

**TRES CASOS DE “OBEDIENCIA DISLOCADA DE GÉNERO”.
UNA LECTURA DE TRES OBRAS DE ALMUDENA GRANDES,
EDUARDO MENDICUTTI Y PEDRO ALMODÓVAR**

**THREE CASES OF “GENDER DISLOCATED OBEDIENCE”.
A READING OF ALMUDENA GRANDES,
EDUARDO MENDICUTTI AND PEDRO ALMODÓVAR**

ADRIANA VIRGINIA BONATTO
CONICET - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA/CINIG

Sumario:

1. Introducción
2. Los retos de Lulú
3. La culpa de Rebecca
4. La educación de Zahara
5. A modo de conclusión

Resumen: Múltiples son los ejemplos de la literatura y del cine español contemporáneos que presentan el *género* en relación con distintos discursos hegemónicos. Especialmente la denominada *movida de los años 80* produjeron, no sin el debido escándalo, nuevas propuestas de identidades que excedían los parámetros de lo que culturalmente representa lo femenino y lo masculino. En este marco, la presente investigación analiza la construcción de la sexualidad y de los atributos del género femenino en dos novelas y una película que, desde el margen de nuevas producciones estéticas, han renovado el panorama de las propuestas culturales en España. Se trata de la adulta joven Lulú en la novela *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes (1989), de la transexual Rebecca de Windsor en la novela de Eduardo Mendicutti

Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy (1997) y el *enfant terrible* Juan, travestido como Zahara, en el *film La mala educación* de Pedro Almodóvar (2004).

Palabras clave: España siglo XX- Literatura y cine eróticos- Heteronorma- Dislocación.

Abstract: Multiple are the examples in Spanish contemporary books and films that present gender in relation to different hegemonic discourses. Especially in the so-called move of the 80s that produced, not without due scandal, new identity proposals that exceed the parameters of what culturally represent the masculine and the feminine. Within this frame, the present research analyzes the sexuality construction and attributes of the feminine gender in two novels and one film that, from the margin of new esthetic productions, have renewed the panorama of cultural proposals in Spain. The first is about the young adult, Lulu, in *Las edades de Lulú* a novel by Almudena Grandes (1989); the second deals with the transexual Rebecca de Windsor in the novel *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexi* (1997) by Eduardo Mendicutti, and Juan the *enfant terrible*, transvestite into Zahara in the film *La mala educación* by Pedro Almodóvar (2004).

Key words: 20th century Spain – Literature and erotic cinema – Heteronorm - Dislocation.

1. INTRODUCCIÓN

El florecimiento de la literatura erótica en España durante las últimas décadas del siglo XX repite curiosamente un hecho similar ocurrido en el tránsito del siglo XIX al siglo XX. Las razones de que una literatura de este tipo haya esperado tantas décadas para resurgir responden no solamente a la imposibilidad lógica de que hechos artísticos orientados a hablar del cuerpo y de la sexualidad pudieran desarrollar libremente su derrotero a lo largo del extenso medio siglo franquista. Las llamadas *crisis de fin de siglo*, a diferencia de otras, se envisten de una carga simbólica particular al ser conectadas con las metá-

foras de la muerte y del *volver a nacer*, que hombres y mujeres proyectan sobre las décadas finales de la centuria. (Showalter 1990).

La posibilidad de renovación que la proximidad del ciclo nuevo dibuja al respecto, Mircea Eliade señalaba que el año nuevo es el momento de renovación por excelencia, (1994:48), en el caso de la apertura democrática posterior a la transición, fue enriquecida con una explosión mediática de la sexualidad sin precedentes en España, como expresión de un proceso de búsqueda de nuevas definiciones para el género y para el sexo que, como sabemos, no fue exclusivo de la Península. Distintas manifestaciones artísticas de la literatura y del cine vinculados a lo que se llamó la *movida de los años 80* en ese país diseñaron, no sin el debido escándalo, nuevas propuestas de identidades que excedían los parámetros de aquello que culturalmente representa lo femenino y lo masculino y lo hicieron buscando no un acercamiento o contaminación de los atributos de cada polo (es decir, no mediante la inversión de los términos de la matriz cultural dominante) sino mediante procesos estéticos de dislocación y desmantelamiento del binarismo fundante de las identidades modernas.

En el caso de las tres construcciones aparentemente *femeninas* que analizaremos, el juego con la heteronorma se encuentra en relación de imbricación con procesos de relectura de uno de los legados culturales que más ha calado en la conformación de las identidades en España: la tradición católica. El acto de tergiversación de las representaciones de lo femenino-normal es, por ello, un acto político de desprestigio y de interpelación de todo un bagaje de normas que desde la centralidad de la Iglesia legitimaron y ayudaron a sostener los regímenes autoritarios que marcaron una y otra vez la historia de España, culminando en el último siglo con la dictadura de Franco.

Comentaremos, a continuación, la construcción de la sexualidad y de los atributos del género femenino en dos novelas

y una película situadas en el contexto de las producciones estéticas que desde el margen han ido renovando el panorama de las propuestas culturales en España. Se trata de la adulta joven Lulú en la novela *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes (1989), de la transexual Rebecca de Windsor en la novela de Eduardo Mendicutti *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) y el *enfant terrible* Juan, travestido como Zahara, en el *film La mala educación* de Pedro Almodóvar (2004). En la *performance* que del género femenino ponen en práctica, identificable con lo que Butler definiera como una *genealogía crítica de las acciones legitimadoras del campo de poder*, (2007:52) la función de estos personajes no sería la de una mera representación de las distintas posibilidades de un supuesto genérico *mujer*. Posiblemente, si tenemos en cuenta los reparos de Butler, el término *representación* anularía las potencialidades políticas que estas figuraciones portan, desde el momento en que lo que se representa es lo que ya ha sido definido dentro de los términos del discurso de la heteronorma. Preferentemente, lo que este trío de identidades discontinuas hace es dar cuenta críticamente de la irreverencia de las acciones legitimadoras de las estructuras del lenguaje y del poder que no permiten un afuera.

2. LOS RETOS DE LULÚ

Quizás el cambio más significativo del personaje de la primera novela de Almudena Grandes es el que sucede con posterioridad a la separación de la pareja conformada por la anañada Lulú y su marido, quien había hasta entonces monopolizado su cuerpo en una extensa relación que se caracterizaba por la objetivación de la mujer como cuerpo a ser mirado y explorado, y el sometimiento placentero de ella. El cambio ocurre justamente a partir de la apropiación que Lulú hace de uno de los mecanismos masculinos por excelencia: la mirada. Distintos episodios de la novela muestran a la protagonista mirando esce-

nas de pornografía entre hombres en películas de video y también contratando parejas y tríos masculinos para observarlos y a veces participar del acto sexual. Pero esta aparente inversión de los roles no debería entenderse, según nos pauta la novela, como el resultado de un proceso de incorporación melancólica del objeto perdido, a través del cual el sujeto se apropiaría de rasgos y conductas del objeto amado con el fin de posponer la pérdida. Si algo de eso hay en Lulú, motivo por el cual las lecturas más difundidas de la novela repiten esta suerte de *masculinización* del personaje femenino, los mecanismos puestos en juego durante la melancolía están siendo utilizados de manera problemática, puesto que los rasgos propios del género opuesto, es decir, el masculino, se modifican irremediablemente en el momento mismo en que pasan a la *performance*. En este sentido, la insistencia de Lulú en dejar en claro que los muchachos a quienes ella contrata para mirar y para acostarse *no cuentan* como hombres es información que impide la simple inversión de los roles de género.

Al respecto, en su análisis sobre la representación de la mirada en el cine norteamericano más reciente, Ann Kaplan (1998) llega a la conclusión de que, dados el lenguaje y la estructura del subconsciente, poseer y ejercer la mirada significa estar en la posición *masculina*. (1998:62) Los roles del patriarcado, establecidos bajo las coordenadas de la propiedad de la mirada y de modelos de dominio y sumisión, permanecen, entonces, intactos aún en aquellas producciones filmicas en las que ha habido un esfuerzo consciente por hacer de la mujer el sujeto de la mirada, sobre un objeto masculino. (1998:61) ¹ Entonces, ¿cuál sería la verdadera transgresión de un personaje

1 Algunas de las películas a las que Ann Kaplan hace referencia son *Saturday Night Fever* (*Fiebre de sábado por la noche*), *Urban Cowboy*, *Moment by moment* (*Momento a momento*), en las que John Travolta se ha convertido en objeto de la mirada femenina. También Robert Redford en *Electric Horseman* (*El jinete eléctrico*) es usado como objeto de deseo femenino; véase Kaplan 1998:61.

como Lulú? Ya mencionamos la modificación que en su fase activa la protagonista de la novela de Grandes hace del atributo masculino de la mirada y en consecuencia del deseo, al colocarlos en objetos que no cuentan como lo opuesto al polo femenino, es decir, que no son considerados verdaderos *hombres*. Algunos críticos afirman la inasibilidad del concepto de identidad en la novela y la dificultad de ubicar a Lulú dentro de los límites de un género sexual aprehensible, (Duchesne 1995) al tiempo que subrayan los procesos de *desnaturalización* que todas las identidades sexuales sufren en el texto, empezando por Lulú, pasando por Pablo y culminando en el travesti Ely.² (Ríos-Font 1998) La transgresión de Lulú construye un sujeto cuya identidad posee como atributo fundamental la imposibilidad de permanecer estable: aquello que es propio de su género (mujer heterosexual, occidental y blanca) se descompone mediante la permeabilización y el juego de posicionamientos activos y pasivos que impiden recomponer una imagen de mujer con un rol y un comportamiento asignados.

Sin embargo, el reto de Lulú no termina allí. A lo largo de la novela, las referencias a la tradición católica y a sus saberes orientan poco a poco la lectura hacia un resultado inesperado. No solamente llama la atención el hecho de que Pablo, el marido de Lulú, sea un reconocido especialista en San Juan de la Cruz, sino que es de una singular fuerza rupturista la utilización de una retórica bíblica en la descripción que Lulú narradora hace de las escenas del video pornográfico en el capítulo que

2 En este caso, la figura del travesti Ely representaría la *copia*, por un lado, de la virilidad de Pablo y, por el otro, de los aspectos visibles de la femineidad de Lulú (pechos, gestualidad, etc.). Según Ríos-Font, *todos los personajes existen como performances de sus roles sexuales y de los de otros*, puesto que todos ellos, en algún momento, pueden llegar a ser intercambiables: Ely puede asumir el rol de Lulú, Pablo en tanto amante puede intercambiar roles con el hermano de Lulú, Marcelo, etc, por lo que no existen en la novela identidades fijas y todas ellas pueden *ponerse y sacarse* como una prenda de vestir. (1998: 370, mi traducción)

abre la novela y la jaculatoria religiosa que se descubre repitiendo mentalmente la noche que practica por primera vez sexo oral en el auto de Pablo. Estos episodios parecieran- decirnos- que, así como el género es algo que se *aprende* y que se constituye, como sabemos, mediante actos reiterativos, las manifestaciones de la sexualidad de Lulú son producto también de un aprendizaje que ha consistido en la incorporación de saberes provenientes del ámbito de la tradición católica.

La eficacia de esas incorporaciones se manifiesta de dos formas. En primer lugar, como marco retórico o epistemológico que le posibilita a la inexperta Lulú verbalizar y comprender aquello que nunca antes vio y que la matriz cultural binaria *necesita* sostener en la clandestinidad puesto que excede los límites de su inteligibilidad. Nos referimos al acto sexual entre hombres aprehendido mediante el uso de un sistema de interpretación bíblico: *El desconocido se estremecía bajo los golpes, cada vez más violentos, que estallaban en mis oídos con el bíblico estrépito de las trompetas de Jericó.* (Grandes 2004:35). Y, en segundo lugar, el aprendizaje católico de la sexualidad de Lulú se muestra, irónicamente, como el resultado de una práctica cuya función original podría asociarse con la puesta en orden y el disciplinamiento de la diversidad del público creyente. La jaculatoria *El Señor nos la da y el Señor nos la quita* oída innumerables veces a una antigua niñera, marca el ritmo de Lulú durante su primer encuentro sexual. (Ídem:84)

3. LA CULPA DE REBECCA

La ausencia de distancia crítica y el apego insistente hacia la representación binaria de los géneros hacen del personaje transexual de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* un medio privilegiado para dejar al desnudo la arbitrariedad de las estructuras patriarcales, que se organizan, como bien queda representado en la novela de Mendicutti, en torno a una compleja

red de modalidades que al mismo tiempo exceden y alimentan la producción de los géneros sexuales *normales*. En este caso, el sistema de género se entrecruza con el sistema de valores y de saberes que en España ha sostenido la herencia canónica de la literatura mística y, en relación con ella, el valor históricamente positivo de la canonización, porque Jesús López Soler, el protagonista de esta parodia de la ascensión mística, sabe que el único modo de solucionar el problema de la pérdida de la belleza física por el paso de los años es entrenándose para ser *santa*.

La novela de Mendicutti se organiza en un capítulo introductorio y siete capítulos o *moradas* que describen las peripecias de Rebecca y Dany, su musculoso compañero y prototipo de la perfección física masculina, en siete monasterios ficticios, en una suerte de rescritura en clave *nonsense* de *Las moradas de Santa Teresa*. El relato se cierra con un capítulo final, a modo de conclusión, donde Rebecca da cuenta de su fracaso en la empresa mística por haberse negado a castigar aquello en lo que trabajó durante toda su vida: su cuerpo (cuya tortura forma parte de la rutina de ascensión mística). El cuerpo como resultado de una construcción que involucra trabajos y sacrificios es uno de los temas centrales de la novela. Así, la sensualidad femenina de Rebecca es equiparable a la virilidad prodigiosa de Dany, puesto que ambos comparten un pasado similar de rechazo hacia las imágenes que de sí sus cuerpos les devolvían cuando eran jóvenes y una historia de transformaciones que nos recuerdan la célebre sentencia de Beauvoir acerca de que no se nace mujer sino que se llega a serlo, pero esta vez en relación con los dos géneros reconocibles. Sin embargo, la virilidad de Dany queda cuestionada en un episodio delirante en que la inocencia de Rebecca confunde la aparición de una pandilla de *gays* afectos al *leather* con la visita de ángeles. La resistencia de Rebecca a comprender la vulgaridad de la conversión homosexual de Dany en el capítulo sexto y la utilización del vocabulario celestial para dar cuenta de encuentros que son sexuales operan desmantelando

la desexualización que el discurso religioso hace de las relaciones que ocurren en el marco de las instituciones católicas. Cabe apuntar que, en ese sentido, una década antes Ana Rossetti ya había jugado en su libro de poemas *Devocionario* (1986) con la posibilidad de sexualizar la liturgia católica.

Volviendo al recorrido formativo de Rebecca, podemos afirmar que si para el sujeto que antes había sido masculino fue posible convertirse en su deseo, y convertir también los recuerdos de la infancia en recuerdos de *niña*, pareciera que también la santidad puede ser resultado de sucesivas *performances*. En la analogía entre aprendizaje de género y aprendizaje místico encontramos el principal guiño de esta disparatada novela de formación. En este caso, podríamos hablar de una formación dislocada, puesto que si bien el aprendizaje es eficaz y Rebecca no se aparta en ningún momento de la matriz cultural dominante sino que se esfuerza en cumplir sus mandatos a pie juntillas, el sujeto que lleva adelante ese trabajo es uno de esos incómodos *fantasmas de discontinuidad y de incoherencia* entre el sexo, el género, la práctica sexual y el deseo, a los que Butler sarcásticamente se refería y cuya existencia revela los límites y los propósitos reguladores del campo de inteligibilidad que constituye el sistema binario de los sexos. (2007:72) A Mendicutti le gusta jugar con la ambigüedad semántica de los títulos de sus novelas, por eso el término *culpa* debería entenderse como algo más que un giro gracioso en boca de una transexual provinciana.

El fracaso de Rebecca no se ciñe a la anacronía de su fervor místico sino, de manera mucho más sugestiva, a lo que Amícolla llamaría *desobediencia* de género (2003:10) y que la novela tematiza en un segundo plano narrativo mediante el relato retrospectivo que se inicia con la infancia de la protagonista y culmina con la operación quirúrgica, la cual, si bien reviste para Rebecca carácter de triunfo, no deja de aparecer como el origen de una culpa social de mayor trascendencia.

4. LA EDUCACIÓN DE ZAHARA

La versatilidad y el travestismo del personaje que compone el actor mexicano Gael García Bernal en el film de Pedro Almodóvar *La mala educación* (2004) nos permiten desarrollar uno de los aspectos más sobresalientes de la película: la reescritura en modo queer que hace del género del cine negro. García Bernal, en el rol de Juan, además de ser una suerte de enfant terrible que manipula a sus amantes para lograr objetivos personales, actúa en la ficción vestido de mujer en el papel de Zahara, durante el rodaje de una película que cuenta la vida de su hermano fallecido. La mala educación rinde explícito homenaje a dos films del cine negro francés: *Teresa Raquin* de Marcel Cané y *La bestia humana* de Jean Renoir. En este caso, la femme fatale está representada, como hemos dicho, por un personaje varón, que sólo en una oportunidad se traviste.

Para comprender el significado de la parodia que Almodóvar hace del film noir, es necesario recordar que la figura de la femme fatale tiene su origen, según Zizek (2006), en la irrupción de un motivo subversivo reprimido por la ideología patriarcal dominante y representado en el cine de Hollywood como una amenaza tolerable puesto que esa mujer, que en buena medida venía a encarnar el soporte obscuro no reconocido por el censor Código de Producción de los años treinta y cuarenta, era finalmente castigada y domesticada. En una segunda instancia, las mujeres de lo que Zizek llama el neo-noir de los años ochenta y noventa (personajes como el de Linda Fiorentino en *La última seducción* de John Dahl de 1994) dejan de ser presencias elusivas y espectrales y pasan a mostrarse como mujeres agresivas verbal, física y sexualmente, que llevan adelante una reducción de sí mismas y de sus compañeros a objetos que satisfacer y explotar. El soporte fantasmático de la dominación patriarcal, la fantasía fundamental sobre la que se sostiene, según Butler (1998), la identidad masculina, sale

ahora a la luz aceptando plenamente el juego masculino de la manipulación, trasladando a la vida real la fantasía masculina de una mujer fálica finalmente dominada. (Zizek 2006:152) Sin embargo, a pesar de la transgresión mencionada, estos personajes no llegan a traspasar la Ley paterna ya que siguen el guión perverso de interpretar directamente la fantasía. (Ídem:154).

En *La mala educación*, Juan es quien estaría representando a la *femme fatale* almodovariana. Sus características enigmáticas, su frialdad excesiva, sus dotes manipuladoras, su agresividad verbal y sexual permiten ubicarlo en ese lugar. Sin embargo, la revisita que Almodóvar hace del género del film noir profundiza la transgresión aparente del neo-noir de los años ochenta y noventa porque incorpora un elemento que esas mujeres no podían mostrar: la masculinidad. Puesto que la *femme fatale* compuesta por Gael García Bernal ahora es un hombre puede torcer la ley que fantasea con ella para asegurarse su dominio. La parodia de género muestra en este caso el carácter performativo de los atributos que hicieron que la *femme fatale* fuera lo que fue. En todo caso, la performance de García Bernal transformado en Zahara no es más que una forma de obediencia exageradamente literal a los mandatos de una ley cuya contingencia queda expuesta en el acto de travestismo.

En la película queda bien claro que cuando Juan actúa de Zahara y canta seductoramente en un escenario de bar el bolero *Quizás, quizás, quizás*, imitando a Sara Montiel, está componiendo una identidad falsa o copiada. Allí, precisamente, actúa como un ser que es capaz de actos nobles o de actos de amor, o, en otras palabras, como la alternativa humanizada de Juan. A la ausencia de bondad en Juan, entonces, se suma la ausencia de los rasgos físicos necesarios en las hermosas *femme fatales*: él no es una mujer, ni quiere serlo. Cuando puede actuar como mujer, en la escena que comentamos, demuestra que posee las cualidades físicas de belleza y sensualidad que lo identificarían con la *femme fatale*, pero que esos atributos son falsos: su ves-

tido tiene pecho y pubis de utilería. En *La mala educación*, sostenemos, Almodóvar manipula la fantasía masculina que Zizek y Butler describen para torcerla en el centro de su esencia: la identidad sexual de la mujer fálica. En última instancia, no hay un deseo de transgredir la ley sino un juego en manipular su soporte fantasmático.

Ahora bien, los actos de desvío de la norma a los que el film de Almodóvar presta atención tienen un origen que conecta esta película con los textos ya comentados de Grandes y Mendicutti. Desde un supuesto anticlericalismo que se anuncia en el título, la película por un lado explora de una manera singular la crítica instalada en la literatura y el cine españoles a la educación católica durante el franquismo y, por el otro, sugiere que los resultados de tal proceso disciplinario pueden aparecer como un aprendizaje irónicamente exitoso. En efecto, Almodóvar se encarga de mostrar la belleza que puede convivir con los actos de perversión sexual de curas hacia niños dentro de un colegio mediante escenas de un trabajo artístico incuestionable y al mismo tiempo da cuenta de que son los aprendizajes tempranos aquellos que serán reiterados por los sujetos una y otra vez en sus vidas, gracias a las potencialidades performativas de instituciones sociales del peso de la educación católica. De esta manera, la escena del niño entonando y gesticulando tal como le enseñaran una canción escrita por curas cuya melodía es copia de Torna a Sorrento, durante el almuerzo de cumpleaños del Padre director, es una prolepsis irónica de los futuros shows de ese niño adulto transformado en Zahara.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Si, como sabemos, la utopía de la proliferación de cuerpos paródicos que propuso alguna vez Judith Butler (2007) es una propuesta irrealizable, las tres figuras vistas,

que ahora podríamos definir como *pseudo femeninas*, posibilitan gracias a su carácter estético la exacerbación de las posibilidades de la *performance*. Estos ejemplos de la literatura y del cine español contemporáneos proporcionan vías para seguir pensando el género en relación con el discurso aún hegemónico de la Iglesia católica, que no está operando tanto desde la prohibición, sino, como vimos, desde la productividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA JOSÉ (2003), *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- BUTLER, JUDITH (1998), *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, California, Standford University Press.
- BUTLER, JUDITH (2007) [1996], *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- DE BEAUVOIR, SIMONE (1954), *El segundo sexo. 2. La experiencia vivida*, Buenos Aires, Editorial Psique.
- DUCHESNE, JUAN (1995), “Sorprenderla mirando...: Porno-pedagogía en Sade y Almudena Grandes”, *Nómada* 1, 51-66.
- ELIADE, MIRCEA (1994) [1963], *Mito y realidad*, Colombia, Labor.
- GRANDES, ALMUDENA (2004) [1989], *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets.
- KAPLAN, ANN (1998) [1983], *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra.
- MENDICUTTI, EDUARDO (2003) [1997], *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, Barcelona, Tusquets.
- RÍOS FONT, WADDA (1998), “To hold and behold: eroticism and canonicity at the Spanish *Fines de Siglo*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23 (1-2), 355-376.
- ROSSETTI, ANA (1997) [1986], *Devocionario. Poesía íntima*, Barcelona, Plaza y Janés.

SHOWALTER, ELAINE (1990), *Sexual anarchy: gender and culture at the fin de siècle*, New York, Viking.

ZIZEK, SLAVO (2006), *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Sudamericana.