

Las implicancias de la figura andrógina para pensar la diferencia sexual¹

Olga Grau²

Universidad de Chile
ograu_2000@yahoo.com

Podríamos partir de dos preguntas, para el desarrollo de las reflexiones que se darán en este texto: ¿qué estamos dispuestos a pensar y admitir en nuestro pensamiento? y, ¿hasta dónde podemos o deseamos pensar aquello que, finalmente, admitimos como pensable?

La primera pregunta, “¿qué estamos dispuestos a pensar y a admitir en nuestro pensamiento?”, dice relación con los posibles límites que nuestra propia voluntad o nuestro ánimo intencionado imponen al pensar con relación a un segmento o aspecto de la realidad. No me refiero a aquello que nos ofrece grandes dificultades de comprensión intelectual pareciéndonos inabordable, como son por ejemplo para alguien lego las complejidades de los objetos de una ciencia o la misma filosofía; aludo más bien a los límites de inteligibilidad debidos a nuestra resistencia a algo próximo que puede aparecérsenos como portador de una posible amenaza a las certezas con que nos movemos en la vida cotidiana. Hago referencia, entonces, a la indisponibilidad del pensar (pensar no disponible), al rechazo de la perturbación que nos suscita el afuera dejándolo excluido del campo mental, al modo en que nos cubrimos los ojos o giramos la cabeza cuando no queremos ver algo. Acto de negatividad, de bloqueamiento del pensar, de inadmisibilidad para lo que se nos ofrece como fuera de los patrones de familiaridad habitual. Podríamos aventurar que esas indisponibilidad e inadmisibilidad y ese bloqueamiento se sustentan en un principio de economía mental de reproducción de lo mismo, de mantenimiento de aquello que ya está encarnado en nosotros constituyendo algo así como una zona

puesta a resguardo y de pretendida imperturbabilidad.

La segunda pregunta, “¿hasta dónde podemos pensar aquello que, finalmente, admitimos como pensable?”, alude a los graduales y sucesivos procedimientos de desacomodo que tendríamos que hacer respecto de nuestros hábitos mentales conformados por la insistente operación de repetición; la pregunta se refiere a las actuaciones de soltar los amarres y anclajes yendo un tanto a la deriva, como requerimientos para expandir los límites de nuestro pensamiento o de ponerlos en suspenso. Nos debemos imponer en ese ejercicio una serie de exigencias para hacer el esfuerzo de pensar aquello que nos es difícil de pensar, y para lo cual pareciera que no tenemos los parámetros para hacerlo, al mismo tiempo de aproximarnos de la manera menos prejuiciosa posible a lo que hemos temido o rechazado de ser pensado.

Me pregunto ahora, en tal sentido, qué piensa y cómo admite nuestro pensamiento la performance del travesti y transformista Hija de Perra, con sus prótesis masculinas colgando bajo su pollerín tutú de simulada niña o saliendo de las provocadoras ligas femeninas que adornan sus muslos. De algunas murallas de la Universidad de Chile se despegaron los afiches censurados que portaban la imagen bisexuada, se despertaron temores de pornografía y de obscenidad intolerables para ciertos sectores de la academia, se activaron discursos sobre posibles ofensas a la moral. ¿Qué hace pensar Hija de Perra con sus bizarrías sarcásticas, qué sentido del gusto y del asco moviliza? Sus acciones musicales con la banda “Indecencia transgénica” han puesto en el límite los estereotipos de lo femenino y lo masculino, e instalan en el escenario una suerte de contra educación sexual cantando sobre ETS, condones, papilomas y contagios. El confuso despliegue de los cuerpos hace que el público se pregunte si quienes están en el escenario habrán ofrecido sus cuerpos para múltiples cirugías, si cambiaron de sexo o no, si son esto o lo otro, de si hay un sexo verdadero, qué hay de artificial, postizo o natural en sus caracteres sexuales primarios y secundarios.

“Hija de Perra” –como le llamó reiteradamente su abuela, haciéndole gustar, finalmente, esa expresión para acogerla como su nombre propio– puede hacernos pensar, a su modo, en uno de los problemas más persistentes en la historia del pensamiento, cual es el de la identidad y la diferencia sexual. Hija de Perra

parodia lo femenino y lo masculino, altera los ordenamientos de la diferenciación sexual; vuelve grotescos, en una particular mimesis, los géneros sexuales, los roles, los hace antiestéticos en su gusto kitsch, sobredimensionándolos. Mezcla identidades que la razón, más que la experiencia humana, tiende a separar y carnavaliza permanentemente la normalidad sexual en un estilo paradójal. Moviliza sentidos y significaciones que desafían a las mentes amantes de lo claro y distinto, violentándolas. “A mí me gusta que la gente se divierta y se traume”, dice. Hija de Perra golpea fuertemente la conciencia moral que se sustenta en una conciencia racional del tercero excluido; se ríe del género e intenta hacer reír a quienes asisten a sus performances, activando el poder transgresor de la risa. “Divertir” y “traumar”, dice, son mis palabras favoritas. Aparte, la gente aprende, ya que si se trauma es porque tiene una mente débil, no logra entender y le choca lo que ve”³. Curiosamente, Hija de Perra parece verse a sí misma como educadora, educadora traumática que golpea las mentes débiles, no disponibles para pensar lo infamiliar. Hija de Perra moviliza operaciones humorísticas de contracultura, explota el asco, el asco que produce la exhibición del morbo, que podríamos referir a la morbosidad que estaría en nuestras propias maneras de pensar clasificadorio, de ordenamientos rígidos y restrictivos. Trabaja sobre la apariencia de los sexos y no sobre la lógica de la idea o *logos* como soportes de comprensión de identidad⁴. Actúa, sobre el escenario, la actuación cotidiana que hacemos de nuestro género sexual, deformándola, al modo en que podemos vernos en los espejos de las ferias de diversiones.

Uno de los modos más fundamentales de proceder del pensamiento es el de la reducción de todas las diversidades o diferencias posibles que presenta una misma clase de objetos a oposiciones de carácter binario. Pareciera formar parte de una economía mental que no puede pensar o detenerse en las distinciones y variaciones en su máximo despliegue y que requiere la contracción de ellas. Dentro de éstas, junto al día y la noche, lo claro y lo oscuro, lo frío y lo caliente, se nos ofrece la relativa a la diferencia sexual, que en nuestra tradición occidental toma la configuración de los humanos primordiales Adán y Eva, diferenciados esencialmente después de saber de su diferencia.

Los grandes relatos míticos de la humanidad parecen dar

cuenta de las diversas maneras en que ha discurrido el pensamiento en sus intentos por organizar la vasta y extensa realidad de los seres múltiples y diversos que emergen en la experiencia del pensar. Intentos organizadores y luego clasificatorios, reducción de gamas, espectros, gradaciones a opuestos, que en el caso de la diferencia sexual tenderán en la modernidad a ser rigurosamente entendidos como opuestos, pero también como complementarios. Rousseau es un expositor de tal concepción en el Emilio, indicando lo propio de la educación para ambos sexos.

En la literatura y en el arte, encontramos a través de toda la historia humana la presencia de figuras y figuraciones que no se constriñen a lo que podríamos considerar como ‘ficción de la oposicionalidad y lo binario’. En una suerte de contraficción de lo que hemos naturalizado como seres completamente diferenciados, surgen personajes híbridos, que rompen los límites de la identidad esencializada, materias corporales andróginas o desplazamientos de la identidad de uno a otro polo del género sexual, sin lugar fijo. Podemos traer a colación, en tal sentido, las figuras de Serafita y Orlando, elaboradas por Balzac y Virginia Woolf, respectivamente, quienes a través de la escritura literaria abren un espacio para el libre juego identitario.

Serafita mujer es también Serafitus hombre, de acuerdo al deseo de quien le mira, admira o ama. Serafitus para Minna, Serafita para Wilfrid. Para ambos una seductora criatura. Presencia andrógina que contiene a ambos géneros, produciendo la identidad que el otro desea. Una suerte de neutralidad abismal.

Minna ve en Serafitus un ser de fuerza sobrehumana que mira el profundo abismo sin morir, de acuerdo a la descripción del personaje, quien le dona una planta híbrida que perciben sus ojos penetrantes entre las hierbas y con la que se relaciona de manera misteriosa, flor “que daba la impresión de ofrecer luz en vez de recibirla”. Para Minna, Serafitus es de “rostro majestuosamente masculino”, pero, nos dice Balzac, “frente a los ojos de un hombre, hubiese eclipsado, por su gracia femenina” (Balzac 26)⁵ con el “cuerpo, delgado y endeble como el de una mujer, atestiguaba una de esas naturalezas débiles en apariencia, pero cuyo poder iguala siempre al deseo” (25). Serafitus cambia y se desliza de hombre a mujer y de mujer a hombre intempestivamente, de naturaleza “difícilmente

definida" (34). Wilfrid percibe a Serafita como "enigmática flor humana" (55), a semejanza de la saxífraga donada por Serafitus a Minna. Para él es como un ser que "quebranta las nomenclaturas, aniquila las leyes, las costumbres, los sentimientos, las ciencias, reduciéndolas a las proporciones que esas cosas adquieren cuando uno se ubica fuera del globo" (37), (o fuera de la diferencia). Serafita-Serafitus se aparece a cada uno de los amantes de su misterio "bajo la forma que les resultaba comprensible" (116), como deseo de la diferencia del otro a la cual entregarse. Serafita-Serafitus es en último término un Serafín, un ángel, un ser celestial de luz andrógina. Balzac ha tomado para su novela mística la figura del andrógino de Swedenborg (1688-1772), místico sueco preocupado de *El Cielo y sus maravillas y el Infierno*, de quien dijera Borges, en su Conferencia de Belgrano, que había sido el súbdito más misterioso de Carlos XII y el más extraordinario. Serafitus-Serafita le permite pensar a Balzac el misterio de la totalidad, la que Nicolás de Cusa designaba como la *coincidencia oppositorum*, la definición menos imperfecta de Dios. Mircea Eliade en su libro *Mefistófeles y el andrógino*, alude a que ya Heráclito afirmaba que "Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambre, es decir, todos los opuestos"⁶. La totalidad es la coincidencia de los opuestos, la máxima expresión del ser. Serafita-Serafitus es la unidad de los contrarios con su potencia generatriz y máxima de ser.

La figura andrógina de Orlando, de Virginia Woolf, tiene también la condición de mostrarse de dos formas, en momentos sucesivos y no siempre simultáneos como puede ser Serafita-Serafitus. Woolf desrealiza la coherencia identitaria y la hace depender de ciertos flujos vitales de su personaje. Propone en su novela una figura andrógina que sirve a sus propósitos reflexivo-literarios y también a sus intereses políticos del género sexual. En su ensayo *Un cuarto Propio*, a través de una referencia a Coleridge le parece ser que éste quiso decir que "la mente andrógina es sonora y porosa; que transmite la emoción sin obstáculos; que es creadora por naturaleza, incandescente e indivisa" (Wolf 135)⁷. Sin duda es el modo en que Woolf concibe lo andrógino, que va a constituir la materia de su texto literario *Orlando*. El personaje le permite reflexionar sobre la literatura y sobre su propio modo de entender la creación literaria desde una subjetividad que no se alinea con

un género sexual y donde se hace difícil discriminar escritura femenina de escritura masculina. Viene bien en este punto citar a Nelly Richard cuando afirma que “No podemos hablar, entonces, tan separadamente, de escritura masculina y escritura femenina, ya que el lenguaje creativo y la textualidad poética son espacios de desplazamiento y transferencia del “yo” que, contrariamente a lo que supone el realismo biográfico-sexual del ser “hombre” o “mujer”, remodelan incesantemente las fronteras simbólicas de la lengua y la subjetividad cultural”⁸.

En un particular momento, después de un profundo y prolongado sueño, Orlando sufre una metamorfosis de identidad sexual: en medio de sonos de trompetas que rugen la verdad del resultado de la transformación, Orlando emerge como mujer. Desnudo, hermoso, “Sus formas combinaban la fuerza del hombre y la gracia de la mujer”.

“Sin inmutarse, Orlando se miró de arriba abajo en un gran espejo y se retiró, seguramente al cuarto de baño” (Woolf 137)⁹. “Orlando se había transformado en una mujer –inútil negarlo.” (137-138).

La transformación se produce sin dolor y sin extrañeza, de modo tan perfecto que no sorprendió en nada a “la misma Orlando” quien se mantuvo inmutable. Las casacas y bombachas turcas serán un nuevo buen traje para vestir su indistinto sexo, ya que “sirven indiferentemente para uno y otro sexo, en una situación que para todos los lectores sería “de lo más precaria y molesta” (138).

Woolf reflexiona sobre la importancia del traje, a través de la voz del biógrafo que narra la vida de Orlando:

“son los trajes los que nos usan y no nosotros los que usamos los trajes: podemos imponerles la forma de nuestro brazo o de nuestro pecho, pero ellos forman a su antojo nuestros corazones, nuestras lenguas, nuestros cerebros. A fuerza de usar faldas por tanto tiempo, ya un cierto cambio era visible en Orlando; un cambio hasta de cara, como lo puede comprobar el lector en la galería de retratos.” (64, énfasis mío).

Es imposible no evocar las reflexiones que hiciera la filósofa Judith Butler muchísimos años después. Aquí, en Woolf, está la misma lucidez respecto de los fenómenos de la repetición y del modelaje o actos performativos:

“De nuevo nos encontramos ante un dilema. Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo solo los trajes siguen siendo varones y mujeres mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista. De las complicaciones y confusiones que se derivan, todos tenemos experiencia” (165).

El texto es extraordinario. Solo el traje es varón o mujer, quien lo viste puede ser contrario a la apariencia en su vestir; los y las sujetos oscilan, vacilan, en lo que puede ser un amplio espectro de posibilidades a ser recorridas, en gradaciones de masculinidad y feminidad en cada sujeto, poniéndose en entredicho el logos dicotómico. Woolf nos muestra un personaje que da giros inesperados a su conducta en una tensión identitaria que no pretende resolver.

Volviendo a nuestra propia producción cultural contemporánea nacional, podemos invocar la figura de Aztlán, video de Carolina Adriazola, cuya escena más lograda y conmovedora del video es el momento de la contemplación embobada, de desear lo que el otro tiene, en ese sentido contemplación envidiosa, mirada perversa del deseo. Aztlán mira los genitales masculinos que quisiera tener en una suerte de envidia del pene, y su amigo travesti contempla en Aztlán lo que siente como más propio. Ambos/ambas desnudos, con las piernas abiertas, en generosa amistad, ofreciendo a la mirada del otro aquello de lo que quisieran desprenderse. Ofrendas imposibles, solo transferibles por obra de la contemplación deseante.

Encuentro en una frase de Woolf lo que a mi parecer podría ser la clave de una política sexual que afirma la combinatoria genérica, desrealizando los géneros sexuales:

“Sus formas (las de Orlando) *combinaban* la fuerza del hombre y la gracia de la mujer” (el destacado es mío). Más allá de los reparos que pueda hacernos el contenido mismo de la frase, por su carácter estereotipado, y que con seguridad de ello sabe bien Woolf, me

resulta una expresión pertinente a las consideraciones que he venido haciendo: pensar en una suerte de combinatoria aritmética o algebraica, donde las posibilidades de combinación pueden ser infinitas. O también una geometría que combine trazos y formas ilimitadamente. En un dibujo de Joseph Beuys donde representa al andrógino, el cuerpo de éste inscribe una figura geométrica que se hace más decidora y enigmática que sus genitales¹⁰.

Propongo pensar la diferencia sexual como combinatoria siempre singular a cada individuo de rasgos genérico-sexuales como fundamento de una política sexual. Con esta propuesta podemos escapar a la lógica de lo complementario de los opuestos y también a la de su fusión para entender la diferencia sexual como diferencia que no estaría fuera de nosotros, sino inscrita en cada uno de nosotros; grados o aspectos, por tanto, de ser y no ser –y no polos opuestos–, juego de variaciones de poder ser al interior del mismo ser. Se trataría entonces de afirmar la máxima potencia de lo humano, tal vez como presencia de la indeterminación, como ilimitada presencia.

Para la consideración de la diferencia sexual, me interesa introducir una categoría que utilizara Mircea Eliade¹¹, quien ubica en su infancia el surgimiento del interés por lo andrógino ante su fascinación por un reptil azulado hermafrodita que produce en él una conmoción emocional a la que luego daría forma intelectual¹². Me refiero a la categoría de “conciencia apolar”. La “conciencia apolar” hace posible la consideración de la realidad en su manifestación múltiple, liberada de determinaciones tan restringidas y de diferencias dicotomizadas. Una conciencia de este tipo la encontramos existiendo en muchos de los mitos de diferentes contextos culturales y épocas históricas, donde las hibridaciones y las mezclas alcanzan no solo al ámbito de la diferencia sexual. La “conciencia apolar” nos puede permitir pensar en una política de la alteridad que aproxime en su plenitud lo que queda en el afuera del campo de lo familiar, de lo similar; saberlo también irreductible en su diferencia concebida no en la lógica de la oposición, sino en la lógica de lo múltiple en su índole singular.

El entendimiento reducido en su comprensión bipolar de lo real (en nuestra preocupación actual: femenino/masculino) es, en algún sentido, indiferente a la diferencia. Para reparar la violencia

de darle las espaldas, se requiere pensar la diferencia desde la conciencia de la alteridad irreductible del otro en su propia dignidad y condición singular de ser¹³.

Desde un lugar más cercano a la poética se nos puede hacer posible una política de recuperación del otro o de lo otro excluido, o incluido solo restrictiva y prejuiciosamente. En nuestro caso, la recuperación de lo andrógino, es una apuesta que introduce algunas dificultades y desafíos en su tratamiento, señalándonos una investigación posible a recorrer.

Para Ritter, de acuerdo a Eliade, la humanidad del futuro será andrógina, esplendorosos cuerpos perfectos e inmortales (Eliade 127). La abolición de los contrarios pareciera a lo menos, señalar una vía de ensanchamiento de nuestra experiencia, la de situarnos en la paradoja, en lo intersecto, en lo indecible.

Notas.

1. Texto escrito y presentado con ocasión del I Congreso Nacional de Filosofía, que tuvo lugar en la Biblioteca Pública de Santiago, en septiembre del año 2009.
2. Profesora de Filosofía y Doctora en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Académica del Departamento de Filosofía y del Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
3. www.Antipatía//Hija de Perra
4. Andrea Ocampo, en *Ciertos ruidos. Nuevas tribus urbanas chilenas*, usará la siguiente expresión refiriéndose a las nuevas tribus urbanas: "Hoy, lo que tenemos ante nuestras miradas se distancia –abismalmente– de la lógica de la idea y del logos como telón de fondo de toda subjetividad". Santiago: Editorial Planeta, 2009, 11.
5. Honoré de Balzac. *Serafita*. Barcelona: Seix Barral, 1977, 26. Todas las citas corresponden a esta edición.
6. Mircea Eliade. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Guadarrama, 1962, 101.
7. Virginia Wolf, *Un cuarto Propio*. Referencia dada por Gilda Luongo en sus notas sobre la novela *Orlando*, en el material de trabajo preparado para una clase en el Magister de Estudios de Género, Universidad de Chile.
8. Nelly Richard. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Editorial Palinodia, Santiago de Chile: 2008, 17.
9. Virginia Woolf. *Orlando*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1951, 137, todas las citas corresponden a esta edición.
10. Debo el conocimiento de esta imagen a Adrián Cangi, quien la encontrara en un libro de propiedad de Raquel Olea.
11. Mircea Eliade. *Mefistófeles y el andrógino*, Guadarrama, Madrid 1969, 126.

12. A ello se refiere José Ricardo Chaves, en el Prefacio de su libro *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*.
13. La filosofía de Lévinas nos entrega decisivos aportes para pensar esa condición de irreductibilidad con los que la filósofa Luce Irigaray dialoga en su libro *Ser dos*, para pensar la diferencia sexual.