
Cuerpos intransitivos. Los debates feministas sobre la identidad*

Ana Amado

Nada estaba claro ni en épocas del Oráculo de Delfos, que ordenaba “conócete a tí mismo” en pleno auge de las transmutaciones infernales entre dioses, hombres y bestias salvajes. En los mitos clásicos, los tritones, centauros o sirenas formaban parte de un repertorio de criaturas monstruosas que articulaban, en principio sin oposiciones marcadas, la diferencia sexual. Edipo mismo no podía atribuir sexo alguno a la Esfinge —cuerpo de león con alas y cabeza de mujer— que lo entretuvo con acertijos antes de dejarlo cumplir su hazaña familiar en Tebas.

Las mezclas míticas podían incluso ser menos evidentes en el cuerpo pero no en las mañas, como lo indica Pandora, de una elaboración más sofisticada. El cuerpo, la voz, la capacidad de seducción, la inteligencia y hasta la ropa de Pandora salieron de la contribución de varios dioses y sus dones respectivos, lo que dio por resultado el primer prototipo de mujer mecánica, una especie de antepasado mítico de los actuales androides. El doblez que se le adjudicó como marca de fábrica, es decir, el cruce de exterior deslumbrante ligado a una curiosidad e inteligencia literalmente devastadoras, suele abonar la cuestión de lo femenino como unión amenazante de superficie tersa y profundidades ignotas. Pero además de sintetizar desde el origen esa dicotomía que terminó desvelando a Freud (dentro y fuera, cebo y trampa, máscara *vs.* esencia), la figura de Pandora es un buen antecedente para pensar la generación de híbridos que se emprendió en el Olimpo de la ciencia moderna. No sólo porque las fusiones del neo-materialismo biológico disputan la ima-

* Tomado de Cándida Martínez López (comp.), *Feminismo, ciencia y transformación social*, Universidad de Granada, Granada, 1995. Agradecemos a la autora el permiso para su publicación.

ginación de los dioses, sino porque sus resultados están alterando los cuerpos y las verdades heredadas sobre las identidades sexuales.

Hasta hace poco, el tema de la fusión de cuerpos —humanos o animales— y máquinas alimentaba la ciencia ficción y el terror, géneros que en el cine y la literatura reelaboraron los mitos en este siglo. En las últimas décadas, el acoplamiento de organismos y máquinas es una realidad tan aceptada y extendida que terminó por borrar las distinciones entre las experiencias de los laboratorios científicos y la de los hollywoodenses de efectos especiales. Las metamorfosis sucesivas de Madonna o Michael Jackson, los desgraciados replicantes de *Blade Runner* o los ratones bio-elaborados en Dupont para investigar el cáncer, se perciben de modo indistinto como operaciones miméticas, escénicas, puras virtualidades, imágenes consecutivas y abstractas que no *encarnan* identidades, sexo o género fijo dentro de un juego de representación interminable.

Ficciones y fusiones

La sucesión de “prótesis” (en cuerpos, escrituras, sonidos, imágenes) como las llama Guattari, junto a la dependencia o adicción a las máquinas, dieron un vuelco rotundo a las subjetividades. Pero antes aún del golpe de gracia de la avanzada tecnológica, la escurridiza noción de sujeto tuvo sus cuestionamientos desde la filosofía que arranca en Nietzsche, al menos en su versión occidental de sujeto-entero. El feminismo a su vez se pronunció desde el comienzo contra la idea de ese sujeto-amo identificado con lo masculino (Derrida, que fusiona palabras, lo llamó sujeto “falocéntrico”) y al sexualizar sus fundamentos trastornó todas las reglas del juego. Los emblemas y las identidades se trastornaron además cuando la categoría de *género* aclaró los modos y las tecnologías con que la cultura diseñó los modelos de lo femenino y lo masculino.

Repensar ese núcleo duro de la *identidad* implicó para el feminismo formular sobre todo un sentido existencial para el “yo” (¿mujer?, ¿mujeres?, ¿cuáles y a partir de qué?). Y también afirmar la legitimidad política de la fórmula “nosotras” en cuanto a agentes de cambio, lo cual generó una serie de propuestas y narrativas feministas que recurren a diversos adjetivos para marcar sus distintas líneas teóricas: radicales, socialistas, de la igualdad, de la diferencia, etc. Los interrogantes

siguen siendo más pesados que la certezas: ¿desde qué lugar repensar las identidades? ¿Qué lugar darle al cuerpo en esta cuestión? Si los cuerpos devinieron a su vez tan inseguros y mutables en la cultura de la tecnociencia, ¿cómo articularlos con alguna noción fija de identidad? “Siempre llegando tarde, las mujeres pretenderían ser sujetos cuando ya no hay sujeto”, conjetura François Collin acerca de esta marcha desordenada del campo polimorfo del feminismo en busca de definiciones y de legitimación.¹

La bióloga norteamericana Donna Haraway aporta a estas discusiones la figura del *cyborg*² (*cybernetic organism*, organismo cibernético, “híbrido de máquina y organismo”) a modo de metáfora para repensar las nuevas subjetividades y para imaginar nuevas políticas desde su militancia en el feminismo socialista. De su larga experiencia en el campo de la ciencia rescata entonces la idea del monstruo, porque “junto a los simios y mujeres, ha ocupado un lugar desestabilizador en las grandes narrativas biológicas, tecnológicas y evolucionistas occidentales”.

Igual que con Pandora, pero ya sin sexo definido, el mito del *cyborg* “trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas”. Y aceptar la realidad del monstruo una vez que ha sido instalada por la cultura de la tecnociencia es parte de la propuesta de Haraway que llama a no cerrarse ante lo irreversible, sino a “explorar(lo) como parte de un necesario trabajo político”.

En su “Manifiesto para *cyborgs*”, Haraway despliega su teoría como una ficción apasionada, sin reconocer fronteras entre la reflexión especulativa, la estética y la política. (“Habitamos estas narraciones y ellas nos habitan”.) En principio, su propuesta pretende interpelar las nociones tradicionales del feminismo “tan de clase media blanca” traducidas en el sistema *sexo/género*, fórmula ombliguista que por mucho tiempo permitió dejar de lado cuestiones evidentes como la raza y la clase social entre otras que acompañan lo femenino y lo masculino. Esa estrechez de miras, supone, llevó al movimiento a un estancamiento político gracias a la “caricatura de las tendencias apropiadoras, incorporeizantes y totalizadoras de las teorías occidentales de la acción en

¹ François Collin, “Praxis de la diferencia. Nota sobre lo trágico del sujeto”, *Mora*, núm. 1, agosto 1995, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires.

² Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivención de la naturaleza*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

busca de la identidad". En la bolsa de las "teorías occidentales" entran obviamente a la par tanto el marxismo (teorías de la reproducción enraizada en el trabajo) y el/los feminismo/s (reproducción basada en el sexo). ¿Cómo reaccionar e incorporar al Otro —negros/as, chicanos/as, indios/as, latinos/as, etc.— en un momento en el que las subjetividades se debaten en la fragmentación y el desenraizamiento? Ni mujeres, ni marxistas: ¡*cyborgs*!

El cuerpo grotesco parido por la tecnología es una imagen provocadora con la que Haraway intenta ir más allá que la propuesta foucaultiana acerca de la sexualidad construida y vigilada por los poderes: "La biopolítica de Michel Foucault es una flácida premonición de la política del *cyborg*, un campo muy abierto (...) Los métodos de la clínica requerían cuerpos y trabajos, nosotros tenemos textos y superficies. Nuestras dominaciones ya no funcionan mediante la medicalización y la normalización, sino creando redes, diseñando nuevas comunicaciones y gestionando el estrés".

Ya no más cuerpos por lo tanto, o cuerpos precarios y virtuales como los *textos* y *superficies* construidos en las pantallas de computación.

Las historias que Haraway extrae de los laboratorios de la ciencia y la tecnología son relatos terroríficos y a la vez fascinantes sobre las operaciones de borramiento de límites entre lo humano y lo no humano, entre lo físico y lo no físico, entre la ciencia ficción y la realidad social. Esa metamorfosis permanente, el pasaje natural de un estado al otro, marcaría una especie de guión previo por el cual los cuerpos, "mapas de poder e identidad", ya no tienen ni buscan una identidad unitaria: "uno es poco y dos es una posibilidad (...) los monstruos *cyborg* definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer."

¿La alternativa política a ese poder tan etéreo como abarcador? "Ni cinismo ni falta de fe", dice Haraway, que postmodernamente toma a la realidad como un *texto* flexible y elástico, en la que los poderes concretos son sustituidos por simulacros. Antes que demonizar la tecnología, habría que enfrentar a cada paso el laberinto de dominaciones, hablar su idioma, desconstruir sus nuevos mitos, aprender a lidiar con los elementos radicalmente heterogéneos que la conforman. La gente, a la vez material y opaca, es menos fluida y sufriente sin embargo. Lo bueno de la imaginiería del *cyborg* es que pone a su disposición el mo-

delo de funcionamiento reproductor de las salamandras: están continuamente restaurándose por partes, generando lo mismo o “algo extraño, duplicado y poderoso”.

“Las posibilidades que tenemos para nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de un mundo monstruoso sin géneros”: la retórica manierista de Haraway celebra calurosamente los cuerpos post-edípicos y sexualmente intransitivos de la tecnocultura.

La guerra escenificada

¿Optimismo político o aceptación cínica? ¿Ya no hay marcas de sexo estables en la edad tecnológica de cambios sexuales y flotación hormonal? Quizás valga despejar el terreno de las “trampas metafóricas”.

La permeabilidad de fronteras en el cuerpo personal (y en el político) abona hoy una serie de teorías que como la de Haraway, no se anuncian como desconstrucción literaria pero se le parecen: si lo que se entendía por género —un signo cultural— se señaló como mascarada, es decir, lo masculino o lo femenino como un repertorio de gestos, de apariencia, de atuendos, la definición incluye ahora la diferencia de sexos —los cuerpos— en la misma condición. Pura “representación” (*performances*) como explica Judith Butler en su citadísimo *Gender Trouble*³ (“Problemas de Género”), donde trata de demostrar que ni siquiera hay “*sexo interno* o esencia o centro psíquico de género”. El travestismo resultaría así un modo atinado de denuncia sobre la mentira de las identidades, teniendo en claro que la práctica de la teatralización y el disfraz no sería ya imitación, sino perpetuo comienzo, porque “no existe ningún género original o primario que el travestismo imite, sino que el género es una especie de imitación para la cual no existe original alguno”. De ahí a rescatar la eficacia política del juego de disfraces hay un solo paso, que Butler da con soltura al considerar que su ejercicio continuo es “potencialmente subversivo” porque alecciona sobre la ilusión de que existan cuerpos sexuados detrás del género. (En tal caso, ¿Cris Miró sería potencialmente más revolu-

³ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Nueva York/Londres, 1990. (Próxima publicación de la traducción hecha por Mónica Mansour para el PUEG de la UNAM).

cionario/a para el público de sus funciones que Mariela Muñoz, tan burguesamente preocupada por anclar su transexualidad como “mujer” con la cirugía, la ley del nombre y el sufrimiento maternal?⁴).

Los cuerpos *cyborguescos* capaces de integrar lo asombrosamente heterogéneo, el retozo travestista que hace presente la inestabilidad de las identidades, resultan metáforas atractivas para dar cuenta hoy de los parches, fragmentos y representaciones que amasan lo que se entiende por femenino o masculino. Tomadas al pie de la letra —y sobre todo de la *representación*— sin embargo, son utilizadas también como fundamento de los rituales sadomasoquistas (S/M), convertidos en prácticas liberadoras por el juego de roles asumidos en la escenificación violenta de la sexualidad.

La “pose” viril en los varones *gay* subrayada por el uso clónico del cuero negro, la adopción del modelo *disfraz* de parte de las lesbianas que en lugar de la androginia pasaron a adoptar el “estilo carmín” o ultra femenino (las *femme*) o los cueros masculinos (las *butch*), son parte de la fórmula que se consolidó en los 80 junto a un renovado entusiasmo por los espectáculos de travestismo, según describe Sheila Jeffreys en *La herejía lesbiana*.⁵ “No queda claro dónde encaja en este entramado la vulgar y verdadera opresión de las mujeres”, clama Jeffreys que se resiste a aceptar la interacción paródica de las mismas reglas de juego, en lugar de las empecinadas propuestas de cambio formuladas por el feminismo de los 60 y 70. La iconología sexista o heterosexista que liga el erotismo al poder desata el escándalo de la vieja guardia militante que sólo atina a replicar desde la retórica de la ética o de la “necesidad del fortalecimiento de los valores”.

Los cadenazos, el *fist fucking*, el látigo, las esposas, los golpes y otros elementos clásicos de la tortura lisa y llana son los ingredientes de la puesta en escena de sexualidad liberada y transgresora, defendida ahora por los y las popes de la teoría académica del primer mundo. Jeffreys condena primero aquellas posiciones postmodernas que dan

⁴ Cris Miró es un travesti consagrado como la vedette de moda en el espectáculo de *varieté* en Buenos Aires. Mariela Salas es el primer transexual a quien la justicia argentina concede un reconocimiento de la identidad femenina tras su operación en Chile, notoria también a causa de sucesivos litigios que emprendió por la tenencia de varios de sus numerosos hijos adoptivos.

⁵ Sheila Jeffreys, *La herejía lesbiana*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

argumentos al relativismo y fomentan la "incertidumbre radical" acerca de los sexos. Pero los cita no sin cierto deleite, entre ellos a Pat Califia, la principal teórica norteamericana del S/M, empeñada en ampliar los roles propuestos por Liliana Cavani en *Portero de noche*: "El guión del S/M puede ser representado con los personajes de guardia y prisionero, poli y sospechosa, nazi y judío, blanco y negro, heterosexual y marica, padre e hijo, cura y penitente, maestro y alumna, prostituta y cliente, etc. Sin embargo, ningún signo tiene un significado único. Su significado depende del contexto en que se utiliza. No toda persona que lleva una suástica es un nazi, no porque te cuelgues unas esposas del cinturón eres un poli y no por llevar hábito de monja has de ser católica. El S/M es antes una parodia de la naturaleza sexual oculta del fascismo, que su culto o su aceptación. ¿Cuántos nazis, polis, curas o maestros de verdad participarían en una licenciosa escena sexual?".

Se trataría, por lo tanto, de contextos. Para Califia, en una licenciosa escena sexual, las insignias nazis se transforman en signo positivo y aportarían un potencial erótico sólo como detalle escenográfico. En ese sentido, los grupos neonazis que cometen salvajadas haciendo ostentación de símbolos (o la misma policía de nuestras metrópolis, aunque no los muestren) podrían esgrimir en su defensa el argumento de que lo suyo es una adhesión a la estética del neobrutalismo.

Cita además a la prestigiosa Gayle Rubin, que en su reciente libro *Placer y peligro* se retracta de la buena letra académica y militante del pasado para emprender una abierta defensa del modelo de masculinidad de la cultura *gay* para mujeres (la *butch*). Con tono duramente crítico, Jeffreys alude a la iconografía favorita de Rubin, "el motorista proscrito vestido de cuero", un modelo típico de la agresividad masculina como correlato de una rebeldía cabal. Su creativa parafernalia fetichista la convierte obviamente en una importante portavoz del S/M, entusiasta de la sexualidad ruda con su correspondiente justificación teórica.

Los relatos pornográficos de Califia son un alarde de ferocidad misógina, en la que la escena sadomasoquista (poblada de policías crueles y torturadores) se realiza en un aquelarre de roles sexuales invertidos, con una crudeza que haría empalidecer al mismo Marqués.

¿Cuál es la política de construcción de la sexualidad en el S/M? Sheila Jeffreys se queja por la influencia que ejercen de hecho esas escenas: atrapada en la trampa de la representación, replica como una es-

pectadora ofendida ante las imágenes porno o la flexibilización (laboral) de los papeles sexuales. Por eso su llamado moral agrega fórmulas para corregirla, como la del “rescate del sexo y las emociones (porque) una práctica sexual deseable descansa sobre la reciprocidad, los cuidados y la igualdad.”

Lo sospechoso, en realidad, es jugar al opresor cuando se es libre (y el S/M ratificaría la crueldad como destino: siempre habrá juicios, negros o mujeres sometidas que acepten esa condición...). Si los cuerpos quedan absueltos del lastre de los sexos, ¿cuál es el objetivo —político, según se proclama— de poner en escena una sexualidad recuperada bajo el signo del poder y la humillación? La noción de libertad, en todo caso, entra por la ventana con la palabra “consentimiento” o aceptación de las reglas del juego. ¡Justo el término que utiliza Elaine Scarry en *The Body in Pain*⁶ (El cuerpo dolorido) para diferenciar el uso del cuerpo humano en la tortura y en la guerra! La base de la distinción entre ambos sería que, al contrario de la tortura, en un estado de guerra las personas dan su consentimiento “para el uso más radical del cuerpo humano” (la “guerra” precisamente jamás estaba ausente de los discursos autojustificatorios de la masacre cometida por la dictadura militar genocida argentina). “La realidad de los cuerpos heridos es utilizada al final de la guerra para darle un aura de realidad material a la construcción triunfadora”, dice Scarry. Una descripción que viene como anillo al dedo para caracterizar los alcances de la política de fusión de dolor y poder del S/M.

Volvemos al oráculo: ¿qué cuerpos? ¿Por dónde empezar? ¿Qué se puede hacer? Viejas preguntas que se remontan a otra narrativa histórica, cuando la revolución no era una broma pesada. Por ahora, no queda otra que aceptar la imagen de Haraway acerca de que todas somos un poco como Rachel de Blade Runner, “la imagen de un miedo, de un amor y de una confusión ante la cultura del *cyborg*”.

⁶ Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Nueva York/Oxford, 1987.