

Y más allá



Hacia una transfiguración del género y el cuerpo en “Perras” de Jorge Enrique Lage y *Máscaras* de Leonardo Padura

Allison Magali Cruz Aparicio

Se puede hablar de una sensibilidad inmediata a partir de la literatura, desde una enunciación de los personajes dentro de la ficción o incluso desde lo real, con personajes que se construyen a partir de sus saberes, de su producción discursiva y corporea para la representación. Los personajes literarios representan una serie de figuras históricas, públicas y ficcionales que sirven para exponer discursos o prácticas que han sido normadas ante cierto contexto social, político o histórico. En este texto se propone la transfiguración del género y el cuerpo a través de la figura del travesti, pensando esta identidad como una transgresión de las normas sociales, en donde las dos figuras travestis a analizar convergen en diferentes formas de construirse, por un lado en La Habana, Cuba; y por el otro, desde la literatura.

En los textos “Perras” de Jorge Enrique Lage y *Máscaras* de Leonardo Padura se puede observar la construcción de la identidad de los personajes principales a través de la otredad y el uso de *máscaras*. Las máscaras están asociadas a una transfiguración del género y el cuerpo desde los diferentes discursos expuestos en torno a la construcción de *mujer*, *hombre* y *travesti*, en el que el uso de *máscaras* funge como un elemento que configura su apariencia, y de mostrarse como *uno* y *otro* en determinados espacios y contextos.

En “Perras” el tema central de la narración es la vida y la desaparición de Amy Winehouse, un/a hombre-mujer-travesti-*trans* que llega a La Habana, Cuba. En la narración se reflejan los mecanismos de poder ejercidos por la policía cubana contra las personas inmigrantes y *trans*; y al mismo tiempo se expone la precariedad con la que se viven en La Habana, de modo que se muestra la prostitución como un trabajo ilegal-legal según de quién la ejerce y de quién se encarga ejercerla. En *Máscaras* la historia se centra en la resolución del asesinato de Alexis Arayán, personaje que es encontrado/a sin vida, y lo que resalta en principio para la resolución del caso es que está “vestido como mujer”, por lo que la investigación se centra en el porqué de su travestismo, ya que pareciera que esto es la razón de su asesinato.

Estos dos textos evidencian las diversas violencias ejercidas que se producen hacia los cuerpos y géneros *otros* –entendidos estos como aquellos que transgreden la norma hegemónica de hombre y mujer–, la violencia sistémica en la que encuentra sumergida La Habana, la violencia de género que está insertada y normalizada en los casos de asesinatos, y la precariedad con la que se manejan los casos de las personas desaparecidas, así como cierta ironía para su resolución. En estos textos narrativos se reflejan dos personajes travestis (asumidos por los demás) condicionados por la violencia.

Con este análisis se busca proponer un primer acercamiento sobre lo que se pondría entender como la *transfiguración* del género y el cuerpo en las identidades y cómo es que éstas han sido asumidas como figuras de exclusión dentro de la misma literatura. Erika Lindig (2016) expone como figuras de exclusión a “aquellos términos o expresiones que inventan y producen una interpretación específica del otro –individuo o colectividad, humano y no humano– y con ello lo colocan en posiciones de sometimiento o subordinación en las relaciones sociales” (2016: 15).

Por ello, es pertinente pensar la transfiguración a través del uso de máscaras para el ocultamiento de la imagen, del género, del cuerpo. Así, la idea de

máscara se configura como un elemento de representación. Aunque pareciera que la transfiguración y la máscara se pueden revisar por separado y que una no tiene relevancia con la otra, lo que aquí intento mostrar es que ambas pueden estar relacionadas respecto a las construcciones de los géneros y los cuerpos, ya que si se apunta al uso de máscaras como parte de una apariencia, entonces la transfiguración también lo es.

En este decir *transfiguración* y *máscaras* se presenta una de serie singularidades a raíz de las diferentes relaciones entre uno/a y los *otros* atravesadas por un discurso ontológico y hegemónico de la norma y lo binario. Se puede entender que la figura del travesti es de gran relevancia dentro de cualquier ámbito, disciplina, movimiento o causa de lucha. “Las figuras deben entenderse como conjuntos de construcciones sociales y discursivas que condensan prácticas sociales, prejuicios, imaginaciones e ignorancias y que son utilizadas para hiperbolizar las diferencias que existen entre determinados grupos sociales” (Villegas, 2016: 30). Es importante pensar que una figura posibilita la propia subversión de los supuestos límites que han acompañado a las categorías de hombre y mujer. Por ello, para analizar la figura del travesti es necesario identificar los discursos insertados al momento de nombrar, designar y violentar un género/cuerpo.

En algunos casos los travestis son vistos como parte de una mercantilización y cosificación de los cuerpos para la satisfacción del deseo sexual, principalmente de hombres heterosexuales que asumen una máscara de exclusión hacia los *otros*, tal como sucede en “Perras”. Así, se producen en los *otros* una serie de emociones o sensaciones que crean una exclusión de los géneros y de los cuerpos que transgreden la norma hegemónica de hombre y mujer, donde incluso *esos otros* llegan al asesinato, como pasa en *Máscaras*.

Las categorías de *hombre* y *mujer* se construyen a partir de la forma en la que se refiere a los sujetos en la literatura, desde los discursos presupuestos dadas al nacer, como parte de las categorías del sexo biológico, así como las características que se construyen en éstos.¹ Es así que se retoman elementos

1 En *Cuerpo, sexo y política* Marta Lamas explica que “desde un punto de vista biológico habría que hablar de por lo menos cinco sexos: 1) hombres (personas que tienen dos testículos); 2) mujeres (que tienen dos ovarios); 3) personas hermafroditas (en las cuales aparece al mismo tiempo un testículo y un ovario); 4) hermafroditas masculinos o merms (personas que tienen testículos, pero presentan otros caracteres sexuales femeninos); 5) hermafroditas femeninos o fermms (personas con ovarios, pero con características sexuales masculinos)” (2018b: 199).

asociados a *hombres y mujeres* ante cierta construcción discursiva (biológica), o incluso, modificaciones corpóreas, como es en el caso del personaje de Amy Winehouse para *hacerse mujer* o de Alexis Arayán para *vestirse como mujer*, de elementos que contribuyen en la construcción de identidades, cuerpos y apariencias.

La lógica cultural del género atribuye características “femeninas” y “masculinas” a las esferas de la vida y a las actividades de cada sexo, y estas atribuciones cobran forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que, a su vez, influyen y condicionan la conducta objetiva y subjetiva de las personas. El género construye una pauta de expectativas y creencias sociales que troquela la organización de la vida colectiva y produce desigualdad respecto a la forma en que se considera y se trata a los hombres y las mujeres. Al reproducir papeles, tareas y prácticas diferenciadas por sexo, mujeres y hombres contribuyen por igual en el sostenimiento de ese orden simbólico, con sus reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas (Lamas, 2018a: 158).

El género y el cuerpo se ven condicionados por una serie de características asociadas a éstos, en roles y estereotipos que limitan los saberes, los materiales y los elementos con los que se construyen y se sirven las identidades para su identificación (como el uso de determinada ropa, maquillaje, calzado, accesorios, etcétera). Existe una producción reguladora del orden social y político del género y el cuerpo a partir *prácticas cotidianas* asumidas para los géneros; por ejemplo, en el caso de las mujeres, vestirse de determinada manera (faldas, blusas, tacones) o maquillarse ha tenido un papel fundamental dentro de la representación social, cultural e histórica de las mujeres; en donde además de percibir los diferentes cambios entre una producción y otra, las prácticas mencionadas siguen girando alrededor de éstas, porque con el tiempo continúan representando un discurso, una ideología o una práctica específica.

Judith Butler (2004) expone que “el género circunscribe sus contenidos dentro de un marco discursivo que unifica algunos sujetos sexuales legítimos, y excluye de la inteligibilidad las identidades sexuales y las discontinuidades que desafían los principios y los cierres del discurso presentado” (2004: 271). Por lo que es pertinente pensar cómo se construye y percibe la identificación entre

uno y *otro* género a partir del discurso, del lenguaje. Es así que, siguiendo a la autora, es necesario reflexionar que:

[...] la identidad de género debe ser tomada como una historia personal y cultural de significados asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que, de forma no directa, hacen referencia a otras imitaciones y que, en conjunto, construyen la ilusión de un yo sexuado, primario e interior, o que parodian el mecanismo de construcción (2004: 280).

Sin embargo, en el siglo XXI se sigue presentando una exclusión de las identidades que transgreden a las identidades sexo-genéricas de hombre y mujer, perpetuando que sólo se *es* lo *uno* o lo *otro*. Mencionar lo expuesto sirve para desvanecer prejuicios y dar pie a lo que puede la transfiguración, ya que en principio no sólo se refiere al género y el cuerpo, sino incluso a elementos y materiales de los que se sirven los sujetos, las identidades, o en este caso, los personajes para (trans)figurarse.

Dice Butler que “la transfiguración de otro que siempre es ya una ‘figura’ en ese doble sentido” (2021: 169). Lo planteado en este texto como *transfiguración* es la modificación de *uno* en *otro*, del cambio o yuxtaposición de una figura a otra(s) en las diferentes figuras que están en nuestro entorno social y cultural, en las prácticas o en las teorías. Identidades o figuras deslegitimizadas por un orden social y político que constituye una forma histórica y experimental de sus saberes, de un territorio propio de enunciación –ya sea un lugar o un cuerpo–, o un punto de quiebre entre las prácticas sociales y culturales. Para Butler

[...] la actuación del travesti o *drag* afecta la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Sin embargo, en realidad estamos ante la presencia de tres dimensiones separadas de la corporalidad signifiante: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación del género (2004: 280).

En efecto, esta distinción refiere a cómo el travesti y el *drag* subvierten la corporalidad de las identidades en torno al sexo y el género. La diferencia entre ambas identidades recae en la actuación de un *cuerpo actuante* como el *drag*, al mismo tiempo que la identidad del transexual subvierte al sexo anatómico y al sexo biológico a través del propio género. Por ello, habrá que

entender la transfiguración como una herramienta de producción entre lo ficcional y lo real. La transfiguración es representar y hacer visible las múltiples posibilidades de géneros y cuerpos existentes, principalmente de un cuerpo modificado a partir del deseo o la imaginación, de mostrar una yuxtaposición entre éstas en virtud de una repetición de gestos y actos performativos, de transformar una supuesta conexión entre el género y el cuerpo, y las relaciones que establecen las identidades, sin dejar de lado que:

[...] la condición de posibilidad de toda representación es la presencia de una forma lógica compartida entre pensamiento/lenguaje-realidad: “Lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera –correcta o falsamente– figurarla es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad”. Toda figura (das Bild) es una representación de un estado de cosas, cuya posibilidad ella misma (pensamiento/lenguaje) contiene (López, 2012: 67, cit. en Vivero, 2016: 123).

La transfiguración es una transformación del género y el cuerpo, de los elementos de los que se sirven, de las prácticas y los discursos hegemónicos que parten de una integración de los sentidos, de la experiencia y el cambio de un orden social desde diferentes contextos y medios de producción.

Hablar de *máscaras*

En “Perras” hay una apropiación de la palabra *travesti* desde el personaje de Amy Winehouse, así como de asumirse *hombre* y *mujer* para nombrarse. Con el personaje de Amy se puede exponer cómo se da la transfiguración del género y el cuerpo mediante el discurso literario y las narraciones entre el presente y la analepsis, es decir, a partir de cómo Amy modifica su *cuerpo masculino* a un *cuerpo femenino* (si se piensa en un sexo-cuerpo biológico), de manera que lo que está aquí presente es la transfiguración corpórea entre lo masculino y femenino. Lo que entra en cuestión es *cómo debe ser* un cuerpo dentro de las categorías binarias y a qué se le llama un *cuerpo travesti*. El personaje de Amy pone en cuestión las categorías sexo-genéricas a partir del *deseo* por medio de su entorno social, cultural y político de travestirse. Así, Deyci Morales (2018) apunta que un cuerpo travesti es:

[...] un cuerpo-espacio que es capaz de articular la política del deseo, con las biotecnologías de producción y reproducción del cuerpo [...], y alcanzar el nivel de sofisticación de la estética travesti que irrumpe en el cotidiano de la sociedad y la cuestiona. En este sentido, los travestis se transforman, reinventan, ritualizan el maquillaje, la silicona, los implantes, la hormonización, los tatuajes (2018: 330).

El cuerpo es el espacio de enunciación de las identidades, del deseo y la propia reproducción del mismo. El cuerpo no es sólo una representación que se percibe como fijo, sino que éste puede cambiar, modificarse, transformarse, o transgredir, como es en el caso de Amy: de un cuerpo masculino a un cuerpo femenino por medio de implantes y hormonas, hasta finalizar en el maquillaje, el cabello y el vestuario. O bien, representar una apariencia femenina que presupone a un hombre ser travesti. El personaje de Amy es quien trasciende/transgrede los límites corpóreos de hombre y de mujer, en el que se modifican ambas categorías binarias hasta considerarse ser *una* u *otra*.

En este sentido, el cuerpo es un medio de (re)producción que se construye en la (re)presentación de un *otro*. De esta forma, tanto el personaje de Amy Winehouse como el de Alexis Arayán cobran presencia ante los demás, se visibilizan frente al otro que busca mantener un orden, excluir y violentar a quienes *están* o *intentan estar* fuera de un sistema sexo-genérico. Dice Deicy Morales que:

[...] los travestis se someten a intervenciones hormonales y cirugías para feminizar su cuerpo y adoptar el género femenino, lo que nos lleva a pensar que para esta población el reconocerse como travesti se constituye en un gesto político que no está determinado por el ideal de nombrarse “mujer”, pero sí de expresarse en sus códigos (2018: 330).

Pese a que Morales apunta que para ser travesti debe haber una modificación del cuerpo masculino al cuerpo femenino, no en todos los casos es así, ya que hay personajes/identidades que no necesariamente se someten al uso de hormonas, siliconas o implantes para reproducir y representar una identidad o cuerpo diferente al que se les asignó al nacer. O la idea de que toda identidad travesti es travesti durante un tiempo prolongado, sino que el

travesti decide (o no) en qué momento posibilitar su cuerpo con elementos considerados de una “mujer” o de un “hombre”, o incluso de ambos.

En “Perras” Amy Winehouse modifica su género y su cuerpo. Aquí el personaje llega a La Habana como hombre cisgénero, luego se traviste de hombre a mujer por decisión de su pareja y luego decide identificarse como mujer, y posteriormente –cuestión que enuncio porque no aparece en el texto, mujer transexual-transgénero–, travesti. Para Amy la enunciación de *ser* o *identificarse* es principalmente como mujer o travesti; mientras que los demás personajes le enuncian como hombre, mujer y travesti. No se puede asegurar la cuestión discursiva del texto narrativo respecto al uso de determinados términos, por ejemplo, decir travesti y no decir transgénero o transexual; aunque en los dos textos entre ser o no travesti, ambos personajes continúan una performatividad entre ser hombre y ser mujer.²

Por ejemplo, en “Perras” el personaje de Amy realiza cambios significativos para su género/cuerpo, primero comienza como propuesta de su pareja, y posteriormente por decisión propia:

Un día me regaló un vestido corto, zapatos, un bolso cargado con todo tipo de maquillaje... Y una peluca lindísima. Esa noche me vestí para él, y salimos. [...] Yo ya estaba tomando las hormonas que él me conseguía, un frasco detrás de otro (Lage, 2014: 65).

Por otro lado, las máscaras de las que intento hablar en “Perras” parecieran ser inexistentes, sin embargo, hay un fragmento en el que se lee “máscaras” como objeto de ocultamiento en el espacio en el que se mercantiliza el cuerpo de Amy: “Para no hablar de los que aparecían de vez en cuando con el rostro cubierto por una máscara. No sé, a lo mejor eran celebridades, diplomáticos, empresarios importantes” (2014: 78). Estas máscaras están insertadas a lo largo de toda la narración a partir de la forma en la que se percibe el personaje de Amy, el escritor, el Autista, la policía de Cuba, y los discursos

2 Se puede inferir esto tras la relación de identificación del personaje principal con la cantante Amy Winehouse –mujer cisgénero–, tomado esto como un ejercicio y estrategia de inclusión de personajes travestis –aunque no es el único ni el primero– dentro de la literatura latinoamericana. Es pertinente contribuir en hacer visible a esos *otros* personajes que están en el espacio social. Y así buscar una centralidad que no generalice los temas abordados respecto a las identidades que están siendo marginadas; entre otras cuestiones que bien se pueden plantear en un análisis particular.

homofóbicos presentes. Las máscaras son un ocultamiento para los policías, esconden detrás de sus máscaras las averiguaciones y sus comportamientos cuando el escritor investiga sobre la desaparición de Amy. Es interesante revisar cómo se construye la identidad del travesti a partir de la otredad y la exclusión de identidades marginadas por un sistema hegemónico, ya que esto también evidencia cierta representación de un mecanismo de poder ejercido por la policía para el control social en el espacio público.

En *Máscaras* el personaje de Alexis Arayán es encontrado sin vida, pero lo relevante para los personajes es que trae puesto un vestido rojo, por lo que en un principio el detective Mario Conde cree que se trata de un *travesti*. Sin embargo, conforme avanza la narración Conde menciona que Alexis era homosexual pero *no* travesti, ya que explica que Alexis se travistió (disfrazó) de Elektra Garrigó, personaje *femenino* de una obra de teatro de Virgilio Piñera. Para el teatro es de libre licencia que los personajes se vistan y sean un personaje contrario a su sexo biológico –pues es una acción presente desde las obras de Shakespeare–, por ello pareciera que no hay nada fuera de la norma del teatro y para la misma sociedad que Alexis sea Elektra. Sin embargo, cuando no hay una obra que presentar, un porqué razonable, entonces se presenta una transgresión del género y el cuerpo, de un cuerpo condenado en la figura del travesti, en sus connotaciones y singularidades. En ese sentido, el cuerpo se vuelve ese espacio/escenario enunciador de sus propias experiencias y relaciones, de la configuración de sus propios saberes.

En este sentir, los elementos como el maquillaje o el vestuario son materiales externos que posibilitan a las identidades y sus cuerpos. Que Alexis tome el vestuario de Elektra también es hacer de su cuerpo un escenario de representación, ya que este travestirse también es disfrazarse. Si se toma la idea de travestirse como un disfraz, entonces se entiende el concepto de disfraz a partir de la actuación. Alexis es un actuante del sexo-género contrario. Además, en la novela hay una intertextualidad presente entre la obra de Virgilio Piñera, la Biblia y *Máscaras*. La transfiguración presente en la novela parte de la transfiguración de Jesús:

—[...]... El 6 de agosto es la fiesta de la Transfiguración para los católicos. Según la Biblia, ese día se transformó ante tres de sus discípulos [...]. ¿No es demasiada casualidad que aparezca un travesti muerto un 6 de agosto? (Padura, 2016: 34).

De este modo, en *Máscaras* hay una doble transfiguración, una dentro de la propia narración y otra desde la figura de Alexis como travesti. Alexis se transfigura y se enmascara. Alexis es esta transfiguración con la que al igual que la transfiguración de Jesús, Alexis se resignifica a sí mismo, y a su vez, bajo el ojo contextual de los años ochenta en Cuba, en una represión y exclusión de los cuerpos y de mostrar una máscara social.

Aquí las máscaras de los personajes cumplen un papel relevante en la transfiguración de Jesús y la transfiguración de Alexis; en este caso, al ser Alexis quien decide transfigurarse al travestirse de Elektra produce una transcendencia en su apariencia ante la percepción de los otros, de *hacerse presente*; al mismo tiempo estas máscaras ocultan prácticas y discursos sociales y políticos. En esta novela la máscara social también está representada por el padre de Alexis, pues Faustino Arayán lleva consigo una máscara atravesada por mecanismos de poder asumidos desde su rol social-político de alto funcionario. Que Alexis se vista como Elektra refleja la teatralidad con la que se han mostrado a los sujetos travestidos, como si ser travesti fuera únicamente un disfraz cuando no es necesariamente así. Este Alexis-Elektra señala la caracterización de llevar algo en sí mismo sin ser ese otro y de ser otro dejando de lado un sí mismo, cuestión que en el asesinato “queda resuelto” al entender a Alexis-Elektra como una transcendencia de ese sí mismo ante los otros, ante su padre.

“La transfiguración de Alexis muestra complejidades políticas e ideológicas, tanto emocionales como estéticas, y su muerte se convierte en una metáfora del regreso de lo reprimido para redimir a la nación” (Villoría, 2017: s. p.). De repensar el contexto social, histórico y político de Cuba y con ello las diferentes figuras (sujetos) de exclusión que derivan no sólo de un contexto particular, sino de una serie de desigualdades que parten de la clase social, la etnia, el género, el cuerpo, la zona geográfica, etcétera.

Lo que se muestra en estas obras literarias es la puesta en escena de una transfiguración del género y el cuerpo a partir de máscaras, de sobreponer una figura de hombre-mujer-travesti-trans en un/a sólo/a sujeto/a. Estas máscaras no sólo son pensadas como una apariencia metafórica de presentarse, sino que además interfieren otros factores o elementos para *ser* máscaras. Por ejemplo, en “Perras” se retoma la imagen de la cantante británica Amy Winehouse para personificar el personaje de Amy, de manera que la identidad de Amy configura en el entorno social como una identidad cultural que es apropiada y reproducida en el discurso literario sin decir que es Amy ni que

se trate de una teatralidad o *performance*, más bien la imagen de Amy funciona como parte de un proceso de ocultamiento para el género y cuerpo biológico-anatómico.

En estos dos textos literarios se evidencian las violencias de género en La Habana a través de los personajes, de los contextos sociales y políticos que, lamentablemente, pareciera partir de una cotidianidad, o incluso, una situación de causa-efecto. “Perras” muestra las relaciones sociales que rodean al personaje de Amy en La Habana, así como las violencias frecuentes ejercidas desde su transfiguración. Asimismo, se pone en evidencia la imagen de la cantante Amy Winehouse, la prostitución, la vulnerabilidad de los cuerpos y el reconocimiento social. En el caso de *Máscaras* se expone la labor del detective Mario Conde para la resolución del caso de Alexis Arayán, así como la insuficiencia laboral de los policías al tratar el caso del hijo de un emblemático diplomático de Cuba. En la narración permanece presente un nulo interés policial por la resolución del caso de Alexis; y al mismo tiempo se visibiliza el papel de determinadas figuras de autoridad respecto a la resolución de casos en La Habana, ya que éstos se rigen por los intereses particulares de quien está a cargo de los casos, de las oficinas policiales o del Estado.

En *La política cultural de las emociones* Sara Ahmed hace una aproximación a las prácticas y discursos manejados a través de emociones que se han asociado como parte de un impacto negativo –violencias– en los géneros y los cuerpos. Ahmed (2015) argumenta que:

[...] el deslizamiento de una figura a otra construye una relación de similitud entre estas. Lo que las hace “parecidas” tal vez es su “falta de parecido” con “nosotros”. Dentro de la narrativa, el odio no se puede encontrar en una figura, sino que funciona para crear un contorno de diferentes figuras u objetos de odio, una creación que reúne crucialmente a las figuras y las conforma como una “amenaza común”. Es importante señalar, entonces, que el odio no reside en un sujeto u objeto dado. El odio es económico; circula entre significantes en relaciones de diferencia y desplazamiento (2015: 80).

Lo interesante aquí es revisar la relación existente entre los que violentan y las víctimas a partir de las diferencias de identificación, es decir, de violentar al *otro* por ser el *otro*. Esta cuestión económica mencionada por Ahmed se puede referir a la mercantilización del cuerpo de Amy a través de la prostitución, y

en el caso de Alexis en la violencia simbólica de introducir en su cuerpo una moneda después de asesinarlo, que además es introducida como estrategia del padre para dar una pista diferente al caso y hacer ver que lo ocurrido sólo fue “una cosa de travestis”.

La desaparición de Amy y el asesinato de Alexis son casos que presentan no sólo las violencias interiorizadas y normalizadas por cierto contexto y espacio social, sino que demuestran “un sentimiento de ‘estar en contra’” (Ahmed, 2015: 84), ya que, siguiendo a Ahmed, “el odio es siempre aborrecimiento de algo o alguien, aunque ese algo o alguien no preexista necesariamente a la emoción” (2015: 87). Es así que a través de esto se produce una relación de causa-efecto en el que se sigue mostrando que la víctima es culpable de lo que le ha ocurrido.

Lo que se especula alrededor de la desaparición de Amy es la discusión que tiene con Angelón, ya que días previos a su desaparición Amy es golpeada por Angelón en su departamento al decirle que no se encargará de continuar con sus trabajos ilegales (como transportar droga); como efecto de esto, Angelón –que tampoco se asegura que haya sido este personaje– corta su cuerpo en pedazos y los guarda en el refrigerador. Cabe aclarar que esto es una interpretación a partir de la escena del escritor al encontrar un pedazo de carne que luego cocinaría para Ministro:

En el trozo de carne, grueso y mal cortado, había un islote de la piel del animal. Y sobre la piel había unos trazos de tinta, parte del dibujo de una muñeca pinup. Grandes tetas, culo desafiante, largas y sinuosas piernas. El look fatal que ella homenajeara, y el que acaso pretendía (Lage, 2014: 84).

En este cuento se expone una serie de violencias que atraviesan a los sujetos a partir de su género y su cuerpo, no se puede dejar de lado la esfera social con la que Amy es violentada y controlada por Angelón, el Micha y el Chacal.

Luego, en *Máscaras*, se puede observar con mayor énfasis el aborrecimiento de Faustino Arayán hacia su hijo. Aquí la causa-efecto del asesinato de Alexis es el aborrecimiento del padre con respecto a la homosexualidad y el travestismo/dizfraz/teatralidad de su hijo. En la novela, el aborrecimiento no deriva sólo de la misoginia y los discursos de odio presentes, sino del parentesco y la presencia de Faustino Arayán como figura pública, lo que lo lleva a éste a asesinar a su hijo (tal como le confiesa a Mario Conde):

—Soy yo, Mario.

—Sí, Mayor, ¿qué pasó?

—El hombre está aquí, ya confesó.

—¿Y cómo fue la función?

—Bueno, dice él que debió de haber sido un momento de locura, que nunca pensó hacer eso, y le echa la culpa de todo a Alexis. Dice que él salió del hotel Riviera, donde tenía una cita con un diputado italiano que es su amigo personal, y que se encontró en la calle con una mujer, al lado de su carro. Dice que en el primer momento no lo reconoció, pero que la miró porque tenía algo extraño, y se dio cuenta de que era Alexis. —La voz sin inflexiones intencionadas del mayor Rangel continuó la historia, que la mente del Conde, preparada ya para imaginarla, fue visualizando escena por escena, hasta el final trágico: el personaje del hombre grande, hasta esa mañana sin rostro, ahora tenía la cara de Faustino Arayán, que se asombra de ver a su hijo, vestido de mujer, esperándolo a la salida de un hotel—: «¿Y qué tú haces aquí con esa ropa de mujer?

»“Nada, te estaba esperando para que me lleves a la casa. Toña me dijo que ibas a estar aquí. ¿Puedes llevarme en tu carro o te da mucha vergüenza verme así?”

»Alexis no recibe respuesta, pero su padre aborda el auto y le abre la puerta del copiloto. Faustino, molesto, enciende uno de los Montecristos que lleva en el bolsillo y el interior del auto se inunda de humo que se disipa cuando se pone en marcha.

»“¿Y qué vas a hacer en la casa, con ese vestido? ¿Tú te has vuelto loco? ¿No te da pena andar así por la calle? ¿De dónde tú vienes así?”

»“Me vestí en el baño del hotel y no me da ninguna pena... Hoy sentí que mi vida iba a cambiar. Recibí una luz, que me ordenó: Haz lo que tienes que hacer y ve a ver a tu padre.”

»“Tú estás loco.”

»“Estoy cuerdisimo.”

»“Dime de una vez lo que quieres y no jodas más.”

»“Entra ahí en el Bosque, para hablar más tranquilos.”

»Faustino vuelve a pensar que su hijo ha enloquecido, que lo está provocando y que tal vez sea mejor resolverlo todo antes de llegar a la casa. Dobra a la izquierda y el auto desciende hacia el Bosque de La Habana, donde a esa hora de la noche corre una brisa que contrasta con el calor del resto de la ciudad.

»“Vamos para el río. Quiero ver el río.”

»“Está bien, está bien. A ver, ¿qué me ibas a decir?”

»Y Alexis le dijo que lo odiaba, que lo despreciaba, que era un oportunista y un hipócrita, y de pronto se lanzó para golpearle la cara. Faustino soltó su tabaco y empujó a Alexis, que cayó arrodillado en la hierba, pero sólo para ponerse de pie y volver a agredirlo, y Faustino, sin explicarse cómo, se hizo con la banda de seda que se había soltado de la cintura de aquella equívoca y enfurecida mujer que a su vez lo enfurecía, lo agredía, lo volvía loco y, cuando se dio cuenta de lo que estaba haciendo, Alexis se desplomaba, con los pulmones vacíos de oxígeno... ¿Qué te parece?

—No suena mal, pero se te olvidó contar como la mitad de la historia. Alexis le dijo otra cosa que fue lo que lo volvió como loco: lo amenazó con hacer o contar algo, yo no sé... Y creo que por eso le pagó con dos monedas.

—No estés inventando, Conde.

—No estoy inventando, Viejo. Eso de oportunista, hipócrita y el odio, ya Alexis se lo había dicho mil veces. Averigüen ahora qué sabía Alexis que podía ser muy peligroso para el padre... Y Alexis se lo dijo porque sabía que él iba a reaccionar así. Desentierren toda esta historia y verán que van a aparecer cosas terribles, como que me llamo Mario Conde. Pero tienen que apretarlo, Viejo, como a cualquier delincuente.

—Me lo imagino...

—¿Y qué dice de las monedas?

—Dice que tuvo mucho miedo y de pronto se le ocurrió eso para despistar y se creyera que había sido cosa de homosexuales.

—Qué clase de hijo de puta, ¿no? ¿Y de la medalla qué cuenta?

—Dice que él pensó que tal vez nadie identificaría a Alexis, y por eso le quitó la medalla. Pero se le olvidó que podía llevar encima el carnet.

—Sí, a mí tampoco me parecía elegante esa mujer con un carnet de identidad encima. Así que en eso pensamos igual. Lo lamento por mí.

—Dice que él guardó la medalla en el cofrecito, esa misma noche... Ahora lo único que hace es echarle la culpa de todo a Alexis y decir que no sabe cómo pasó todo. Tú sabes cómo es eso.

—Sí, Viejo, yo sé cómo es eso, pero no se olviden de una cosa: ese tipo es un hijo de puta con marca de calidad y sello de garantía... Hay que tener una mente muy retorcida para que a uno se le ocurra eso de quitarle la medalla a un ahorcado que es su propio hijo para tratar de salvarse él y además meterle dos monedas en el culo. ¿Y por qué dice que no lo tiró al río?

—Dice que pasó una moto cerca y se asustó. Fue entonces cuando le quitó la medalla (Padura, 2016: 214-216).

Sara Ahmed explica que “el crimen de odio funciona como una forma de violencia en contra de grupos mediante la violencia en contra de los cuerpos de las personas” (2015: 96). Es así que lo que se presenta en la cita anterior refiere a un crimen de odio por parte de Faustino Arayán, donde se muestra la violencia ejercida hacia el *otro* que le es diferente, hacia una identidad que no reconoce; y ante esto éste “se ve forzado a encarnar una identidad particular por y para el perpetrador del crimen, y esa fuerza involucra daños o heridas” (2015: 96). Que Alexis esté disfrazado como Elektra no refiere únicamente a la representación teatral de Alexis, sino al hecho de travestirse –porque además así lo ve el padre– para la cita con su padre. Este acto demuestra un reconocimiento social a partir de la transfiguración de su género y su cuerpo.

El asesinato de Alexis Arayán demuestra la injusticia social con la que son manejados los casos de asesinato y los discursos con los que se revisan y plantean posibles “escenas del crimen”, así como se crean historias alrededor de una violencia ejercida en razón de género o sexo de la víctima. El crimen y el odio representan sólo una parte de la negación del otro, del no reconocimiento de la existencia de aquel que es diferente y difiere de cierta norma o situación política, social y cultural. “Por ello, la transfiguración de Alexis muestra complejidades políticas e ideológicas, tanto emocionales como estéticas, y su muerte se convierte en una metáfora del regreso de lo reprimido para redimir a la nación” (Villoría, 2017: 284).

Conclusión

Existe en la literatura un intento por mostrar y por (re)producir una sensibilidad a partir del discurso literario que gira al rededor de los géneros y los cuerpos desde lo ficcional o lo real. Si bien los personajes revisados en este texto no forman parte de un contexto histórico, sí lo hacen en el ficcional; aunque tampoco habría duda de una realidad violenta en el mundo en lo que va del siglo XXI. Es así que Morales expone:

que si algo tienen los cuerpos travestis es que no se dejan traducir, son cuerpos que no se representan, porque ellos se expresan por sí mismos, se muestran, se modifican y construyen sus propias estéticas, cadenas rítmicas, diversidades, en el devenir de la cotidianidad, hablar de cuerpos travestis es entregarse a experiencias de vida que están en constante lucha por la sobrevivencia y la posibilidad de ser, en cuerpos que transitan, se reinventan para dar paso a universos simbólicos polisémicos (2018: 331).

El travesti es una primera resignificación del cuerpo, de un cuerpo construido y deconstruido. El travesti representa una identidad que continúa en una constante lucha por la sobrevivencia, la posibilidad del ser, la reinención de lo que puede un cuerpo y de su reconocimiento social como identidad. A su vez, lo que se muestra en estos textos es una sociedad que se enmascara para desenmascarar a la misma sociedad y hacer visible las prácticas y discursos que han sido normalizados de manera histórica y social. Aún en un discurso literario se perciben cada una de las máscaras que están presentes y son representadas por la sociedad, la familia, el Estado, la comunidad, y en los espacios en los que se desarrollan las identidades, tanto públicos como privados.

Apuntar a una transfiguración del género y el cuerpo es apuntar a las posibilidades de resignificar lo que figura como *uno* y *otro*, entre lo binario, la norma heterosexual y las diferentes estructuras en las que las identidades se construyen. Proponer la transfiguración aquí es pensar en las diversas formas en las que se pueden cambiar las figuras asumidas como hombre, mujer y travesti, dando paso a la trans-figuración de las representaciones de las identidades en la esfera social. Las máscaras funcionan como parte de la transición de la transfiguración, centrándose en una apariencia simbólica que difiere entre el que transgrede y el que violenta, y se sitúan las diferencias que existen o prevalecen dentro del orden social de un sistema sexo-genérico.

Las sensibilidades que se producen en los géneros y en los cuerpos son bastantes diversas respecto a las subjetividades de las identidades, de sus saberes e interpretaciones, de la manera en la que se ven e interfieren en el mundo, en la cotidianidad. Las sensibilidades producidas en los sujetos derivan de una serie de factores que pueden contribuir en el espacio público o privado, en los intereses pertinentes de cada individuo. Puede decirse entonces que la transfiguración sirve como herramienta de análisis de la figura del travesti en torno al género, el cuerpo y las sensibilidades que se producen en éstos; de apuntar

a la reflexión de las estructuras y sistemas que siguen performando las identidades entre el binarismo de hombre y mujer, entre lo que es *uno* y *otro*. Se posibilitan en el género y el cuerpo una serie de significaciones que almacenan no sólo parte de las subjetividades, sino que, además, se apropian de las representaciones culturales que sensibilizan a una sociedad en un momento particular, un espacio geográfico o las mismas experiencias que giran alrededor de una comunidad, o en este caso la diversidad de un género/cuerpo.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). La organización del odio. En *La política cultural de las emociones* (77-104). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós / UNAM.
- ____ (2004). Conflicto de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico. En *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo* (C. Millán y Á. Estrada eds.) (B. León y M. Guhl trads.) (264-283). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- ____ (2020). El género en llamas: cuestiones de apropiación y su versión. En *Cuerpos que importan* (179-203). Buenos Aires: Paidós.
- Hammerschmidt, C. (2014). La escritura como marca y máscara del significante ausente. Leonardo Padura y la visible ausencia de Guillermo Cabrera Infante. *Hispanic Review*, 82(3), 359-376.
- Fonseca, C., y M. Quintero (2009). La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociología*, 24(69), 43-60.
- Lage, J. (2014). Perras. En *Latinoamérica criminal. Trece relatos seleccionados por Daniel Galera para la revista Mcsweeney's* (61-84). México: Pinguin Random House.
- Lamas, M. (2018a). Dimensiones de la diferencia. En *Cuerpo, sexo, política* (157-177). México: Océano.
- ____ (2018b). Notas. En *Cuerpo, sexo, política* (179-222). México: Océano.
- ____ (2018c). Transexualidad: ¿el estudio de lo extraño? En *Cuerpo, sexo, política* (135-155). México: Océano.

- Lindig, E. (2016). Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica. En A. Villegas, N. Talavera y R. Monroy (coords.). *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política* (15-26). México: Bonilla Artigas Editores; Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).
- Morales, D. (2018). Cuerpos travestis que expresan, sistemas mediáticos que los representan. Un recorrido comunicacional empírico y teórico. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 139, 327-343.
- Montoya, Ó. (2012). Leonardo Padura Fuentes: las máscaras estéticas y sexuales de la Revolución. *Hispanic Review*, 80(1), 107-125.
- Padura, L. (2016). *Máscaras*. México: Tusquets.
- Saez, B. (2014). Pensando poniendo el cuerpo. En *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (89-98) (B. Saez ed.). Barcelona: Icaria.
- Sánchez, M. (2021). “Perras” de Jorge Enrique Lage: subgéneros policiales y violencia en Cuba. En *Seminario Permanente de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea* (s. p.). México: UNAM.
- Villegas, A. (2016). El hombre, el bárbaro y el salvaje: las figuras de la filosofía. En A. Villegas, N. Talavera y R. Monroy (coords.). *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política* (29-50). México: Bonilla Artigas Editores; Cuernavaca: UAEM.
- Villoría, M. (2017). Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de *Máscaras*. *Cuadernos de literatura*, XXI(41), s. p.
- Vivero, C. (2016). Género y teoría literaria feminista: herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura. *Sincronía*, 70, 114-134.