual que en el resto, la traducción socializa a Frisk como niño debido a la falta de un equivalente neutro generalizado en el contexto cultural de le traductore. Por ende, se toma la decisión sociopolítica de ajustar su género a la opción masculina por defecto.

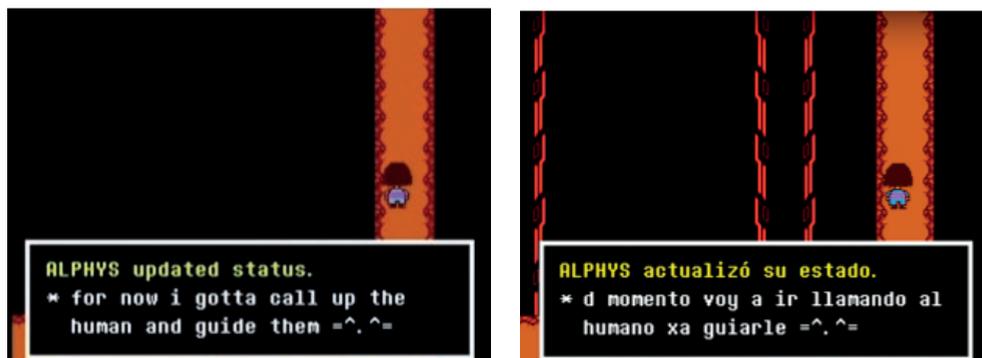


Figura 4. Hotland. Capturas de pantalla de *Undertale* (Fox, 2015). A la izquierda la versión en inglés: «for now i gotta call up the human and guide them =^, ^=»; a la derecha, en español: «d momento voy a ir llamando al humano xa guiarle =^, ^=».

10.2.1.3. La precisión lingüística

La inmersión de los jugadores en las experiencias abstractas proporcionadas por los videojuegos dependen, en gran medida, de la interpretación del contenido textual. Por consiguiente, le traductore es le encargade de transmitir a otras personas aquello que elle mismo vive al sumergirse en el producto original a través de sus textos si, en el mejor de los casos, puede jugarlo antes de traducirlo. En *Undertale*, los personajes se comunican a través de diálogos escritos sin doblaje, por lo que es imprescindible prestar atención al propósito de las herramientas creativas que le autore original utiliza para reflejar sus diferentes personalidades. El segmento 5 (véase la figura 5) muestra instancias de agramaticalidad en la versión original (el uso incorrecto de minúsculas y mayúsculas, el exceso de puntos suspensivos y la supresión de los símbolos de interrogación) que proporcionan una lectura específica del carácter abatido del sujeto, cuyas inseguridades se manifiestan en varias escenas. Aunque esta lectura se transmite en las intervenciones del personaje de la versión meta, ciertas marcas son corregidas u obviadas. De este modo, se mantienen las minúsculas al inicio de las oraciones, así como los puntos suspensivos, pero, a falta de un equivalente evidente, no se logra transmitir el «yo» minimizado (i en lugar de I) que podría reforzar la interpretación de una imagen de autodesprecio y desestimación. Asimismo, la versión meta corrige la supresión de interrogaciones añadiendo tanto la de apertura como la de cierre en español, lo cual reduce las posibilidades de una lectura dificultada por el desorden emocional del personaje.



Figura 5. Casa de Napstablook. Capturas de pantalla de *Undertale* (Fox, 2015). A la izquierda la versión en inglés: «after a great meal i like to lie on the ground and feel like garbage... it's a family tradition... do you want... ... to join me...»; a la derecha, en español: «después de una gran comida me gusta tumbarme en el suelo y sentirme como basura... es una tradición familiar... ¿te unirías... ... a mi...?».

El caso del «yo» minimizado se vuelve a producir en otro personaje, aunque en esta ocasión podría suponerse que el propósito no es minimizar la autoestima, sino el esfuerzo. Se trata de Sans, un personaje inspirado en el tipo de letra *Comic Sans* cuya personalidad se caracteriza por el humor absurdo, la apatía y la vagancia. El segmento 7 (véase la figura 6) es un ejemplo de la forma en la que se configura su discurso mediante la dejadez del lenguaje en la comunicación escrita, posible razón por la que las mayúsculas se abandonan por completo. La versión traducida calca esta estrategia en la medida de lo posible, pese a que se pierda, de nuevo, la transmisión de la autoimagen a través del pronombre personal de primera persona. Por otra parte, atendiendo a las (im)posibilidades que la lengua española ofrece para contravenirse y en favor de la continuidad discursiva, una opción adicional para descuidar el texto podría ser el abandono de la interrogación de apertura en la versión meta.



Figura 6. Grillby's. Capturas de pantalla de *Undertale* (Fox, 2015). A la izquierda la versión en inglés: «i'm flat broke. can you foot the bill?»; a la derecha, en español: «estoy pelado. ¿puedes pagar la cuenta?».

Así, atendemos a la propuesta de deconstrucción lingüística de Baer (2021) para que la localización represente en lo virtual aquello que tiende a suprimirse (y oprimirse) por el bien del funcionamiento productivo del mundo material, como la negatividad y la pereza. En este sentido, la precisión lingüística, en la medida en que rechaza el incumplimiento de los códigos lingüísticos, puede llegar a ser una problemática en la traducción de videojuegos.

10.2.1.4. La domesticación

Si bien todos los ejemplos anteriores podrían considerarse casos de domesticación, ya que resultan del cumplimiento de las expectativas culturales y lingüísticas del contexto al que se adapta el producto, para el desarrollo de este análisis concreto entendemos la domesticación como una búsqueda de fluidez idiomática que deriva en la privación de una lectura *queer*. En el texto 4 (véase la figura 7) se produce una naturalización del lenguaje a costa de alterar su lectura figurativa: los traductores recurren al color de la ropa del *PC* (mayoritariamente azul) para compensar la falta de una expresión equivalente a «don't look so blue». De esa forma, la referencia a la angustia experimentada por el jugador se reemplaza por un comentario casual sobre la apariencia de su personaje. La solución de la traducción al español es creativa, pero pasa por alto la burla afflictiva procedente de las palabras de la atacante, tras las cuales procede a tinter el corazón de le jugador de un color morado que reduce sus habilidades en batalla. A través de estas acciones se alude irónicamente al discurso positivista que oprime desfavorablemente los sentimientos de consternación durante la experimentación de la impotencia, lo cual deja de ocasionarse en el texto meta. Además, es interesante destacar que el juego omite este conflicto si el *PC* posee suficientes recursos económicos para los productos de precio desorbitado que vende la antagonista, lo cual contribuye a elaborar esa situación de impotencia que surge de la desigualdad de oportunidades.

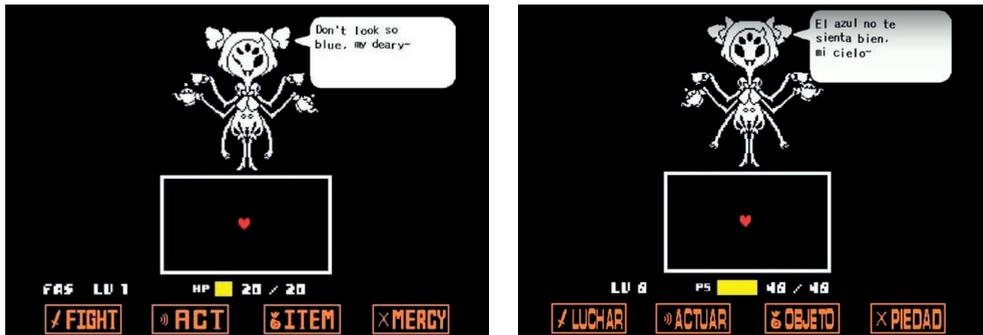


Figura 7. Lucha con Muffet. Capturas de pantalla de Undertale (Fox, 2015). A la izquierda la versión en inglés: «Don't look so blue, my deary~»; a la derecha, en español: «El azul no te sienta bien, mi cielo~».

Por último, un caso similar es el que se da en el texto 6 (véase la figura 8). Mettaton, un robot sanguinario cuyo sueño de convertirse en celebridad mundial trasciende la moralidad humana, expresa su apatía ante los sacrificios necesarios para triunfar en su industria.

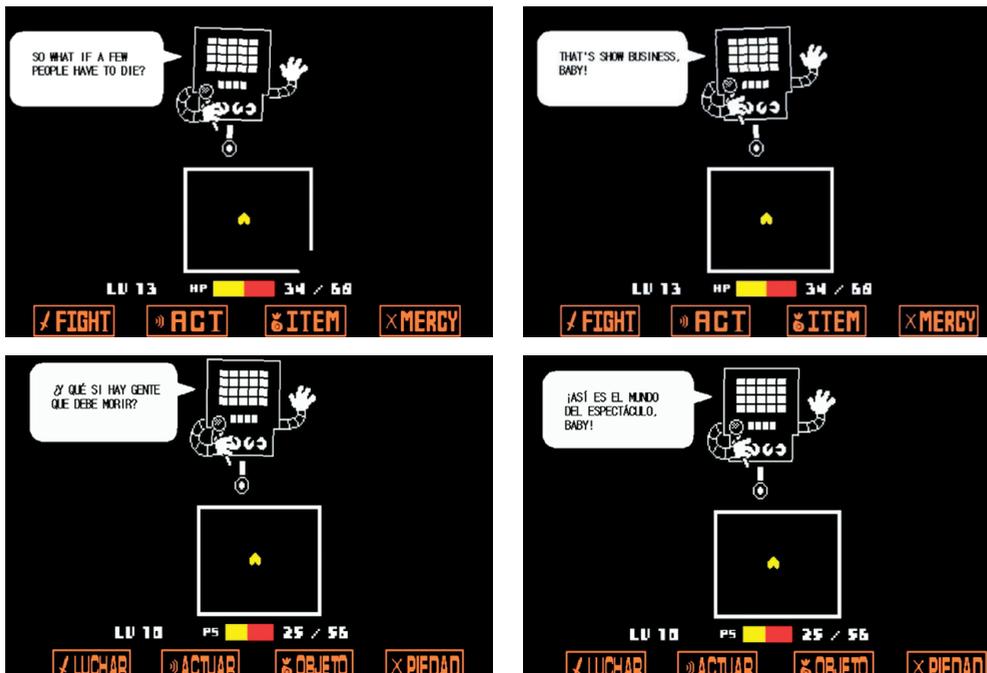


Figura 8. Lucha con Mettaton. Capturas de pantalla de Undertale (Fox, 2015). Arriba la versión en inglés: «SO WHAT IF A FEW PEOPLE HAVE TO DIE? THAT'S SHOW BUSINESS, BABY!»; abajo, en español: «¿Y QUÉ SI HAY GENTE QUE DEBE MORIR? ¡ASÍ ES EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO, BABY!»

El texto original puede interpretarse como una alegoría de las dinámicas destructivas y de desigualdad estructural que mantienen activo un sistema dedicado íntegramente a la producción de capital. Sin embargo, la traducción al español traduce *business*, un concepto clave para la interpretación de esta alegoría, como «mundo», redirigiendo así la causa de la aficción a un agente general y excusable.

10.3. Discusión y conclusiones

Mediante los objetivos establecidos ha sido posible aventurarse en el proceso reflexivo de la traducción mientras se discernían algunas barreras que lo influenciaban. Las pérdidas de contenido contrahegemónico propio de *Undertale* identificadas en los ocho textos que constituyeron el análisis comparativo se atribuyen a unas problemáticas concretas (género gramatical, precisión lingüística, domesticación y convenciones sociopolíticas), que, por tanto, podrían considerarse en los procesos de traducción reflexiva. Estas consideraciones no pretenden ser únicas ni definitivas, sino ejemplificar el uso de la mirada *queer* en la localización de videojuegos.

A menudo, el anglocentrismo, la occidentalización de la traducción y los procedimientos habituales de producción rápida en el mercado moderno no dan cabida a la reflexión, por lo que los traductores suelen trabajar desde una perspectiva unificada que no refleja la diferencia. A pesar de ello, a través de prácticas críticas y de una lectura detenida, puede revelarse la (im)posibilidad de la traducción, es decir, la capacidad de intervención política de la traducción para actuar frente a lo imposible, empezando por identificar «lo imposible». Por lo tanto, el cometido de este estudio es otorgar una mentalidad (auto)crítica a le traductore que pueda ser de utilidad para la localización de videojuegos, comenzando por el reconocimiento de las problemáticas lingüísticas y sociales que intervienen en el proceso. De esta forma, se podría actuar frente al descuido del potencial *queer* de los videojuegos y se podría evidenciar que, tal y como señalaba Nissen (2002, p. 36), las traducciones siempre están enriquecidas ideológicamente.

Debido a las limitaciones del alcance de este trabajo, no se pudieron considerar importantes aspectos influyentes, como el equipo de traductores a les que les jugadores de habla hispana deben la oportunidad de vivir la historia de *Undertale* en su propia lengua. Habiendo reiterado la importancia de visibilizar la figura de le traductore, en futuras líneas de investigación sería práctico realizar entrevistas semiestructuradas para obtener información más precisa sobre el proceso y sus limitaciones o desafíos. Un alcance más amplio también permitiría profundizar, mediante estudios de recepción, en las vivencias de les jugadores de las diferentes versiones, examinando así el impacto directo de la localización en la interacción de les jugadores con el juego.

Referencias bibliográficas

- Ahearn, Laura M. (2001). Language and Agency. *Annual Review of Anthropology*, 30, 109-137. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.30.1.109>
- Angelelli, Claudia V. (2014). *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*. John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/bct.66>
- Baer, Brian James. (2021). *Queer Theory and Translation Studies*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315514734>
- Báez-Humanes, René. (2021). *The Queer Turn of Video Game Localization 'Fills You with Determination': A Case Study of Undertale* (Trabajo de final de master sin publicar). Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, Spain. <http://hdl.handle.net/10609/133647>
- Báez-Humanes, René. (en prensa). El giro queer en la traducción de videojuegos a través de Undertale. En: John Jayro Giraldo-Ortiz, Paula Andrea Montoya-Arango e Iván Villanueva Jordán (Eds.) *II Coloquio Internacional de Jóvenes Investigadores en Traducción e Interpretación UdeA-UPC*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Benom, Carey. (2010). On the (im)possibility of translation. *The Society of English Literature and Linguistics, Kyushu University*, 52, 77-97. <http://hdl.handle.net/2324/20044>
- Casas-Tost, Helena & Ling, Niu. (2017). La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti. *TRANS. Revista de Traductología*, (18), 183-197. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.v0i18.3252>
- Fox, Robert F. (2015). Undertale (versión para PC) [videojuego].
- Galactic Café (2013). The Stanley Parable (versión para PC) [videojuego].
- Gracie. (2011, 12 de marzo). En Animal Crossing Wiki. <https://animalcrossing.fandom.com/wiki/Gracie>
- Guidère, Mathieu. (2010). Introduction à la théorie analytique de la traduction et de l'interprétation. *Babel*, 56(4), 299-312. <https://doi.org/10.1075/babel.56.4.01gui>
- Kadiu, Silvia. (2019). *Reflexive Translation Studies*. London: UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781787352513>
- MacKnight, M. William. (2013). *Saving Prince Peach: A Study of "Gaymers" and Digital LGBT/Gaming Rethorics* [Tesis doctoral sin publicar]. University of Rhode Island. <https://doi.org/10.23860/diss-macknight-m.-2013>

- Mangiron, Carmen & O'Hagan, Minako. (2006). Game Localisation: Unleashing Imagination with 'Restricted' Translation. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 10-21.
- Nintendo (2017). *Zelda: Breath of the Wild* (Nintendo Switch) [Video Game] Nintendo Entertainment Planning and Development.
- Nintendo (2020). *Animal Crossing: New Horizons* (Nintendo Switch) [Video Game] Nintendo Entertainment Planning and Development.
- Nissen, Uwe Kjaer. (2002). Aspects of Translating Gender. *Linguistik Online*, 11(2/02), 25–37. <https://doi.org/10.13092/lo.11.914>
- Paul, Christopher A. (2018). *The Toxic Meritocracy of Video Games: Why Gaming Culture Is the Worst*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctt2204rbz>
- Rivera-Trigueros, Irene. (2021). Machine translation systems and quality assessment: a systematic review. *Language Resources and Evaluation*, (56), 593–619. <https://doi.org/10.1007/s10579-021-09537-5>
- Ruberg, Bo & Shaw, Adrienne. (2017). *Queer Game Studies*. University of Minnesota Press.
- Schreier, Jason. (2017, 22 de diciembre). Brilliant Indie Game The Stanley Parable Will Mess With Your Head. *Wired*. <https://www.wired.com/2011/08/the-stanley-parable/>
- Snell-Hornby, Mary. (2006). *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/btl.66>
- Stockton, Kathryn Bond. (2017). If Queer Children Were a Video Game. En B. Ruberg & A. Shaw (Eds.), *Queer Game Studies* (pp. 225–238). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tymoczko, Maria. (2000). Translation and Political Engagement. *The Translator*, 6(1), 23–47. <https://doi.org/10.1080/13556509.2000.10799054>
- Tymoczko, Maria. (2010). *Translation, Resistance, Activism*. University of Massachusetts Press.
- Undertale-Spanish [@UndertaleES]. (2016, 14 de Julio). Partes en latino, partes en castizo. ¡Depende del traductor que la hizo! (Eso sí, hemos intentado mantener las expresiones locales bajo mínimos en la medida de lo posible) [tuit]. Twitter. https://twitter.com/UndertaleES/status/753547742488719360?s=20&t=bOLd_sJo-yj0xNJOXgovLw

- Vargha, Dora. (2021, March 20). Hungarian is a gender neutral language, it has no gendered pronouns, so Google Translate automatically chooses the gender for you. Here be everyday be mis consistently encoded in 2021. Fuck you, Google. [tuit]. Twitter. <https://twitter.com/DoraVargha/status/1373211762108076034?s=20>.
- Venuti, Lawrence. (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. Routledge. <https://doi.org/10.7202/037380ar>
- Webb, Phillips & Boroditsky, Lera. (2003). Can Quirks of Grammar Affect the Way You Think? Grammatical Gender and Object Concepts. *Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society*, 25(25), 928–933. <https://escholarship.org/uc/item/31t455gf>
- Wolf, Michaela. (2012). The sociology of translation and its “activist turn”. En Claudia V. Angelleli (Ed.), *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies* (pp. 7–21). John Benjamins Publishing Company.

Apéndice

Tabla 1. Muestras de análisis.

	Inglés	Español	Marcas	Problema
1	For now i gotta call up the human and guide them =^ . ^=	d momento voy a ir llamando al humano xa guiarle =^ . ^=	No transmisión del pronombre neutro.	G - SP
2	Human!! Please enjoy this spaghetti... This spaghetti is a trap designed to entice you. You'll be so busy eating it... That you won't realize that you aren't progressing!!	¡¡Humano!! Por favor, disfruta de este espagueti. Poco que sabes, este espagueti es una trampa diseñada para tentarte. Estarás tan ocupado comiéndotelo... ¡¡que no te darás cuenta de que no estás progresando!!	Masculino gramatical y genérico: Human → humano Busy → ocupado	G
3	TOO BAD! No nerds allowed! ...well, maybe some nerds...	¡PUES TE AGUANTAS! ¡No se permiten cerebritos! ...bueno, tal vez algunos cerebritos...	Pérdida de alusión a su relación con otro personaje femenino: Some → algunos	SP
4	Don't look so blue, my deary~	El azul no te sienta bien, mi cielo~	Alteración de lectura figurativa.	D

Tabla 1, continúa en la página siguiente

Tabla 1, continúa de la página anterior

	Inglés	Español	Marcas	Problema
5	After a great meal i like to lie on the ground and feel like garbage... it's a family tradition... do you want... to join me...	después de una gran comida me gusta tumbarme en el suelo y sentirme como basura... es una tradición familiar... ¿te unirías... a mí?	Pérdida de «i» minúscula. Corrección de interrogaciones. Transmisión parcial del discurso.	L
6	SO WHAT IF A FEW PEOPLE HAVE TO DIE? THAT'S SHOW BUSINESS, BABY!	¿Y QUÉ SI HAY GENTE QUE DEBE MORIR? ¡ASÍ ES EL MUNDO DEL ESPECTÁCULO, BABY!	Pérdida de alusión al liberalismo económico: Business → mundo	D
7	I'm flat broke. can you foot the bill?	estoy pelado. ¿puedes pagar la cuenta?	Transmisión parcial del discurso improductivo.	L
8	Pathetic, is it not? I cannot save even a single child.	Patético, ¿verdad? No puedo salvar ni a un solo niño.	Masculino gramatical y genérico: Child → niño	G

Nota: Segmentos en inglés, segmentos en español, marcas de variación de elementos queer y problemáticas influyentes en la variación: género gramatical (G), precisión lingüística (L), domesticación (D) y convenciones sociopolíticas (SP).

Capítulo 11

Masculinidades torcidas en la telerrealidad española: masculinización y plumofobia en *Next* (Neox, 2010-2013)

✉ Nacho Esteban Fernández
ief.esteban@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Entre 2010 y 2013 el canal Neox emitió la edición española de *Next*, un programa televisivo de citas rápidas en el que un anfitrión ponía a prueba a cinco pretendientes. Vilipendiado como cultura popular de baja calidad destinada a un público joven y mayoritariamente compuesto de mujeres, no se encuentra de forma legal en ninguna plataforma o soporte accesible, pero pervive en el imaginario milenial español casi una década después de su cancelación y algunos fragmentos se comparten por redes sociales. Aquí se propone una primera disección académica del programa e, incidentalmente, un ejercicio de arqueología digital para preservar el legado mediático *queer*. El capítulo explora la construcción discursiva de las masculinidades puestas en escena por varones no heterosexuales, insertas en un entramado mediático que asimila y produce alteridades heterodiscordantes coconstruidas por los participantes, casi siempre desde una perspectiva estereotipada, hipersexualizada y homonormativa que incurre en diversas manifestaciones de endoLGTBfobia.

Palabras clave: análisis crítico del discurso, *dating show*, heteronormatividad, masculinidad, plumofobia.

11.1. Introducción

Next simboliza la expresión del capitalismo emocional impulsado desde canales como MTV: un *reality trash* que espectaculariza el fracaso y la extravagancia friqui de aspirantes a famosos con la promesa de capital simbólico. Este rentable formato, entre el verismo y la hiperrealidad, instrumentaliza lo relacional para ofrecer una farsa carnalesca con fines cómicos en la que se hiperbolizan los estereotipos

sexogénicos. En el caso de los varones heterodivergentes, articulan identificaciones que deben lidiar con la ausencia de modelos sancionados de masculinidad no heterosexual y que pueden desembocar en muestras de hipermasculinidad y endoLGTBfobia.

Esta reificación de las identidades sexuales se enmarca en una mercantilización neoliberal de los sujetos *queer*. La «homosexualidad espectacularizada» (Mowlabocus, 2010, p. 94) resultante cuestiona los límites psíquicos y epistemológicos de la performatividad identitaria: ¿dónde termina la escenificación televisiva y empieza la actuación interpersonal cotidiana? ¿Cómo disociar la identificación realizada por los productores y guionistas del programa y la autoidentificación expresada por el individuo?

Las siguientes páginas bosquejan una panorámica de los programas televisivos de citas y la presencia en ellos de personas no cisheterosexuales para estudiar a continuación las masculinidades de varones cis no heterosexuales en la edición española de *Next*. El análisis de rasgos concomitantes permite describir diversos tipos de masculinidad y profundizar en sus características. También se identifican trazas de una posible intervención del programa en los materiales recogidos.

11.2. Los programas de citas y la mercantilización de las identidades *queer*

Al igual que otros tipos de concursos, los programas de citas o *dating shows* han tendido a converger con un formato más propio de la telerrealidad (*reality shows*). Constituyen espacios de entretenimiento que transforman las relaciones interpersonales en un espectáculo en el que ya no prima el componente monetario, sino la recompensa emocional y simbólica en forma de visibilidad (Puebla-Martínez, Magro Vela y Fernández Valera, 2018, p. 105). El afán de los aspirantes por convertirse en personajes del circuito televisivo se encuentra con los criterios de selección para cada programa, diseñados para crear situaciones y conflictos que estimulen la empatía y satisfagan el anhelo escopofílico de los telespectadores (pp. 108-109).

La fórmula resulta muy eficiente al generar un elevado interés con un coste bajo gracias a la aplicación de técnicas narrativas que construyen un relato secuencial —al que los concursantes aportan verosimilitud con su espontaneidad— y que acentúan el dramatismo (pp. 109, 111, 115). En la telerrealidad el espectáculo es un simulacro controlado y aceptado de la realidad que estipula cierta impresión de realismo, para lo que pone en funcionamiento mecanismos de representación y dramatización de la *autenticidad* (López Serena, 2014, p. 55; Aliseda Barrero, Luque Cabrero y Palomo Morales, 2017, pp. 30-32; Hidalgo-Marí, 2018, pp. 624, 633).

Esta clase de programas suelen experimentar un menosprecio como productos de masas dirigidos a un *target* comúnmente denostado —mujeres jóvenes— y con un contenido polémico —chabacano y a menudo machista—, guionizado, banal y absurdo (Aliseda Barrero, Luque Cabrero y Palomo Morales, 2017;

Hidalgo-Marí, 2018, p. 629; Güemes Sancho, 2018, pp. 36-37). Los concursantes son, predominantemente, varones cisheterosexuales no racializados y de nivel sociocultural bajo o, al menos, presentados como extravagantes para provocar cierto sentimiento de superioridad en el espectador y situaciones cómicas (Aliseda Barrero, Luque Cabrero y Palomo Morales, 2017, pp. 103, 105), si bien en las dos últimas décadas son cada vez más habituales los participantes no cisheterosexuales¹ (Hidalgo-Marí, 2018, pp. 636-637).

La visibilización de personas alejadas de la norma sexogenérica detona la presunción de cisheterosexualidad, pero a la vez fetichiza sus identidades como bienes de consumo. La reificación —en este caso heteronormativa— de cualquier forma de identificación limita necesariamente su expresión y la amolda al engranaje capitalista, reconociendo a los sujetos en virtud estrictamente de su potencial consumidor (Mowlabocus, 2010, p. 93; Hennessy, 2018), una victoria pírrica que conduce a representaciones instrumentales y estereotipadas de las personas cisheterodivergentes.

11.3. Visibilidad y representación *queer* en la telerrealidad estadounidense y española

Aunque los formatos de telerrealidad pueden retrotraerse hasta la segunda mitad de los años 40 con concursos como *¿Quiere usted ser torero?* (1948) en el caso de España (Viana, 2013), suele considerarse que el primer *reality show* en su concepción actual fue *An American family* (1973, PBS), un auténtico fenómeno televisivo y social que incluyó la primera salida del armario televisada.² Inspirado en esta producción, el mayor *reality* de la MTV, *The real world*, mostraba ya en su tercera temporada (1994) las dificultades del activista gay Pedro Zamora con el VIH y su ceremonia de compromiso.

A partir de 2001, diversos países europeos y después de otros continentes legalizaron los matrimonios entre personas del mismo sexo, por lo que no son de extrañar producciones como *Gay weddings* (2002, Bravo) o *My fabulous gay wedding* (2005, Global), en franco contraste con la espectacularización de las orientaciones no heterosexuales³ en concursos de citas como *Boy meets boy* (2003, Bravo), *Playing it straight* (2004, Fox), *Gay, straight or taken?* (2007, Lifetime) o *La gran duda de Tila Tequila* (2007, MTV) y de la transexualidad en *Transamerican love story* (2008, Logo).

¹ No es casualidad que una de las cadenas pioneras haya sido la MTV: como argumentan Aliseda Barrero, Luque Cabrero y Palomo Morales (2017, p. 29), sus programas están más centrados en la presentación de escenas esperpénticas y rupturistas en cuanto a las representaciones de género.

² La historia de Lance Loud y su familia ha sido recreada en la película *Cinema verite* (2011, HBO).

³ También en esta década se emitirá el programa danés *Gay army* (2006), que confrontaba a nueve gays «femeninos» con el «mundo masculino» del entrenamiento militar (Rautiainen, 2008).

En 2010 se estrenaron varios programas centrados en las relaciones sociales de gays y lesbianas: *The A-list* (Logo), *The real L word* (Showtime) y *Girls who like boys who like boys* (Sundance), que completó en 2015 *Transcendent* (Fuse) con las realidades de mujeres trans. Las tendencias anteriores se han mantenido en producciones recientes de Logo —*Finding Prince Charming* (2016) y *Fire Island* (2017)—, Netflix —*De cita en cita* (2019) y *Boda o hipoteca* (2020)—, MTV —las octavas temporadas de *Are you the one?* (2019) y *Acapulco shore* (2021)— y Amazon —*Tampa baes* (2021)—.

Pero, sin duda, los dos programas de telerrealidad más célebres en Occidente con una presencia destacada de participantes disidentes de la norma sexogenérica han sido *Queer eye for the straight guy* (2003, Bravo) y *RuPaul's drag race* (2009, Logo), los dos aún en emisión. El primero fue adaptado en 14 países sin apenas éxito⁴ —la versión española se llamó *El Equipo G* (2005, Antena 3)— y revivido por Netflix en 2018, mientras que la franquicia *Drag race* ha supuesto un éxito inesperado⁵ con 12 adaptaciones internacionales —una de ellas, *Drag race España* (2021, Antena 3)— y múltiples *spin-off*, docuseries y especiales. Ambos programas han recibido críticas por su exaltación neoliberal, esencialista y misógina de la masculinidad (Morrish y O'Mara, 2004; Clarkson, 2005; Sender, 2006; Annus, 2011) y la feminidad (González y Cavazos, 2016; Parsemain, 2019; Buck, 2019; DeAnda, 2019) arquetípicas, respectivamente, pero albergan cierto potencial contrahegemónico al problematizar el proyecto heteronormativo (Torres, 2005; Pearson y Lozano-Reich, 2009; Passa, 2021).

La asociación GLAAD elabora desde 2006 el informe anual *Where we are on TV*, sobre representatividad *queer* en series de ficción retransmitidas —por televisión o plataformas de *streaming*— en Estados Unidos. En su informe de 2007-2008 (GLAAD, 2008, p. 10), enumeraba varios *realities* populares con integrantes no cisheterosexuales,⁶ como las ediciones estadounidenses de *Supervivientes*, *Gran hermano*, *Esta casa era una ruina* y *Top chef* —programas con adaptación en España— o *El gran reto* y *America's next top model* —sin adaptación, pero emitidos en la televisión española—.

⁴ Un fallido *spin-off* con mujeres, *Queer eye for the straight girl* (2005), sustituía a los cinco expertos gays por tres gays y una lesbiana —sintomáticamente apodada The Lady—. En el *annus mirabilis* de 2010, Laverne Cox crearía un formato parecido con tres estilistas transfemeninas: *TRANSform me* (VH1). Logo realizó un intento *sui generis* con *Secret guide to fabulous* (2014).

⁵ Desde su primer Emmy en 2016, se han multiplicado los concursos televisivos de drags: *Los hermanos Boulet: Dragula*, *La más draga*, *Camp Wannakiki*, *House of drag*, *Queen of drags*, *Call me mother*, *Queen of the universe...* Otros formatos incluyen concursos de *voguing* (*Legendary*) y un *reality* similar a *Queer eye* (*Dragnificent!*).

⁶ Véase también Brennan (2020). Coffin (2022, pp. 78-79) menciona los nombres de cinco concursantes no heterosexuales en las adaptaciones francesas de *Gran hermano*, *Operación Triunfo*, *Granjero busca esposa* y *Supervivientes*. En la televisión británica destacan los concursos de ITV (*Blind date*, *The only way is Essex*) y Channel 4 (*Sex box*, *Naked attraction*, *Our first gay summer*, *The undateables*). Falta una indagación exhaustiva para esbozar un panorama más completo de este tipo de programas y la presencia en ellos de personas cisheterodivergentes.

Salvando las dos adaptaciones citadas —*El Equipo G* y *Drag race España*—, la diversidad sexogenérica se ha manifestado en los *realities* españoles bajo esa misma fórmula de juntar a personas con identidades heterogéneas (Medianoche, 2017; Carrasco de Juanas, 2020). Muchos programas se han emitido en Telecinco y Cuatro⁷ —ambos pertenecientes a Mediaset— y han tenido como presentadores o comentaristas a Jorge Javier Vázquez, Jesús Vázquez y Jordi González: *Gran hermano* (2000), *Supervivientes* (2000), *Operación Triunfo* (2001), *La casa de tu vida* (2004), *La granja* (2004), *Fama, ¡a bailar!* (2008), *Pekín Express* (2008), etc. Pueden sumarse a la lista *Casados a primera vista* (2015, Antena 3), los programas de Cuatro *First dates* (2016), *Singles XD* (2017), *Cuatro weddings* (2018) y *Mujeres y hombres y viceversa* en su última etapa (2018-2021), *Maestros de la costura* (2018, TVE) y *Amor con fianza* (2021, Netflix). Otra producción reciente de Netflix, *Insiders* (2021), mostró a la primera persona abiertamente trans que ganaba un *reality* en España⁸ (Fernández, 2021).

Con la excepción de determinados concursos artísticos, como *Fama*, *Maestros de la costura*⁹ y, sobre todo, *Operación Triunfo* tras su regreso a TVE (2017-2020), la selección de participantes cisheterodiscordantes en *realities* de la televisión española se ha caracterizado por su instrumentalización como elementos exóticos o cómicos para alimentar el entretenimiento mientras se vendía una imagen de diversidad. A modo de ejemplo, tanto en España como en México *MasterChef* se ha construido como un espacio hostil para personas no cisheterosexuales. Y en *¿Quién quiere casarse con mi hijo?* (2012, Cuatro) cada temporada incluía escrupulosamente a un concursante no heterosexual y la producción llegó a explotar insinuaciones ambiguas sobre la orientación sexual de otro concursante (Bluper, 2015).

11.4. Muerte y espectro de un programa de culto: Next

Next fue un programa de citas a ciegas entre jóvenes originalmente emitido por MTV. En cada programa un anfitrión podía conocer hasta cinco pretendientes, a los que preguntaba y planteaba retos para evaluar su idoneidad. Cada minuto sin ser descartado reportaba al concursante un dólar —un euro en España—. Si era elegido para una segunda cita, debía escoger entre el dinero —una cantidad ínfima— o la cita. El resto de los pretendientes debían esperar encerrados en un autobús. La descalificación se producía cuando el anfitrión utilizaba la fórmula «Next», algo que en ocasiones sucedía inmediatamente.

⁷ Algunos se emitieron durante un tiempo en Antena 3 (*Supervivientes*, *La granja* y *Pekín Express*) o TVE (*Operación Triunfo*).

⁸ En 1992 Cristina Ortiz *la Veneno* ganó 90.000 pesetas —541 euros— en el programa de citas *Vivan los novios*, de Telecinco, antes de transicionar (Bluper, 2016).

⁹ Aunque es una adaptación de *Retos al hilo* (2013, BBC), encuentra un antecedente en *Pasarela a la fama* (2004, Bravo).

El programa empezaba con una autopresentación del anfitrión seguida de cortes breves en los que cada candidato reproducía una frase más o menos ingeniosa a modo de presentación. Los candidatos abandonaban el autobús de uno en uno para su cita —momento en el que aparecía en pantalla una ficha con su nombre, edad y tres rasgos— y volvían a él cuando eran descartados. Tras el rechazo, tanto el anfitrión como el pretendiente recitaban a cámara una frase de reproche o despecho y una voz en *off* apostillaba con algún comentario. Las escenas de la cita alternaban para el telespectador con la conversación dentro del autobús, generalmente en un ambiente de flirteo o de crítica hacia el anfitrión o el candidato ausente en el caso de los programas revisados. El programa terminaba con planos de la cita exitosa o, más frecuentemente, con el anfitrión expresando su decepción por el fracaso. La última escena consistía en una pulla de los pretendientes desde el autobús.

El programa original (2005-2008) contó con seis temporadas y casi 300 episodios en Estados Unidos. Fue emitido en 60 países y adaptado en seis: Lituania (2007, LNK), Francia (2007-2009, Virgin 7), Chile (2008-2009, Mega), Canadá (2009, MuchMusic), España (2010-2013, Neox) y Bulgaria (2014, TV7).¹⁰ La adaptación más duradera fue, aparentemente, la española.

La edición estadounidense constituyó uno de los primeros concursos de citas con personas no heterosexuales (Yahr, 2020), una decisión que se mantuvo en Francia y España. Al comparar las noticias publicadas sobre su adaptación en España, resulta interesante comprobar un cambio en las notas de prensa: mientras que las noticias sobre el *casting*, publicadas entre marzo y abril de 2010, especificaban «candidatos del sexo contrario», a finales de mayo desaparecía esta referencia (Europa Press, abril y mayo de 2010). Cabe destacar que en dos vídeos de *casting* disponibles en la web del programa¹¹ los dos candidatos identificados como no heterosexuales —cuya presentación encaja con los rasgos aquí delineados— ocupan un quinto del tiempo a pesar de que intervienen otros 19 aspirantes, una muestra quizá de la apuesta por este perfil de concursante.

Las reseñas publicadas durante el periodo de emisión fueron unánimemente negativas. Según Redondo (2015), el programa tenía varios problemas: un «desacertado horario de emisión», un formato «repetitivo» y la dificultad para empatizar en 20 minutos con los participantes. Los escasos perfiles en redes sociales dedicados al programa muestran muy pocas interacciones y una petición en Change.org para su renovación obtuvo menos de 60 firmas en 2020.¹² De hecho, en los programas revisados aparecen

¹⁰ No se ha podido encontrar información sobre las ediciones canadiense y búlgara. La edición lituana se llamó *Kitas!*, y la francesa, *Next made in France*. Antena 3, perteneciente a la misma empresa que Neox, había intentado competir con *Gran hermano* adaptando en el año 2000 otro concurso de la misma productora, *El bus*, en el que los participantes convivían durante cien días en un autobús.

¹¹ Véanse https://neox.atresmedia.com/programas/next/elcasting2denext_201006025735fe5c6584a80cc7aa4ca5.html; https://neox.atresmedia.com/programas/next/elcasting3denext_201006025735fe584beb2895a65d22a1.html [Última consulta: 5 de noviembre de 2022].

¹² <https://www.change.org/p/atresmedia-neox-vuelva-a-emitir-next> [Última consulta: 5 de noviembre de 2022].

cuatro concursantes que llegaron a participar más de una vez, lo cual pone en duda el interés por concursar.

Pese a esta falta aparente de *engagement*, los datos de audiencia proporcionados por Kantar Media sitúan al programa en torno al 3 % del *share* y 400.000 espectadores en el verano de 2012 (*vid. p. ej.* FormulaTV, 2012). Al igual que «Nominado», «Pasapalabra» o «Eres el rival más débil» formaron parte del cronolecto juvenil español a principios de los 2000 (Pereda, 2004, p. 138), expresiones como *nextazo* y *hacer un next* parecen pervivir casi una década después del programa¹³ (Gavilanes Franco y Cianca Aguilar, 2021, pp. 685, 689; Botella Tejera y Ogea Pozo, 2022, p. 210). Y tanto la edición española como el resto siguen suscitando contenidos en internet, sobre todo en redes sociales y plataformas de vídeo como YouTube,¹⁴ donde se comparten fragmentos ante la imposibilidad de acceder legalmente a la mayoría de los programas originales.

En este sentido, *Next* puede considerarse un producto generacional: nadie lo veía, pero casi todo el mundo lo vio. El programa se integró en el imaginario cultural de parte de los jóvenes residentes en España en la segunda década de los 2000. Su recuperación nostálgica, además de una manifestación de la retromanía pop (Reynolds, 2012), constituye un síntoma de la cualidad espectral que adquieren productos pretéritos en la articulación ideológica del presente (Derrida, 1995).

11.5. Metodología y corpus

Como ejemplifican las aportaciones en Trujillo y Berzosa (2019, p. 335-450), los archivos *queer* y *trash* son, por definición, singularmente precarios debido al carácter efímero, modesto y usualmente marginal (*underground*) de su contenido, cuya permanencia es fortuita o, en el mejor de los casos, fruto de una valoración particular (conservación) o posterior (recuperación). La necesidad del archivo es consecuencia precisamente de la caducidad, la degradación, el olvido de una memoria con frecuencia colectiva (Mora, 2022). Aún más, la propia labor de archivo «produce tanto como registra» dicha memoria al determinar qué incluye y cómo se estructura; «es a la vez *instituyente* y *conservador*», crea y legitima (Derrida, 1997, pp. 15, 19, 24).

En el caso de los contenidos digitales, se plantea una contradicción todavía más evidente en la acumulación masiva de contenidos (*infoxicación*), algunos de ellos más o menos

¹³ Su impacto en inglés es más dudoso: aunque corpus como COCA, The TV Corpus y NOW muestran cierto uso de *nexted* en torno a 2010 ligado a webs de videochateo entre personas desconocidas —Omege y Chatroulette se crearon en 2009—, Google Books recoge un caso anterior (Butziger, 2008, p. 200), además de cinco ocurrencias entre 2010 y 2014 y seis entre 2017 y 2019. Noshir Contractor (en Vuong y Nelson, 2012) relaciona este nuevo uso de *next* con el videochateo, mientras que Thorne (2014, p. 306) lo atribuye a un concurso televisivo o a las citas rápidas.

¹⁴ Durante el confinamiento debido a la pandemia de la covid-19, Adrián Justel comentó varios episodios en su canal de Twitch.

ideados para su permanencia (p. ej. noticias), otros bajo la asunción de que pueden ser eliminados en cualquier momento (p. ej. copias piratas de obras protegidas por derechos de autor) y aquellos concebidos como productos relativamente perecederos (p. ej. memes o *tweets*). Aunque en internet operan ciertas expectativas de conservación que posibilitan incluso desafiar la erosión analógica, existe a la vez una aceptación de que su dinamicidad puede determinar la eliminación repentina de cualquier contenido, una cualidad dromológica que dificulta su recuperación (Mora, 2022).

El hecho de que algunos productos no se consideren dignos de conservación¹⁵ condiciona la propia actividad arqueológica: no existe, en general, un proceso de selección aleatoria o específica, sino que la muestra viene condicionada por el material disponible. En el caso de productos televisivos minoritarios, como la edición española de *Next*, su inaccesibilidad actual de manera legal influye en la configuración misma del estudio al depender de materiales no autorizados que circulan por internet, fragmentos que pueden ser o no representativos de la tónica general del programa. Al margen de los ejemplos concretos escogidos para ilustrarlo, no ha habido, por tanto, una labor de selección previa al análisis, sino una mera búsqueda y recopilación del material accidentalmente superviviente.

Tras la recuperación de los programas y fragmentos disponibles en internet con participantes exclusivamente varones,¹⁶ se transcribieron junto con sus datos demográficos y la duración de las citas. Por su mayor espontaneidad, las conversaciones entre los participantes se separaron de las secuencias monológicas —presentaciones y despedidas tras los descartes— para centrar el análisis en las primeras, sin desechar por ello las segundas. El método de análisis reproduce la propuesta de Navarro-Carrascosa (2019) con el objetivo de revisar las seis categorías de masculinidades no heterosexuales que perfila. Para determinar el «grado de masculinidad prototípica» que proyecta el discurso televisado de cada participante, se atiende tanto a su autodefinición como a la definición de otros, ya sea en términos de deseabilidad o de rechazo. Los rasgos señalados por el autor para cada categoría (Tabla 1) sirvieron de guía para clasificar los enunciados y confrontar los resultados con los de su estudio.¹⁷

¹⁵ Halberstam (2018, p. 98) también repara en los problemas de registro del fracaso en contraposición con el éxito.

¹⁶ Hasta donde hay constancia, ninguna de las ediciones mezcló a pretendientes de distinto género, a pesar de que varios de los participantes estudiados se definían, ante un acusado escepticismo, como «bisexuales» o tuvieron relaciones con mujeres antes o después del programa. Aunque inicialmente también se consideró a un pretendiente (de una anfitriona) que después se identificó públicamente como gay, este no arrojó información relevante para el análisis (p. ej. manifestaciones claras de homofobia interiorizada).

¹⁷ La tabla reproduce la propuesta de clasificación de Navarro-Carrascosa (2019, p. 82) con una enmienda (*cf.* p. 74, *in fine*). Casi todos los rasgos arquetípicos expresan homofobia interiorizada, mientras que los genéricos muestran una aceptación menos restringida por los roles de género.

Tabla 1. Rasgos de las masculinidades no heterosexuales.

	Masculinidades arquetípicas					
	Indeciso	Discreto	Macho			
Negación						
Pasivofobia						
Plumofobia expr.						
Falocentrismo						
Adj. masculinos						
Leng. coloquial						
Ref. a deportes						
<i>Hombre, macho, tío</i>						
Ref. a naturaleza						
<i>Chicos, Personas</i>						
Rasg. psicológicos						
No heteronorma						
Uso del femenino						
				Interesante	Reivindicativo	Femenino
				Masculinidades genéricas		

El corpus lo conforman cuatro programas completos —con una duración total de 77:11 minutos— y parte de otros cuatro —21:12 minutos—. En total se analizaron 41 perfiles discursivos correspondientes a 9 anfitriones y 32 pretendientes. Las participaciones de un mismo concursante en dos programas se analizaron individualmente. Debería apreciarse la incongruencia entre la cantidad de programas analizados y el número de anfitriones, debida a que en un programa los pretendientes competían simultáneamente por dos anfitriones, una decisión inédita en consonancia con la exotización e hipersexualización de las identidades no heterosexuales.

Salvo en un caso, la edad de los participantes se situaba entre los 18 y los 28 años. A pesar de que el programa se grababa en Madrid, había la misma cantidad de concursantes de Sevilla o del extranjero (Latinoamérica y, en un caso, Sicilia), con Valladolid y Galicia en segunda posición. Varios eran estudiantes, esteticistas, artistas o desempleados, seguidos de cocineros y comunicadores, todas ellas ocupaciones comúnmente asociadas a los varones españoles no heterosexuales de clase trabajadora (Enguix Grau, 1995, pp. 58, 62-63). La duración de las citas osciló entre uno y ocho minutos, si bien dos rozaron los catorce y uno aceptó una segunda cita.

11.6. Masculinidades y plumofobia en Next: telerrealidad ficción

Factores como el género y la orientación sexual suelen ser constitutivos de una identidad. Aunque su expresión es local, en una situación específica, se consolidan mediante «prácticas sociales repetidas y generalizadas» que se interiorizan como conocimiento compartido (Dijk, 2011, p. 165; *cf.* Butler, 2002). Aparte de la autodefinición, los sujetos se dotan de un sentido como individuos y como parte de distintos grupos sociales mediante la definición, sobre todo, de otros (Dijk, 2011, p. 167). En un contexto de ligue, esto se materializa en una lógica de «Me gusta / No me gusta» o «Busco / No busco» (Navarro-Carrascosa, 2019, p. 64).

Todas las presentaciones analizadas de los participantes de *Next* se estructuran con la misma información: profesión u origen, personalidad y aficiones y, por último, rasgos deseados y no deseados en un hombre. Mediante las dos primeras categorías (descriptivas), los concursantes construyen de forma directa e indirecta una autoimagen, completada por los requisitos enumerados en la última categoría (prescriptiva). Los rasgos deseados se refieren a cualidades personales (inteligente, hablador...), actitudinales (atento, chulo...), sexuales (masculino, activo, versátil...), demográficas (mayor), fisonómicas (moreno, rubio, alto, delgado, grande...) y relativas al estilismo (vello, tatuajes...). En general, los rasgos no deseados constituyen el reverso de los anteriores (inculto, engreído, con pluma, bajo, gordo, calvo...).

11.6.1. Masculinidades arquetípicas

Al atender a las conversaciones entre los concursantes, los rasgos deseados más repetidos, especialmente por aquellos con una masculinidad arquetípica (1-2), se refieren a cualidades prototípicamente varoniles:

1. Busco un chico moreno, alto, guapo y que tenga las cosas claras.
2. Nos gustan los tíos altos, con buen cuerpo, masculino...
3. Me gustan altos, morenos, masculinos...

Los comentarios falocéntricos ocupan igualmente un lugar destacado en las conversaciones, sin una adscripción mayoritaria a perfiles arquetípicos (4-5):

4. ¿Es guapo, tiene buen rabo...?
5. Para ver es mejor ver que sea grande, ¿no?
6. ¿Os habéis fijado en el paquete?
7. Puede marcar huevos, con perdón, pero luego puede tenerla chiquitica.

Quizá uno de los elementos más novedosos del corpus sean las muestras de superioridad a través del rol doméstico, tradicionalmente femenino, de cocinar para otra persona (8-10). De hecho, dos de los pretendientes se presentan como cocineros y un anfitrión —clasificado como «interesante»— asocia cocinar con ser «muy maruja» (11).

8. Me gusta comer bien, que me cocinen.
9. Me encanta más que me cocinen que cocinar.
10. Pues lo llevas claro si pretendes que te haga algo [de comer], ¿eh?
11. Me encanta cocinar, que soy muy maruja.

Puede confirmarse una frecuencia mayor de referencias al deporte en perfiles arquetípicos, pero ni el léxico coloquial ni el campo semántico de la naturaleza arrojaron información significativa para la clasificación. Tampoco hubo ejemplos de pasivofobia. Lo que sí se encontró fueron reacciones de agresividad verbal (12), heteronormatividad (13) y rechazo de iconos no heterosexuales (14):

12. [*En respuesta a (34)*] Joder aquí con el tiernecito, coño.
13. Sinceramente, ¿no te da vergüenza que lo vea tu madre esto por la tele?
14. —¿Qué te gusta más: Lady Gaga o Britney Spears? // —Pues me pones entre una alcohólica y una loca, vamos. No sé.

11.6.2. Masculinidades genéricas

Aunque ninguno de los rasgos analizados es exclusivo de un solo tipo de masculinidad, puede constatarse una tendencia clara en la mayoría de los anteriores. En cambio, el único rasgo indudablemente diferenciador de las masculinidades no arquetípicas son los enunciados críticos, en ocasiones empoderadores (15-16), contra comportamientos heteronormativos:

15. Que por joder le he dado dos besos para despedirme.
16. Si no te gusta la pluma, me parece estupendo, pero déjame hablar.
17. ¡Uy, qué pluma le ha salido! Le ha salido pluma ahora, nena. ¿Ves? Esa es su verdadera personalidad. Ha sacao la pluma que llevaba dentro.

Ciertamente, este grupo de participantes muestra un mayor interés por atributos psicológicos y relacionados con la personalidad:

18. A mí me tienen que provocar orgasmos intelectuales.
19. Es algo que me gusta, ¿no?, en un chico, eeeeeeh, que sea divertido, que tenga buen sentido del humor.
20. [*En respuesta a (23)*] A mí me gusta que se rían.

Sin embargo, no se trata en absoluto de un rasgo ausente en los perfiles arquetípicos:

21. Me gustan que sean sobre todo buena gente.
22. ¿Era simpático? Lo importante: ¿es simpático?
23. Hombre, que sea un tío que se ría mucho.

Además, tanto los participantes con una masculinidad arquetípica (24-25) como los que exhiben una genérica (26) utilizan invariablemente las referencias en femenino con una connotación negativa —una salvedad es (17)—, si bien algunas (24) representan un uso afiliativo de descortesía simulada (Culpeper, 2005, p. 37):

24. Pero qué pedazo de mamarracha eres.
25. El otro es una marica mala mala mala.
26. ¿Tú qué te has creído, bonita?

11.6.3. Rasgos generalizados

Como se ha podido comprobar, los rasgos considerados no son discretos, sino que su acumulación e intensidad permite evaluar qué tipo de masculinidad exterioriza cada sujeto. Así, por ejemplo, a algunos de los participantes con una masculinidad arquetípica se les atribuyen gustos que podrían considerarse feminizantes, como ser fan de Belén Esteban, Camela o Shakira, aunque conviene tener en cuenta que este tipo de información casi siempre aparece en pantalla y no expresada directamente por ellos.

En ambos grupos, el término no vocativo más utilizado para referirse a otros hombres es *chico*, que dobla en frecuencia a *tío*. La denominación *hombre* solamente emerge en el discurso de participantes clasificados como «machos» y alterna, además de con las dos primeras, con *chaval*, *gente* y *persona*. Esta última aparece más veces en los categorizados como «interesantes». *Machito* o *machote* solo surgen en contextos de crítica.

Las menciones, en conversación o en las presentaciones, a nacionalidades distintas a la española suelen estar teñidas de exotismo e hipersexualización, pero no abundan. Las referencias al nivel socioeconómico son igualmente puntuales y en términos de deseabilidad (p. ej. hacia los pijos) o rechazo (p. ej. hacia los «quillos»).

Varios concursantes manifestaron preferencia por chicos mayores (27-28), con alguna excepción (29). Kaufman y Phua (2003) ya observaron que los hombres en busca de otros hombres especificaban sus preferencias de edad más a menudo que otros varones y mostraban mayor predilección que estos por parejas mayores. Nótese que el rechazo se atenúa aquí con diminutivos (*jovencito*, *poquito*) y especificaciones (*para mí*).

27. Es que eres muy jovencito para mí. Me gustan un poquito más mayores.
28. Es demasiado jovencito para mí.
29. Era un poquito mayor para mí.

La valoración de la sinceridad (30-32) y el rechazo de la promiscuidad (33-34) tienen asimismo una presencia significativa en las interacciones —*cf.* (1)—:

30. Me gusta porque eres directo y eso es importante.
31. Siempre digo todo lo que pienso.
32. Yo soy una persona que reconozco las cosas cuando las digo.
33. Soy de relaciones. Me encantaría poder tener una pareja estable.
34. Es que yo no voy tan deprisa como otros, no soy tan suelta.

Pero, sin duda alguna, el rasgo más notorio del corpus es una ostentación continua de actitudes contrarias a la pluma —percepción de afeminamiento—, como se detallará a continuación.

11.6.4. Plumofobia

Tal y como desarrolla Halperin (2016), la presión sistémica para adecuarse a las normas sexogenéricas dominantes se traduce en sentimientos de homofobia interiorizada que pueden llevar a conductas de asimilación con el rol de género correspondiente —en el caso de los varones, una masculinización que alcanza cotas de hipermasculinidad en algunos casos— y, consecuentemente, a sentimientos de rechazo, cuando no directamente misoginia, contra la transgresión de dichas normas, desde muestras de afeminamiento consideradas excesivas hasta la mera existencia de identidades y expresiones discordantes con la del gay normativo (personas trans, bisexuales, travestis...).

En un análisis anterior de cuatro fragmentos de *Next* (Esteban Fernández, 2021), se mostró cómo la homosocialidad despliega dinámicas de colaboración y de confrontación —*afiliación y refractariedad*, según Kaul de Marlangeon (2010)— de acuerdo con la actitud de cada concursante respecto a la pluma (cf. Enguix Grau, 1995, p. 52; Ariza, 2019, pp. 99-101), con que las estrategias de (des)cortesía y gestión de la imagen desempeñan un papel protagonista. En los programas de entretenimiento como *Next*, las expectativas lúdicas y comerciales imponen la subversión constante de las normas de cortesía (Culpeper, 2005, pp. 45, 47): el programa fomenta las salidas de tono y su propio diseño favorece el rechazo fulminante (O’Keeffe, 2015; Lenig, 2017; Yahr, 2020). En teoría, los verdaderos destinatarios de esa descortesía simulada no son los participantes del programa, sino los telespectadores (Brenes Peña, 2013, p. 164). Sin embargo, tal disociación puede no resultar tan clara para los receptores inmediatos (Blas Arroyo, 2010, pp. 184-185).

Además de la insistencia por todo tipo de concursantes en rasgos deseables prototípicamente viriles (masculino, chulo, bruto...), la plumofobia aparece de manera descarnada en las presentaciones de participantes categorizados como «discretos» (35-36) o «machos» (37):

35. Fundamental: pluma, abstenerse.
36. Si te portas como una nena, no mereces la pena.
37. Y nada de pluma. Porque, para plumas, el plumero de mi casa.

Por supuesto, cabe dudar de la espontaneidad de estas emisiones (*vid.* § 11.6.5). Precisamente en los momentos más susceptibles de intervención por parte del programa, como son las fichas de los pretendientes (38-40) y las despedidas (41-42), proliferan las expresiones de plumofobia:

38. No soporta a las «locas».
39. No soporta la pluma.
40. No quiere «plumas».
41. Yo con tanta pluma me voy de aquí volando.
42. Eso, más que un mambo, se podría llamar una pérdida de aceite; más que una pérdida de aceite, un baile con chorreo.

Aunque la metáfora *perder aceite* es frecuente (42-44), muchos pretendientes declaran un rechazo explícito hacia la pluma (45-46). Se aprecia un contraste entre el carácter disfemístico de la primera y las vacilaciones que genera la segunda, acompañada de atenuadores como *a mí* para mitigar el posible impacto negativo en la imagen del hablante —*cf.* (27-29)—:

43. Cómo rajaba y el aceite que perdía.
44. Escucha: ¿te has resbalado?
45. A mí la... a mí la pluma me... me tira pa tras, o sea...
46. A mí un chaval con pluma a mí no me entra por los ojos pero para nada.

La plumofobia puede sugerirse de manera indirecta, ya sea criticando rasgos percibidos como femeninos (nombre, estilismo, actitud, forma de bailar...) o parodiando la expresión gestual¹⁸ y verbal estereotípica de un varón con pluma, si bien a veces la caricatura puede adquirir tintes grotescos:

47. Es que ¿sabes lo que pasa? Que a mí el típico de [*aplauso y gestos de muñeca*] «¡Ay, nena! ¿Qué pas...?», noooooo, no.
48. Te gustan los hombres, eres gay. A mí me gusta un hombre. Prefiero que me venga un chico con el balón dándome toques, que [*ininteligible*] «¿Qué pasa, mi niño...?» o «¿Qué pasa... pasa, tío?», no sé qué, que un tío que me diga: [*con voz aguda y gestos de muñeca*] «¿Nos vamos de compraas?».

En este sentido, Navarro-Carrascosa (2019) aclara que un rasgo característico de las masculinidades arquetípicas es la plumofobia *expresa*. Efectivamente, se comprueba que casi todos los participantes categorizados como «discretos» o «machos» recurren a este tipo de comentarios, mientras que en el caso de los «interesantes» solo aparece de forma implícita y no insistente y en el resto de las masculinidades genéricas no se encuentra. Como salvedad, uno de los concursantes etiquetados como «interesantes»

¹⁸ Para ejemplos extensos de rechazo explícito y gestual, véase Esteban Fernández (2021).

sí combina una plumofobia pertinaz con rasgos no arquetípicos (interés vivo por la personalidad, actitud crítica con la hipermasculinidad, uso incesante del femenino gramatical...), lo que plantea dudas de cara a su clasificación en un continuo categorial con rasgos raramente inequívocos.

En el caso de (47-48), se observa la consistencia de un mismo candidato que participó en dos programas distintos como pretendiente y en ambos realizó diversos comentarios contra la pluma. Otro de los participantes que aparece en más de un programa, aunque manifestaba una masculinidad claramente más arquetípica la segunda vez, no exhibió muestras de plumofobia en ninguna de las ocasiones. En los otros dos concursantes que repitieron no pudo determinarse debido a la escasa duración de los cortes recuperados.

Varios de los pretendientes con una masculinidad arquetípica reconocieron no haber mantenido relaciones previas con hombres. Sin embargo, es de suponer que tuvieron ocasión de decidir si les interesaba conocer a mujeres o a hombres en el programa, por lo que ninguno de los participantes evidenciaba una negación de las orientaciones no heterosexuales y, por tanto, no hay casos de «indecisos» en la muestra analizada. Sí es cierto que aquellos que se definían como «bisexuales» o declaraban haber tenido relaciones con mujeres exhibían en todos los casos una masculinidad arquetípica, lo que plantea interrogantes respecto a su autodefinición y al carácter de las masculinidades plurisexuales.

Fuera de esas declaraciones, las referencias a mujeres son escasas y siempre en un contexto peyorativo hacia las muestras de feminidad (49). Lo mismo sucede con las únicas alusiones a lesbianas (50) y personas trans (51).

49. Que para fijarme en uno de esos me fijo en una tía.

50. [*Observando un beso entre chicos*] Es como ver una película de lesbianas.

51. Es un nombre de travelo.

11.6.5. Guionización

Una duda, si no sospecha, que sobrevuela la recepción de los *realities* es cuánto de lo que sucede en pantalla viene dictado por los responsables del programa. Aunque hay momentos de *Next* claramente sobreactuados —particularmente las frases recurrentes de presentación y despedida—, resulta complicado de objetivar mediante indicios irrefutables. Comentarios casuales de los primeros programas evidencian que la secuencia temporal mostrada no concuerda con la experimentada realmente por los participantes:

52. Soy el primero en empezar y el último en grabar, así que esto...

Las reiteraciones en las fichas de presentación son habituales, pero podría deberse a la necesidad de simplificar los rasgos y preferencias en enunciados muy sintéticos. En (38-40), por ejemplo, se atribuía a varios pretendientes un rechazo de la pluma

coherente con su representación de una masculinidad arquetípica —de hecho, (38) corresponde al emisor de (48)—. La repetición de construcciones más o menos espontáneas, como (27-29), puede explicarse igualmente por cierto carácter formulaico.

Mayor recelo suscita que sea justamente en las presentaciones (53) y despedidas (54-56) donde se encuentran estructuras improbablemente semejantes —idénticas en (54-55)—. Durante el regreso al autobús también coinciden gestos como fingir arcadas o los pulgares hacia abajo, entre otros.

53. Soy yo el que te dice «next».

54-55. Aquí el que dice «next» soy yo.

56. Aquí el que elige soy yo.

Algunos exconcurstantes de *Next* han corroborado que estas escenas estaban guionizadas (O’Keeffe, 2015; Escudero, 2020). No obstante, Tannen (1994, p. 139) recuerda que las emisiones artificiales representan modelos interiorizados de conversación y, por tanto, resultan del máximo interés para indagar en los mecanismos de la comunicación real.

11.7. Conclusiones

Los 41 perfiles examinados se catalogaron conforme al modelo propuesto por Navarro-Carrascosa (2019). De los 16 participantes analizados en programas incompletos, 10 no pudieron clasificarse debido a la escasez de información. Sin tener en cuenta estos últimos y contando solamente la segunda participación de quienes repitieron, su distribución no difiere radicalmente de la que presenta Navarro-Carrascosa (2019) —exceptuando la ausencia de «indecisos»—: en torno a la mitad manifestó una masculinidad de «macho», un quinto fue etiquetado como «discreto» y otro quinto como «interesante» —incluido el que manifestaba plumofobia expresa, cuyos rasgos no arquetípicos desaconsejan evaluarlo como «macho»—, dos perfiles se acomodaban al del «femenino» y un caso se calificó como «reivindicativo». Los pretendientes menos arquetípicos correspondían a programas con anfitriones de masculinidad asimismo genérica, pero el único emparejamiento exitoso se produjo entre «discretos».

Las posibles discrepancias entre ambos estudios cabe atribuir las a diferencias en los corpus (género, muestreo, tamaño, época...) y al carácter difuso y variable de los rasgos considerados, lo que podría mitigarse con protocolos de acuerdo entre anotadores. En particular, se observa que la plumofobia es un rasgo menos restringido —igual que el falocentrismo— y en ocasiones esquivo. De igual modo, la utilización peyorativa del femenino gramatical para descalificar —a veces con una función afiliativa, hasta para autoidentificarse (34)— parece extenderse a todas

las masculinidades genéricas y, paradójicamente, incluso a algunos por lo demás clasificables como «machos» —como (34), autor también de (37)—.

Se comprueba, como apunta Avila-Saavedra (2009), el énfasis mediático en una imagen estereotipada y despolitizada de las personas no heterosexuales y la utilidad del análisis para «deconstruir los mensajes ocultos o sutiles» de heterosexismo. La «automasculinización» erótica de los varones no heterosexuales como alternativa a la marginalización exige la proyección idealizada de los rasgos propios y ajenos asimilados como deseables y el repudio de cualquier transgresión de la norma asumida (Thorne y Coupland, 1998).

Además de los problemas inherentes a la configuración del corpus, este trabajo presenta otras limitaciones. En primer lugar, su enfoque discursivo debe completarse con análisis de los *realities* y otros géneros desde paradigmas y disciplinas diferentes. El estudio de las masculinidades heterosexuales, lésbicas y plurisexuales —tanto cis como trans—, así como de las masculinidades de gais trans, y la presencia o no de plumofobia en ellas sin duda sería otro aporte productivo. Reconozco igualmente mi posición en tanto espectador como una desventaja a la hora de investigar por no ser un consumidor habitual de *realities* y, por tanto, carecer de una competencia óptima para interpretar adecuadamente algunos de sus códigos que pueda haber pasado por alto.

Por otro lado, conviene anotar la indefensión de los concursantes frente a la manipulación del programa y a las interpretaciones de quien investiga, que impone sus categorías de análisis a datos difundidos, probablemente, sin una conciencia de su posible utilización como objeto de estudio. Si bien analizar un producto como *Next* desde la formalidad del academicismo podría percibirse como una traición a la esencia desenfadada del entretenimiento, semejante denuncia de «intelectualización» revela una visión ingenua y condescendiente de la supuesta *baja cultura*. Como advierte Halberstam (2018), el investigador debe evitar el complejo de salvador sin renunciar a las posibilidades de una «baja teoría» que alumbre los resquicios dejados por los estudios tradicionales, incluidos aquellos vacíos epistémicos que respondan sencillamente a las inquietudes de las propias personas que investigan.

Referencias bibliográficas

- Aliseda Barrero, Cristina; Luque Cabrero, Lorena, y Palomo Morales, Alba. (2017). *El dating show en España. Las razones de su éxito* [Trabajo de fin de grado]. Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/65222>
- Annus, Irén. (2011). Hegemonic masculinity affirmed: representations of gender in *Queer eye for the straight guy*. *Americana. E-journal of American Studies in Hungary*, 7(2). <https://americanajournal.hu/vol7no2/annus>

- Ariza, Saúl. (2019). *Los hombres buscan hombres de verdad. Una experiencia etnográfica sobre la homosexualidad, la masculinidad y la dominación masculina* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid. <http://hdl.handle.net/10486/690359>
- Avila-Saavedra, Guillermo. (2009). Nothing queer about queer television: televised construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society*, 31(1), 5-21. <https://doi.org/10.1177/0163443708098243>
- Blas Arroyo, José Luis. (2010). La descortesía en contextos de telerrealidad mediática. Análisis de un corpus español. En Franca Orletti y Laura Mariottini (Eds.), *(Des)cortesía en español: espacios teóricos y metodológicos para su estudio* (pp. 183-208). Edice.
- Bluper (2015, 18 de febrero). El “secreto” de Markus, un juego más del montaje de ‘¿Quién quiere casarse con mi hijo?’. *El Español*. https://www.elespanol.com/bluper/television/20150218/secreto-markus-juego-montaje-quiere-casarse-hijo/11998978_0.html
- Bluper (2016, 16 de noviembre). ‘Sálvame’ saca a la luz la primera aparición de La Veneno en TV (como hombre). *El Español*. https://www.elespanol.com/bluper/television/20161116/salvame-saca-primera-aparicion-veneno-tv-hombre/170983606_0.html
- Botella Tejera, Carla y Ogea Pozo, M.^a del Mar. (2022). ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo? La traducción de las relaciones amorosas en las series de adolescentes de hoy. En M.^a del Mar Galindo y M.^a Carmen Méndez (Eds.), *La lingüística del amor: de la pasión a la palabra* (pp. 201-228). Pie de Página.
- Brenes Peña, Ester. (2013). La descortesía mediático-lúdica en los programas de entretenimiento. El rol del jurado agresivo. En Catalina Fuentes Rodríguez (Coord.), *Imagen social y medios de comunicación* (pp. 145-165). Arco Libros.
- Brennan, Niall. (2020). Gay representations in US reality television. En Karen Ross (Ed.), *The international encyclopedia of gender, media, and communication*. John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc165>
- Buck, Jonathan. (2019). Et tu Ru? Entrepreneurship and the commodification of drag in *RuPaul’s drag race*. *for(e)dialogue*, 3(1). [https://doi.org/10.29311/for\(e\)dialogue.v3i1.3144](https://doi.org/10.29311/for(e)dialogue.v3i1.3144)
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Butziger, Alexander. (2008). *Mysterious boat*. CreateSpace. https://books.google.es/books?id=hHk68IW_2a4C
- Carrasco de Juanas, Pablo. (2020, 23 de abril). Gran Hermano fuera del armario. *Shangay*. <https://shangay.com/2020/04/23/gran-hermano-fuera-del-armario>

- Clarkson, Jay. (2005). Contesting masculinity's makeover: *Queer Eye*, consumer masculinity, and "straight-acting" gays. *Journal of Communication Inquiry*, 29(3), 235-255. <https://doi.org/10.1177/0196859905275234>
- Coffin, Alice. (2022). *El genio lésbico*. Egales.
- Culpeper, Jonathan. (2005). Impoliteness and entertainment in the television quiz show: *The Weakest Link*. *Journal of Politeness Research*, 1(1), 35-72. <https://doi.org/10.1515/jplr.2005.1.1.35>
- DeAnda, Michael Anthony. (2019). Assimilation gaming: the reification of compulsory gender roles in *RuPaul's drag race*. *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 4(2), 155-171.
- Derrida, Jacques. (1995). *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trotta.
- Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta.
- Dijk, Teun A. van (2011). *Sociedad y discurso: cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Gedisa.
- Enguix Grau, Begonya. (1995). *Poder y deseo: la homosexualidad masculina en Valencia*. Alfons el Magnànim.
- Escudero, Vivi [Dikela TV]. (2020, 23 de mayo). *MI OSCURO PASADO + MI NOMBRE REAL...* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=759nSXfPHQs>
- Esteban Fernández, Nacho. (2021). Funciones interpersonales de la pluma y la plumofobia en un programa de citas entre chicos. En Cristóbal Torres Fernández, Elena Peña Calzado, Roselina Pérez Díaz y Fátima Romera Hiniesta (Coords.), *Estudios de diversidad sexual y género desde la perspectiva de los Derechos Humanos* (pp. 127-140). Dykinson. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2gz3vtn.14>
- Europa Press (2010, 1 de abril). Neox abre el casting para su nuevo programa de citas: 'Next'. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/tv/noticia-neox-abre-casting-nuevo-programa-citas-next-20100401194116.html>
- Europa Press (2010, 30 de mayo). Neox estrena el programa de citas 'Neox-Next'. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/tv/noticia-neox-estrena-programa-citas-neox-next-20100530213733.html>
- Fernández, Juan M. (2021, 29 de octubre). Nicole Delgado ('Insiders'): "Transexual es tránsito de un sexo a otro. Fin. No tengo tres ojos ni tentáculos". *El Español*. https://www.elespanol.com/bluper/20211029/nicole-delgado-insiders-transexual-fin-no-tentaculos/622938511_0.html
- FormulaTV (2012, 24 de julio). 'Next' escala en Neox hasta la tercera posición de lo más visto en TDT. *FormulaTV*. <https://www.formulatv.com/noticias/26042/next-escala-neox-tercera-posicion-mas-visto-tdt>

- Gavilanes Franco, Emilio y Cianca Aguilar, Elena. (2021). Rasgos del argot actual de los jóvenes y adolescentes españoles. En RAE y ASALE (Eds.), *Crónica de la lengua española 2021* (pp. 677-694). Planeta.
- GLAAD (2008). *Where we are on TV report: 2007 - 2008 season*. <https://www.glaad.org/sites/default/files/whereweareontv2007-2008.pdf>
- González, Jorge C. y Cavazos, Kameron C. (2016). Serving fishy realness: representations of gender equity on *RuPaul's drag race*. *Continuum*, 30(6), 659-669. <https://doi.org/10.1080/10304312.2016.1231781>
- Güemes Sancho, Sara. (2018). *Telerrealidad en la televisión española: el dating show en España en los últimos 10 años* [Trabajo de fin de grado]. Universidad de Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/76755>
- Halberstam, Jack. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Halperin, David M. (2016). *Cómo ser gay*. Tirant lo Blanch.
- Hennessy, Rosemary. (2018). *Profit and pleasure: sexual identities in late capitalism*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315270142>
- Hidalgo-Marí, Tatiana. (2018). Pasado, presente y futuro del *dating show* en España: una panorámica del subgénero de telerrealidad. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24(1), 623-641. <https://doi.org/10.5209/ESMP.59970>
- Kaufman, Gayle y Phua, Voon Chin. (2003). Is ageism alive in date selection among men? Age requests among gay and straight men in Internet personal ads. *The Journal of Men's Studies*, 11(2), 225-235. <https://doi.org/10.3149/jms.1102.225>
- Kaul de Marlangeon, Silvia. (2010). Perspectiva topológica de la descortesía verbal. Comparación entre algunas comunidades de práctica de descortesía del mundo hispanohablante. En Franca Orletti y Laura Mariottini (Eds.), *(Des)cortesía en español: espacios teóricos y metodológicos para su estudio* (pp. 71-86). Edice.
- Lenig, Stuart. (2017). *Next. The bizarre world of reality television* (pp. 267-269). Greenwood.
- López Serena, Araceli. (2014). De la oralidad fingida a la oralidad simuladora de realidad. Reflexiones en torno a la coloquialización del discurso como estrategia mediática. *Español actual*, 102, 37-75. <http://hdl.handle.net/11441/40123>
- Medianoche, Mike. (2017, 3 de julio). ¿Cómo han salido del armario los concursantes en los realities? *El Español*. https://www.elespanol.com/bluper/television/20170703/salido-armario-concursantes-realities/228227666_0.html
- Mora, Vicente Luis. (2022). La erosión digital como problema para la lectura crítica de literatura contemporánea. *Álabe*, 26. <https://doi.org/10.25115/alabe26.7794>
- Morrish, Liz y O'Mara, Kathleen. (2004). *Queer eye for the straight guy*: confirming and confounding masculinities. *Feminist Media Studies*, 4(3), 350-353. <http://irep.ntu.ac.uk/id/eprint/7609>

- Mowlabocus, Sharif. (2010). *Gaydar culture: gay men, technology and embodiment in the digital age*. Routledge.
- Navarro-Carrascosa, Carles. (2019). Lengua e identidad: la construcción de las masculinidades homosexuales en el discurso. En Miguel Sánchez Ibáñez, Moisés Fernández Cano, Aarón Pérez Bernabeu y Sergio Fernández de Pablo (Eds.), *MariCorners: investigaciones queer en la Academia* (pp. 59-85). Egales.
- O’Keeffe, Kevin. (2015, 14 de marzo). How MTV’s most controversial dating show predicted Tinder in 2005. *Mic*. <https://www.mic.com/articles/112730/how-mtv-s-most-controversial-dating-show-predicted-tinder-in-2005>
- Parsemain, Ava Laure. (2019). Queering and policing gender: the pedagogy of *RuPaul’s drag race*. En Ava Laure Parsemain, *The pedagogy of queer TV* (pp. 95-117). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-14872-0_5
- Passa, Davide. (2021). “You all are sisters! We are all family!”: the construction of parenthood in *RuPaul’s drag race*. *Linguaculture*, 12(2), 127-144. <https://doi.org/10.47743/lincu-2021-2-0199>
- Pearson, Kyra y Lozano-Reich, Nina M.^a. (2009). Cultivating queer publics with an uncivil tongue: *QueerEye’s* critical performances of desire. *Text and Performance Quarterly*, 29(4), 383-402. <https://doi.org/10.1080/10462930903242848>
- Pereda, Ferran. (2004). *El cancanéo: diccionario petardo de argot gay, lesbi y trans*. Laertes.
- Puebla-Martínez, Belén; Magro Vela, Silvia y Fernández Valera, Javier. (2018). Funcionalidad de los componentes narrativos cinematográficos en los nuevos formatos televisivos: los *dating shows*. *Anàlisi*, 59, 105-119. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3113>
- Rautiainen, Riina. (2008). Portraying gays on reality TV: case *Gay Army* and its reception. *SQS*, 3(1), 67-74. <https://journal.fi/sqs/article/view/53651>
- Redondo, David. (2015, 26 de junio). Next, el reality que debería volver. *Los 40*. https://los40.com/los40/2015/06/22/cinetv/1434999239_757641.html
- Reynolds, Simon. (2012). *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Sender, Katherine. (2006). Queens for a day: *Queer eye for the straight guy* and the neoliberal project. *Critical Studies in Media Communication*, 23, 131-151. <https://doi.org/10.1080/07393180600714505>
- Tannen, Deborah. (1994). *Gender and discourse*. Oxford UP.
- Thorne, Adrian y Coupland, Justine. (1998). Articulations of same-sex desire: lesbian and gay male dating advertisements. *Journal of Sociolinguistics*, 2(2), 233-257. <https://doi.org/10.1111/1467-9481.00042>
- Thorne, Tony. (2014). *Dictionary of contemporary slang*. Bloomsbury.

Masculinidades torcidas en la telerrealidad española: masculinización y plumofobia en Next (Neox, 2010-2013)

Torres, Sasha. (2005). Why can't Johnny shave? *GLQ*, 11(1), 95-97.
<https://doi.org/10.1215/10642684-11-1-95-a>

Trujillo, Gracia y Berzosa, Alberto (Eds.). (2019). *Fiestas, memorias y archivos: política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*. Brumaria.

Viana, Israel. (2013, 18 de marzo). «¿Quiere usted ser torero?», el primer reality show de España... en 1948. *ABC*. <https://www.abc.es/tv/realities/20130318/abci-primer-reality-show-toreros-201303151944.html>

Vuong, Zen y Nelson, David B. (2012, 1 de marzo). The language of the future. *Medill Reports*. <https://web.archive.org/web/20150503170058/http://newsarchive.medill.northwestern.edu/chicago/news-201916.html>

Yahr, Emily. (2020, 5 de agosto). The revealing and disturbing story of America, told through 20 years of reality dating shows. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2020/08/05/reality-tv-dating-shows-history>