

No al futuro: Veinte años después de *Hedwig and the Angry Inch*

Konstantinos Argyriou¹

Recibido: 22/03/2021 / Evaluado: 28/04/2021 / Aceptado: 02/05/2021

Resumen. La película *Hedwig and the Angry Inch* constituye un recurso relevante en el presente punto de inflexión, vinculado a la reactivación reaccionaria de argumentos esencialistas sobre la identidad de género. Volver a la historia de la representación de lo trans en términos no estigmatizadores es una tarea necesaria para debatir dicho giro. En el presente texto examino la figura de Hedwig en relación con la noción de sinthomosexualidad, presentada por Lee Edelman en su obra *No Future*. Asimismo uso como herramientas las fórmulas lacanianas de sexuación, el círculo encantado de Gayle Rubin, y lecturas anteriores y contrapuestas sobre la subjetividad y la corporalidad de Hedwig.

Palabras clave: cine; representación; identidad de género; psicoanálisis; subjetividad.

[en] No future: Hedwig and the Angry Inch, twenty years later

Abstract. The movie *Hedwig and the Angry Inch* constitutes a relevant resource in the present turning point, linked to a reactionary reactivation of essentialist argumentation surrounding gender identity. Revisiting the history of trans representation in non-stigmatising terms is an imperative task in order to debate such shift. In the present text I examine the figure of Hedwig in relation to the notion of sinthomosexuality as presented by Lee Edelman, in his work *No Future*. I also appeal to tools such as the lacanian sexuation formulae, Gayle Rubin's charmed circle, and previous opposing readings regarding Hedwig's subjectivity and embodiment.

Keywords: cinema; representation; gender identity; psychoanalysis; subjectivity.

Sumario. 1. Introducción. 2. La teoría de la diferencia sexual: complejizando las categorías. 3. Determinando el género de Hedwig. 4. La sinthomosexualidad contra el futuro normativo. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

Cómo citar: Argyriou, K. No al futuro: Veinte años después de *Hedwig and the Angry Inch*. (2021). *Comunicación y género*, 4(2) 2021, 115-123.

1. Introducción

And there's no mystical design, no cosmic love preassigned.
There's nothing you can find that cannot be found.
'Cause with all the changes you've been through,
It seems the stranger's always you

(Wicked little town, reprise, *Hedwig and the Angry Inch*).

Atravesamos una época de muchas turbulencias respecto a temas de género. En la España de 2021 el clima político está más acalorado que nunca, y no han sido pocas las veces a lo largo de los últimos tres años que debates sobre cuál es el sujeto del feminismo, quién o quiénes tienen la legitimidad de ocuparse de esos problemas en la esfera pública, o cómo se pueden gestionar las injusticias en cuanto al género con

políticas públicas, han visto la luz en las noticias, en blogs, y en varios espacios públicos (Meloni González, 2020). Hace tres décadas, Gayle Rubin (1984) instruía que, puesto que el sexo es siempre político, cuando nos enfrentamos a períodos sobre-politizados sexualmente, la vida sexual y sexuada se renegocia.

No es casual esta (re-)activación: un campo de estudio tan puntiagudo y crítico como los estudios de género no podría quedarse aislado de una actualidad llena de tensiones en todos los aspectos. La crisis sanitaria sin precedentes, los límites planetarios y la destrucción de los ecosistemas, el auge de las extremas derechas, la inestabilidad económica global, los flujos migratorios, el aumento de la brecha salarial y social, o las polarizaciones respecto al uso de las nuevas tecnologías, constituyen un panorama muy particular y complejo de cuestiones que requieren serias reflexiones. Pero, aparte de la flexibilidad intrínseca que les

¹ Departamento de Ciencia, Tecnología y Sociedad, Instituto de Filosofía (IFS), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
konstantinos.argyriou@cchs.csic.es
<https://orcid.org/0000-0002-0578-7960>

permite a los estudios de género moverse de forma transversal entre todos esos fenómenos, nos encontramos con una reconceptualización que nos dificulta el acceso a ese tipo de conocimiento. En las últimas décadas, el feminismo académico constató un increíble aumento de textos, trabajos empíricos y teorizaciones que todavía no se han digerido, ni siquiera trazado de manera sistemática. Al mismo tiempo, una especie de feminismo pop dio a luz a centenas de manuales de “autoconocimiento” o de “autoayuda”, a estrellas que se abanderan el feminismo, a información que aparece con mucha facilidad (pero también superficialidad) en blogs y canales de YouTube (ver Davis, 2018; Marwick, 2019; Medina-Vicent, 2020; Raun, 2018). Eso genera un sistema de múltiples velocidades, complejidades y contradicciones que fomentan interpretaciones difusas.

Considero *Hedwig and the Angry Inch* (de aquí en adelante *HATAI*) (2001) un recurso audiovisual muy oportuno para contextualizar esos problemas socioepistémicos, justamente porque permite un “regreso a los orígenes”, al menos hacia una autorrepresentación de género, o una configuración alternativa de la subjetividad. Cuando hablo aquí de “orígenes”, me refiero a un punto de inflexión en cuanto a la visibilización no estigmatizadora de identidades disidentes respecto al género, capaz de responder a algunas de las tensiones comentadas. Quizá el primer musical en hacer especial hincapié en lo trans, *HATAI* acompañó el cambio de Milenio con una premisa de transformación de lo que son la propia subjetividad y la corporalidad. A principios de los 2000 no habían empezado todavía los debates sobre si es adecuada la selección de personas cis (no trans) para representar en la pantalla a personas trans (Halberstam, 2018; Johnson, 2016; McLaren, 2018). No existía televisión de cable tal y como la entendemos ahora, y la palabra “trans” carecía de las connotaciones políticas que ha ido adquiriendo con los años (Stryker et al., 2008).

Por ello, *HATAI* parece uno de los relatos originarios del debate representacional respecto a los límites del género. De nuevo, no argumentaré a favor de su absoluta autenticidad o de que antes no hubiera relatos que cuestionaran la normatividad de género —la película apenas opera como catalizadora en ese sentido (Jones, 2006). Sin embargo, constituye uno de los primeros intentos de sistematizar o conceptualizar una vida trans que no solo habita los márgenes, sino que intenta dinamitarlos. Hedwig, el personaje principal, es una cantante punk cuya historia de vida está interpelada por el trauma: a través de sus actuaciones en restaurantes periféricos, narra su vida como Hansel en el Berlín del Este de la Guerra Fría, su enamoramiento de un soldado estadounidense, su efímero matrimonio con él bajo la cláusula de tener que convertirse en mujer para poder escapar del país, la fracasada operación de reasignación, seguida por el abandono por parte del soldado cuando están ya en Kansas, otro romance con un joven cantautor, Tommy, que le roba las canciones para convertirse en superestrella, y el

inevitable sentimiento de venganza que acompaña el haberse sentido estafada.

HATAI rompe con el discurso hegemónico que presenta lo trans como “lo otro”, mistificado, colonizado, exótico —elemento que perpetúan películas como *The crying game* (1992) o *Boys don't cry* (1999), o incluso más contemporáneas como, por ejemplo, *La piel que habito* (2011) (para una discusión de la representación de personas trans en la ficción, ver Halberstam, 2018, 84-106). No obstante, el empuje, tanto por parte de la crítica cinematográfica como por parte del propio texto, a que situemos a Hedwig en algún “lugar” en cuanto al género, conlleva cierto riesgo de caer en determinismos innecesarios. Por ejemplo, etiquetar a Hedwig como “chico gay que después de la cirugía tuvo que identificarse como mujer trans”, o pensar que, si la infancia y adolescencia de una persona han sido traumáticas, parece “normal” que hubiera luego encontrado refugio en una mascarada femenina, son ambas lecturas reduccionistas, incluso perjudiciales. Parece fácil aplicar preceptos biologicistas o de determinismo social a todas esas categorías que salen de lo inteligible, negando la variedad de experiencias y relatos personales que configuran y ponen en tela de juicio las categorizaciones estrictas.

Por ello, es interesante observar qué mecanismos narrativos promueven en *HATAI* la necesidad de situar a Hedwig en una posición sexuada concreta, y, por consiguiente, qué nos puede enseñar dicha necesidad sobre la actualidad en temas de representación de género. Para ello, apelaré a la teoría lacaniana de la diferencia sexual, a la jerarquización sexual de Gayle Rubin (1984), y por último, a la conceptualización de Lee Edelman en cuanto a la sinthomosexualidad (2004; Berlant & Edelman, 2014). Asimismo, evidenciaré dos posiciones contrapuestas sobre la identidad de Hedwig (Hodshire, 2018; Jones, 2006). Mi propósito es demostrar que Hedwig es en sí un intento de concebir una identidad de género fuera de los esquemas tradicionales de subjetivación, y de crear una novedosa y subversiva representación de lo trans. Aunque víctima de una forzosa cirugía de reasignación genital, la protagonista está en diálogo abierto y encarnado con su identidad. La renuncia a la feminidad en las escenas finales de la película no quita el valor transgresor del resto del relato, ni es un retorno a la masculinidad; al contrario, supone la integración de varios fragmentos en una posición híbrida, que no sale del abanico de lo trans. En definitiva, deseo demostrar que esta representación integradora de lo trans sigue siendo relevante veinte años después de la creación de la película, cuando el diálogo sobre la identidad de género parece volver a girar alrededor de argumentos deterministas.

2. La teoría de la diferencia sexual: complejizando las categorías

La teorización de la diferencia sexual ha supuesto un reto tanto para el propio movimiento feminista, como

para otros campos de conocimiento, como el psicoanálisis y la teoría del cine (De Lauretis, 1992, 2000; Molina García, 2020). En este apartado me interesaré por las fórmulas de subjetivación derivadas del modelo lacaniano de la diferencia sexual, que se basa en la falta y la prohibición como ejes constitutivos de la personalidad y del género. Lo más destacable en cuanto a dicha teoría a nivel preliminar es que concibe hombres y mujeres como posiciones frente al deseo y la falta, es decir, no como realidades biológicas, sino como formas de situarse en la estructura simbólica y formas de gozar.

Lacan dedica dos seminarios de su etapa madura a la discusión de la diferencia sexual. En líneas muy generales, en el Seminario XIX (*...Où pire*) (1971-1972), el psiquiatra desarrolla su modelo de sexualidad masculina como un tipo de sexualidad restringido, un lugar donde opera una fantasía de corte, o de castración, y que impide una descarga completa de la energía psíquica. El hombre no es capaz de disfrutar de forma infinita, sino que tiene un derecho al goce “cortoplacista”. La subjetividad masculina es unívoca, homogénea, y se define a través de la inseguridad, la fragilidad y la competencia: en la angustia sobre si va a conseguir una erección, si va a complacer a su partenaire, si va a ser mejor o peor que los demás hombres. Esto se cristaliza en una forma muy restringida de percibir el mundo y en una búsqueda de un “otro” a quien atribuir esa carencia. La excepción al canon es Don Juan, el hombre que esconde su impotencia detrás de un escarapate prepotente y que seduce a todas las mujeres que él desee. Su fantasma, el “Haiuno”, es la fórmula de sexuación masculina.

En el Seminario XX (*Encore*) (1972-1973), Lacan ofrece el modelo de identidad femenina más polémico en los senos del pensamiento crítico del siglo XX. Basado en las experiencias místicas de sacerdotisas como Santa Teresa de Ávila, examina cómo la feminidad se define a través de un goce excesivo, un goce que supera los límites del corte de la castración y puede provocar la envidia de los hombres. La mujer con LA (mayúscula) no existe, porque en el inconsciente, o en la cadena de significantes, donde debería existir la inscripción de su goce, o un significante para dicho goce, no hay nada. Por ello, Lacan tacha esa *la*, diversificando al máximo la subjetividad femenina. Cuando al hombre se le ofrece un patrón muy fácil y claro por seguir para alcanzar su subjetivación “completa” (o más bien la ilusión de esa), a la mujer no se le ofrece sino la seguridad de que su experiencia de goce es única, no comparable ni contrastable con la experiencia de ninguna otra. Puesto que la mujer no verbaliza su goce, no es capaz de hablar sobre él, y eso no permite que exista un relato repetible que constituya una subjetividad y una genealogía femeninas.

El goce del otro es el goce presupuesto, el goce que le atribuimos al otro, especulando sin saber lo que realmente se experimenta en el otro lado. Es el goce ilusorio, hipotético, la duda en nuestras caras a la hora de encontrarnos sexualmente. La gran paradoja con este goce-duda es que no solo reside en

el lado masculino. El lado del Otro tampoco sabe de disfrutes sencillos, de una descarga segura, fácil, previsible, inestable. Esta afirmación lacaniana recuerda que no hay posicionamientos mejores o peores, sino simplemente distintos. La inevitabilidad del lenguaje nos obliga a comunicaciones incompletas, dudosas, a mensajes y significados que se deslizan, que se interpretan de manera arbitraria. El Otro no es asequible en su totalidad, no hay unión completa, sino que se trata de un encuentro ilusorio y fantasmático. Las mujeres no son los complementos de los hombres, sino que demuestran un punto de fuga en el sistema lingüístico, una suplementariedad, un exceso.

Feministas de la diferencia, principalmente Luce Irigaray (2007, 2009), Julia Kristeva (1999) y Hélène Cixous (1995), retomaron los postulados lacanianos para examinar la posibilidad de salir de esa dificultad de generar genealogía, y de esa manera ilusoria de entender el lado femenino. Luce Irigaray (2009) es la teórica más intrigada por Lacan. No solamente desarrolla la idea de que la mujer entra en el tejido simbólico, privada de conocimiento sobre su propio cuerpo, sino que expande este argumento para promover un contacto más directo, a través del tacto. Como los dos labios de la vagina se encuentran para formular la sexualidad femenina, de la misma manera este encuentro se aleja de la dialéctica simbólica creada por el inconsciente masculino. La radicalidad de esta teoría reside en el anhelo de destruir completamente el sistema simbólico dominante, en vez de simplemente sustituir a los hombres por las mujeres.

Añadiendo a dicha idea de Irigaray la propuesta de Cixous (1995) de concebir un nuevo lenguaje a través de la *écriture féminine*, si solo hay un sexo, y el otro funciona como su soporte, y por exclusión (lo femenino como todo lo que no es masculino), entonces el lenguaje existe solo para los hombres y para ayudarles a autodefinirse como tales. La mujer no existe dentro de los senos de lo simbólico, porque eso perturbaría su orden, patriarcal por definición. La carencia de la mujer no es solo la falta de un falo, o un soporte simbólico, sino la falta de consentimiento o de obediencia a un orden sociocultural que no le pertenece en absoluto. Eso se hace patente también en el muro que separa los dos sexos. Si ese muro es la sexuación, a través de la represión y la censura, sirve para dividir entre cuerpos inteligibles y cuerpos que no obedecen o no caben en la inscripción dominante o en sus funciones materiales. De hecho, las madres disfrutaban de más inteligibilidad que las demás mujeres, cuyo goce no está domesticado o canalizado.

De todas maneras, ni todas las mujeres están en el lado femenino, ni todos los varones se encuentran en el lado del Haiuno. Aparte de que no se trata de una división esencialista, sino de formas de subjetivación, es en las “excepciones” o en los traspases del muro donde alguien puede encontrar los puntos de fuga de la teoría lacaniana (y por consiguiente, de la irigarayana también). Una forma de entender esta división es, entonces, incluyendo en el lado femenino a todas esas disidencias sexuales y de género

que no están conformes con la sexuación prevalente y limitada. En vez de que esas se sitúen fuera del sistema, se sitúan dentro de él como excesos, porque su goce también supone un misterio para el varón/amo (Allouch, 2009). El problema está en que no entran en la misma dialéctica entre Haiuno y Otro que las que se sitúan como mujeres, dado que no cumplen con la función reproductiva que dicta el goce fálico, lo cual hace del lado del “Otro” un espacio que, aparte de exotizado, es también muy heterogéneo.

En el mito de los tres sexos propuesto en el Banquete por Aristófanes, al que apelan tanto *HATAI* como Lacan, el corte se refleja en la ira de Zeus, quien no quiere permitir la impunidad de un goce sin límites de tres sexos autocomplacientes. Para que el goce se restrinja, se tiene que convertir en placer. El goce es ilimitado, individual, eterno, solo lo rodeamos con restricciones o nos quedan pequeños trozos suyos, mientras que el placer tiene que dialogar con otro(s) cuerpo(s), pasar por la castración, por la ley simbólica, por el orden (patriarcal). El goce es una experiencia trascendental y traumática, mientras que el placer es una experiencia amena pero corta. En *HATAI*, la operación quirúrgica dictamina el traslado de un lado de la barrera al otro, renegociando los términos corporales con los que se enuncia y se autopercebe Hedwig. En cuanto a demás simbologías, la barrera que separa entre los dos tipos de goce, el goce fálico y la plusvalía de goce, el goce masculino y el femenino, se condensa en el muro de Berlín y en el rayo de Zeus. Refleja, asimismo, una nubosidad que nos obliga a decidir, que estigmatiza a las personas bisexuales o *genderqueer* como perversas, que niega la fluidez de género. Aun así, esas manifestaciones de la sexualidad pertenecerían al lado del Otro femenino, de lo místico, de lo desconocido y colonizado.

3. Determinando el género de Hedwig

Teniendo en cuenta esta esquematización básica de la sexuación por parte del pensamiento lacaniano, procedo, en este apartado, a la cuestión que concierne a la identificación del personaje principal. Por parte del texto en sí, hay suficiente trabajo metonímico que ayude a situar a Hedwig no en alguno de los dos lados de la división, sino en la división misma. Hedwig representa la figura que se sienta justo en la división entre Este y Oeste (nace como Hansel el año en que se instaura el muro, y como Hedwig justo antes de que el muro caiga), entre esclavitud y libertad, entre hombre y mujer. Sin embargo, utilizaré dos teorizaciones opuestas para examinar hasta qué punto esta trans-localización (La Fountain-Stokes, 2014) es conveniente, o si la tarea de definir a Hedwig deviene un reto falso. Esas dos teorizaciones son las de Jordy Jones (2006) y Emily “Soren” Hodshire (2018).

Jordy Jones, en su análisis exhaustivo de *HATAI*, considera que Hedwig no es una persona trans, ni mucho menos una mujer trans. Es un personaje performativo que se asocia a una fantasía de feminidad,

un escaparate drag concebido por John Cameron Mitchell para negociar su propia identidad homosexual. Una vez finalizada su función, se desvanece, para dar cabida a un nuevo Hansel, que acepta o incorpora lo femenino dentro de su masculinidad. Jones comenta:

En *Cuerpos que importan*, Judith Butler lee películas drag de producción heterosexual como *Tootsie*, *Victor/Victoria* y *Some Like It Hot* como narrativas de contención en las que la amenaza de la queeridad se “produce y se desvía” y en las que “se negocia la homofobia y el pánico homosexual”. Me gustaría sugerir que en lugar de articular la subjetividad transexual o incluso arrastrar la subjetividad, Hedwig narra una negociación homosexual masculina del pánico transexual por medio del idioma drag. Este pánico es alimentado por el colapso en la conciencia popular de las categorías de mujer, hombre homosexual, mujer transexual y drag queen (2006: 450; traducción propia).

Si es producto de la negociación de un pánico moral (transfobia, por ejemplo), y un mero vehículo que le permite al autor explorar ambos lados de la división sexual, entonces ¿por qué su vida tiene tantas implicaciones trascendentales? Si la identidad presentada en el escenario es un mecanismo de defensa contra la opresión de la feminidad y la pluma, entonces ¿por qué no se nos deja identificarnos con Hedwig de una forma más amena? Es evidente que Hedwig está asentada en la misericordia, la venganza y el luto, y justamente eso hace que su público no simpatice fácilmente con ella. Mitchell no quiere que la identificación secundaria del público con Hedwig sea ni inmediata ni completa. No es una negociación en términos de expresión de género, sino de cómo una identidad dotada o errónea se convierte en arma de reivindicación. Esto acerca a Hedwig incluso más a lo intersexual que a lo drag o a cualquier otra realidad que le atribuya Jones.

Jones considera que lo que acaba definiendo la transexualidad es el deseo, más que cualquier otra cosa. Lo expresa de la siguiente manera:

La transexualidad no es una categoría fija o cerrada. La subjetividad transexual, sin embargo, como la estoy usando aquí, puede ser mínimamente definida como la articulación de un deseo transexual –y es el deseo, más que cualquier otra cosa, lo que define la transexualidad (Ídem.; traducción propia).

Sin embargo, “el niño guapo Hansel, que acaba siendo Hedwig, nunca articula un deseo de ser mujer. Su transformación ciertamente no es su idea, ni se elige libremente” (Ídem.; traducción propia). Es evidente por los términos usados que Jones entiende aquí lo trans en su faceta transexual, es decir en el modelo que está vinculado con la transición hormonal y quirúrgica. Según estas citas, una identidad trans coartada no es una identidad trans. Eso quizá implique que el apéndice de Hedwig no esté enfadado, sino envidioso, de no poseer esa forma completa, íntegra. Quizá el deseo de completación a través de otro, la extrapolación de la idea de complementariedad fuera del propio cuerpo, sea un deseo arraigado

en la orientación sexual y no en la identidad de género. En ese sentido, sería pertinente apreciar a Hedwig como chico gay afeminado en drag, y no como trans.

De nuevo, algo falla en esta interpretación de Jones. Si la identidad de Hedwig es resultado de una presión externa por parte de su madre y de Luther; si el deseo de transitar no es suyo sino atado a unas circunstancias muy concretas, el personaje que aparece en el escenario se queda en la caricatura, lejos del trauma personal. En su intento de desvincular lo drag (apolítico, teatral) de la subversión (política), Jones se olvida de que, siendo sujeto, Hedwig tiene también participación en su propia vida y responsabilidad frente a sus acciones. Eso no quiere decir nada más ni nada menos que Hedwig es un hacerse constante, no exclusivamente un resultado de su historia personal o de una experiencia traumática.

En pleno contraste con las interpretaciones de Jones encontramos el trabajo de Hodshire (2018), quien lee *HATAI* como un viaje transcendental y un reflejo de la fragmentación intrínseca que conllevan las identidades posmodernas. Hodshire no ve lo no binario simplemente como una especie de tercer género, sino que le atribuye una dimensión existencialista y un poder transformador. De esa manera, entiende que las circunstancias que nos rodean y que nos colocan en una posición sociocultural concreta tienen un valor intersubjetivo. Son también las miradas de los demás las que nos etiquetan y nos atribuyen un género, en vez de que sean suficientes nuestras representaciones internas. Es el impacto de esa misma mirada externa el que realmente nos invita a revisar nuestros propios procesos de subjetivación a través de las experiencias de Hedwig.

Aunque forzado, el devenir trans de Hedwig hace que, según Hodshire, no se pueda identificar en términos binarios. Ahí introduce la siguiente problemática: es distinto que un mecanismo textual nos oblique a una deshumanización, o que nos invite a una desidentificación, ya que pertenece a la categoría de “otro”. Es decir, que no cabe ni dentro de lo masculino ni dentro de lo femenino. Hedwig corre el riesgo de leerse como una criatura exótica –con el efecto deshumanizador que eso puede acarrear– si no se especifica esa otredad como no-binarismo. En otras palabras, la lectura existencialista de Hodshire apuesta por respetar la subjetividad de Hedwig, mientras otras lecturas tienden a objetivarla.

Asimismo, leer una película de forma des-identificada es, al menos para muchas personas disidentes en cuanto al género en busca de referencias culturales, un mecanismo de supervivencia. No es el medio para un fin superior, o un fetiche, sino una forma de poder sentirse identificadas con otras personas y sus experiencias. Lo cual sugiere que no van a leer de la misma manera la ulterior identificación de Hedwig como un hombre blanco, cis, heterosexual, de clase media-alta, y una persona no binaria, con demás intersecciones. Es mucho más probable que el primer perfil reconozca la “transformación” de la escena final como regreso a la masculinidad que el segundo,

mientras que una persona no binaria no. Eso sucede porque, según Hodshire, un enfoque existencialista pone en tela de juicio justamente esas categorizaciones rígidas e inamovibles que nos hacen asentarnos en la seguridad y la comodidad de lo inteligible.

El público de Hedwig en el restaurante parece representar esta misma distinción: los clientes “normativos” (parejas, ancianos, parejas de ancianos) se sienten invadidos o molestos con la manera explícita que tiene la cantante de narrar su vida, mientras que la clientela “no normativa” tiene una reacción similar a la que tiene el público de *Femme Letal* en *Tacones Lejanos* (1991) –imita sus gestos, conoce sus letras y usa *merchandising* especial en las actuaciones. El público, sin embargo, obtiene otra función según la película va alcanzando su clímax. Ya no hay quien imite a Hedwig, aunque parece que su personaje ha alcanzado mucha más visibilidad. Aun así, sans drag no significa masculino. El enfoque existencialista hace hincapié en que la existencia o no de mascarada no oculta nuestro “verdadero ser”, que de nuevo, no tiene marca de género. El conocimiento de nosotres mismos no se basa en el “abrazar nuestra otra parte”, sino en el deshacernos de las connotaciones socio-culturales que nos dictan los estereotipos de género.

Una lectura más pluralista de la identidad nos permitirá entender el relato de Hedwig como mucho más abierto a posicionamientos contextuales. En ese sentido, aunque recojo los dos argumentos expuestos, no me interesa clasificar a Hedwig ni como drag, ni como no binarie, ni como transexual. Si aceptamos que “trans” es un término-paraguas que se utiliza para englobar todo un abanico de experiencias e identidades no-normativas y no conformes al género, se nos permite alejarnos de la discusión alrededor de si la operación ata a los cuerpos al binarismo, o de si lo trans se basa en el cruce entre un sexo y un género no coincidentes. El deseo deja de tener una lectura simplista (fantasía de ser del “otro sexo” o de salir del sexo), y deviene una tarea de posicionamiento crítico, consciente, activo, constante (Carson, 2010; Elliot, 2014; Gherovici, 2011, 2017). Al mismo tiempo, si Hedwig apuntala hacia la barrera misma, hace una declaración política en cuanto a la contingencia de las categorías: si parece “loco” subvertir o traspasarlas, esa “translocalidad” es justamente otro sitio legítimo donde poder estar.

4. La sinthomosexualidad contra el futuro normativo

Según Rubin (1984), el sistema sexo-género es una construcción que afecta, con paroxismos recurrentes y reactivaciones de pánicos morales, a todo el tejido social. Desde las cruzadas morales contra las prácticas sexuales de los jóvenes a finales del siglo XIX, hasta la criminalización de la figura del perverso exhibicionista en los años ‘50, las prácticas y expresiones disidentes estaban constantemente perseguidas por el canon. El neoconservadurismo de los ‘70-‘80

es significativo de una tendencia contemporánea hacia la protección que ofrece el relato familiar nuclear (Weeks, 1985), y seguramente podemos encontrar indicios de este regreso moral en nuestra época también.

Para que una teoría radical del sexo pueda tener eficacia, tiene que poder identificar bien la injusticia sexual y utilizar un lenguaje convincente. Dado que existen mecanismos que sistemáticamente prohíben y reprimen su aparición, una teoría con tales características está siempre pospuesta; un proyecto por venir, lejano y ambiguo (Lewis, 2016). Mientras tanto, toda una serie de pánicos morales impregnan en el imaginario social: la sexualidad adquiere una connotación de culpa, vergüenza, impureza, patología. Hedwig no es solamente una disidente: es la personificación de lo que tiene que marginarse por intentar emitir un discurso sobre un posicionamiento distinto al estipulado por la norma.

Rubin (1984: 153-154) genera una jerarquía de lo que socialmente valoramos como aceptable y disidente. En el gráfico del círculo encantado, presenta una serie de binomios entre sexualidad buena y aceptada, y sexualidad viciosa y condenada. Un círculo interno representa todas las prácticas e identidades sexuales que constituyen la heteronorma, y otro externo demuestra los límites y fugas de esa norma. La misma lógica parece perpetuarse implícitamente por los manuales de diagnóstico y de categorización internacionales, que para la autora psiquiatrizan y sancionan toda aquella conducta o identidad que sale de lo inteligible. Hay que aclarar que no tiene las mismas implicaciones jurídicas el acoso infantil y la autodeterminación de género, pero Rubin aclara que una moralidad realmente democrática debería juzgar a la gente no a través de perfiles sexuales tipificados, sino por el trato, el consenso y el contexto.

Una ética que señala que solo hay una buena forma de hacer sexualidad es una ética errónea, porque no respeta la tremenda diversidad de la sexualidad humana e intenta forzar la aplicación de valores que no se comparten por todos los miembros de una sociedad. Los pánicos morales se basan en la idea de que la enfermedad, el trastorno o el pecado son tan públicamente repugnantes que puedes nacer con ellos, seducirte en ellos y contraerlos, y todo esto a la vez (Weeks, 1985: 45). Son esos pánicos los que conectan de forma causal lo que se considera “vicio” o “elección” con el crimen o con el peligro. Al conservadurismo de Reagan le sirvió la proliferación de la pandemia sexual del SIDA para invisibilizar nuevamente a grupos ya marginalizados (Rubin, 1984); de hecho, si pensamos que el texto inicial de *HATAI* nace justo una década después, tenemos un indicio sobre la necesidad de realizar críticas radicales sobre la sexualidad, y de examinar su alcance.

De todas maneras, *Thinking sex* es un texto que recuerda que tanto el género como la sexualidad son constructos políticos. Están constituidos en términos de poder y jerarquías que imperan en todas las esferas de la vida pública. Por eso se confunden con tanta fa-

cilidad: porque su poder “acumulativo”, como el de la distinción fallo/pene, es menos susceptible a cambios (Bornstein, 1994; Gherovici, 2017). Porque la barrera sexo “/” género no es solo una barrera separadora, que defina categorías mutuamente excluyentes, sino una barrera que ata la diversidad sexual y de género a un camino predeterminado, decidido desde el afuera. La atadura va acompañada de una estigmatización de “mala ciudadanía”, peligrabilidad, e ilegitimidad.

Hedwig, para la presente conceptualización, es en gran parte una personificación de esa “mala ciudadanía”. Su vida no radica simplemente en el margen de lo inteligible, sino que lo bombardea. En ese sentido, su subjetividad entera constituye una formación de compromiso. Su identidad es un *sinthome*, un síntoma que deviene funcional, y que transporta la incomodidad de lo personal a lo social. Regresando a la teoría psicoanalítica, el *sinthome* es una articulación sostenible del deseo, una articulación del deseo como sostenible, tal y como desarrolla Lacan en el Seminario XXIII (Gherovici, 2017; Gozlan, 2015). Es un síntoma que, en vez de provocar sufrimiento —siendo portador de un deseo interno reprimido que intenta salir a la superficie— ayuda al proceso de adaptación de la persona en su entorno. Es el ritual que permite el nexo con la realidad, lo cual se extiende muy lejos de la psicopatología, para residir en el psiquismo de todo ser humano.

El *sinthome* es el sustituto de la pérdida de la relación sexual, la renuncia al goce absoluto. El sexo es algo insoportable, su verdad solo nos puede dañar. Cuanto más nos acercamos al goce, más nos debemos proteger de él (Berlant & Edelman, 2014). Aquí, el *sinthome* es esta medida preventiva que necesitamos; es el vehículo que nos desestabiliza de manera creativa, un modo personalizado de crear significados y de entender una vida exenta del peligro de disolución (Gherovici, 2011). Lee Edelman (2004) usa el *sinthome* para conectarlo con la sexualidad. Crea así el término *sinthomosexualidad*, que es una formación de compromiso más específica para dichos sujetos que no transitan los mismos estadios de formación de su identidad que establece el “protocolo” psicoanalítico heteronormativo. El homosexual es un *sinthomosexual*, en el sentido de que su identidad sexual se define como carencia, excepción o deslizamiento de la heterosexualidad. Tal y como se ha ido comentando respecto a las fórmulas lacanianas de sexuación, lo trans también se define como falsamente complementario de lo cis, de esa misma manera.

Para Edelman, la teoría queer tiene que arrebatar la promesa, el futuro, la idealización. El mañana prometedor se personifica en la figura del niño. Parece incluso que todos los pánicos morales giran alrededor de esta figura: todas las medidas sociales preventivas tienen que ver con la importancia de asegurar que las futuras generaciones vivan mejor, y que se mantenga intacto el linaje heteropatriarcal. Lo cual, aparte de ser un evidente mecanismo de supervivencia, también tiene un valor de optimismo cruel (Berlant & Edelman, 2014). Un ejemplo cinematográfico de ello

es *Interstellar* (2014), donde un padre le promete a su hija regresar al nido familiar después de su misión intergaláctica. Lo que encuentra al regresar a nuestro sistema solar después de décadas de exploración en otra galaxia, es que es su hija la que prácticamente salva la humanidad. Todo el relato se basa en el poder de la promesa y de su cumplimiento.

La afectividad queer rompe con la idealización de esta promesa. En contraposición con el niño, lo queer no promete una genealogía patriarcal vertical. Lo queer establece nexos afectivos horizontales, híbridos, temporales, flexibles. Es una afectividad negativa, en el sentido de que rompe con el optimismo y sus implicaciones crueles (panoptimismo, para Berlant y Edelman). Pero, por otro lado, tampoco duda que vaya a haber futuras generaciones. Lo que no hace es invertir esas generaciones con carga moral. Si la heterosexualidad procura mantener un linaje, la sinthomosexualidad no mantiene sino un placer en el aquí y el ahora. Si *Interstellar* tuviera un planteamiento queer, la familia que nos presenta no le daría tanta importancia a la profecía autocumplida —el nexo entre padre e hija no sería tan mistificado; no habría ningún héroe a quien proyectar la salvación de la humanidad.

Hedwig no nace en familia. Hansel sí, Hedwig no. Al pasar al otro lado, Hedwig ya rompe con cualquier promesa, cualquier nexo familiar. Su afectividad queer se demuestra en la formación de su grupo, “The angry inch”, donde hay dramas, alianzas temporales, miradas y toques sutiles, dinámicas en el aquí y el ahora. Hedwig incluso se muestra indiferente respecto a la inesperada fama que consigue después del escándalo con Tommy, porque no le interesa particularmente una proyección hacia el futuro. Lo que le interesa es expresarse. Si *HATAI* fuera una película anclada en la promesa, quizá pudiéramos visualizar a Luther como la figura paterna que intentara cerrar todas las heridas que traía Hedwig de su familia de origen. Quizá esa misma persona se planteara hacer todo lo posible para que los quirófanos de Hedwig pagaran por la injusticia. Lo que procuraría hacer el matrimonio sería perpetuar su linaje a toda costa. No existiría siquiera la escena donde Hedwig, una mujer trans, penetra a Yitzhak, un hombre trans, con su pulgada, porque evidenciaría la existencia de una sexualidad individualista y viciosa, sin pretensiones de “buen sexo”.

Hedwig no es un escaparate detrás del cual se encuentra Hansel: es una personalidad distinta. No estoy intentando encasillar a Hedwig en una especie de trastorno múltiple de personalidad, sino que intento demostrar que es una expresión legítima dentro del espectro de lo que se podría denominar, con La Fountain-Stokes (2014), una “subjetividad translocalizada”. Hedwig es una sinthomosexualidad, como toda expresión de género es una sinthomosexualidad. El valor añadido en el caso de Hedwig es que intenta resolver el sufrimiento no a través de la inseguridad (como típicamente hace nuestro posicionamiento sexual), sino a través de la venganza (ver Bornstein,

1994). Habiendo sido forzada en una posición “femenina” con la reasignación quirúrgica, no renuncia a su cuerpo, sino que lo usa para reivindicar que es única, distinta, múltiple, polimorfa. No se trata de una identidad impuesta, porque no la vive como un peso. Se trata de una identidad polifacética, que produce otro tipo de conocimiento, un conocimiento situado sobre el cuerpo y sobre el deseo.

5. Conclusiones

A lo largo del presente texto he explorado la identidad de Hedwig dentro de un marco conceptual que bebe del psicoanálisis lacaniano, la teoría radical de la sexualidad de Gayle Rubin, y la teoría crítica del afecto. Pasando por aquellos constructos teóricos, he ido acercándome a la noción de sinthomosexualidad —y, de forma secundaria, a la de translocalización. Mi propósito ha sido trazar un paralelismo entre la dificultad de ponerle etiqueta y límites inteligibles a la figura de Hedwig, y la incorporación de conceptos que conciben la construcción de la identidad de género como proceso continuo y dinámico. De ese modo, considero que Hedwig cabe dentro del abanico de lo trans. Sin embargo, la suya no es una historia normativa de transición lineal, ni tampoco un viaje identitario imaginario del autor de la obra.

Hedwig es, según lo estipulado, un personaje cuyo cuestionamiento encarnado de los márgenes del género nos invoca a la transformación. De una mujer hiperfeminizada, y de un aspecto físico casi caricaturesco para poder caber dentro de las expectativas sociales de ser mujer, le protagonista acaba replanteándose toda la identidad de género, no renunciando lo masculino y lo femenino, sino integrándolos. Esa parece ser la complementariedad real comprendida por el texto. Revelar un cuerpo legible como masculino en la escena final no significa abrazar la parte masculina, sino traerla a la superficie junto a todas las descubiertas a lo largo de la película, para una última negociación.

Sin embargo, la negociación y reinscripción de la diferencia sexual que se realiza desde lo trans parece estar limitada, tanto en el caso de la película como en la mayoría de las fuentes manejadas. Dentro del paraguas trans, y particularmente hasta la última década, ha prevalecido una tendencia a hacer más hincapié en la faceta transexual, institucionalizada y pegada a las tecnologías de intervención corporal (hormonas, cirugías), que a la faceta transgénero, que apuesta por una forma más híbrida de entender el género (ver Valentine, 2007: 57-65). Esta cuestión de priorizar la vivencia corporal frente a la vivencia identitaria, se hace patente en las lecturas que realizan Gherovici o Gozlan del sinthome. Para aquellos autores, el cuerpo trans-sinthomático y su narrativa procuran cerrar la brecha entre falta y satisfacción, sosteniéndose con suturas, de una manera subversiva pero a la vez precaria. Por su parte, Edelman no involucra muy explícitamente el abanico trans dentro de su concepción

de la sinthomosexualidad. Sería interesante observar cómo dichas lecturas de la sinthomosexualidad pueden beneficiarse de una visión más amplia de lo trans.

Dicho esto, mi lectura no ha sido exhaustiva, ni ha podido situar *HATAI* en un contexto de otras películas y textos que traten viajes encarnados contra la diferencia sexual. La creciente producción y representación cinematográfica de historias trans en las plataformas de cable durante los últimos años,

requiere una reactivación de lecturas múltiples, desde y para los márgenes. Asimismo, la reapropiación de conceptos y teorías bajo una perspectiva situada y crítica puede promover representaciones más oportunas y sosegadas. Con todo, el haber traído al escenario sociopolítico actual un producto transgresor en su momento, para demostrar que después de veinte años sigue siendo relevante, pretende ser en sí un acto sinthomático.

6. Referencias bibliográficas

- Allouch, Jean (2009) *El sexo del amo: La sexualidad desde Lacan*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Almodóvar, Pedro (1991) *Tacones lejanos*. España: El deseo.
- Almodóvar, Pedro (2011) *La piel que habito*. España: Warner España.
- Berlant, Lauren & Edelman, Lee (2014) *Sex, or the unbearable*. Durham: Duke University Press.
- Bornstein, Kate (1994) *Gender outlaws: On men, women, and the rest of us*. New York: Routledge.
- Carlson, Shanna T. (2010) "Transgender Subjectivity and the Logic of Sexual Difference". *Differences*, 21(2), pp. 46-72.
- Cixous, Hélène (1995) *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Davis, Stephanie (2018) "Objectification, sexualization, and misrepresentation: Social media and the college experience". *Social Media & Society*, 4(3), pp. 1-9. doi: 10.1177/2056305118786727
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Edelman, Lee (2004) *No future: Queer theory and the death drive*. Durham: Duke University Press.
- Elliot, Patricia (2014) "Psychoanalysis" (Keywords). *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), pp. 165-168. doi: 10.1215/23289252-2399920
- Gherovici, Patricia (2011) "Psychoanalysis needs a sex change". *Gay & Lesbian Issues and Psychology Review*, 7(1), pp. 3-18.
- Gherovici, Patricia (2017) *Transgender psychoanalysis: A lacanian perspective on sexual difference*. New York: Routledge.
- Gozlan, Oren (2015) *Transsexuality and the art of transitioning: A lacanian approach*. New York: Routledge.
- Halberstam, Jack (2018) *Trans*: A quick and quirky account of gender variability*. Berkeley: University of California Press.
- Hodshire, Emily "Soren" (2018) "Nonbinary identities and the self: A contemporary analysis of Hedwig and the angry inch, gender identity, and existentialism". *Cultural Studies Capstone Papers*, 31. https://digitalcommons.colum.edu/cultural_studies/31 [Consulta: 20/03/2021]
- Irigaray, Luce (2007) *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- Irigaray, Luce (2009) *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- Jones, Jordy (2006) "Gender without genitals: Hedwig's six inches". In Susan Stryker & Stephen Whittle (eds.), *The transgender studies reader*, pp. 449-468. New York: Routledge.
- Johnson, Austin (2016) "Transnormativity: A new concept and its validation through documentary film about transgender men". *Sociological Inquiry*, 86(4), pp. 465-491. <https://doi.org/10.1111/soin.12127>
- Jordan, Neil (1992) *The crying game*. UK & Japan: Miramax.
- Kristeva, Julia (1999) *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos.
- Lacan, Jacques (2012) *El seminario de Jacques Lacan: libro 19, ...o peor [...où pire] [1971-1972]*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (1998) *El seminario de Jacques Lacan: libro 20, aun [encore] [1972-1973]*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2007) *El seminario de Jacques Lacan: libro 23, el sinthome [le sinthome] [1975-1976]*. Buenos Aires: Paidós.
- La Fountain-Stokes, Lawrence (2014) "Translatinas/os" (Keywords). *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), pp. 237-241. doi: 10.1215/23289252-2400154
- Lewis, Holly (2016) *The politics of everybody: Feminism, queer theory, and Marxism at the intersection*. London: Zed Books.
- Marwick, Alice (2019) "None of this is new (media): Feminisms in the social media age". In Oren, Tasha & Press, Andrea (Eds.), *The Routledge handbook of contemporary feminism*, pp. 309-332. Oxon: Routledge.
- McLaren, Jackson Taylor (2018) "Recognize Me": *An Analysis of Transgender Media Representation*. Major Papers, 45, University of Windsor. Available at <https://scholar.uwindsor.ca/major-papers/45>
- Medina-Vicent, María (2020) "La literatura gerencial en tiempos de popularización del feminismo". *Revista Española de Sociología*, 29(2), pp. 387-395. doi : 10.22325/fes/res.2020.21
- Meloni González, Carolina (2020) "Disculpen las molestias, ¡esto es una revolución!" En VV.AA., *Transfeminismo o barbarie*, pp. 79-104. Madrid: Kaótica.

- Mitchell, John Cameron (2014). *Hedwig and the angry inch (1998 transcript)*. New York: Overlook Duckworth.
- Mitchell, John Cameron (2001) *Hedwig and the angry inch*. US: New Line Cinema.
- Molina García, Berta (2020) “El feminismo en la teoría cinematográfica: Un estado de la cuestión”. *Comunicación y Género*, 4(1), pp. 61-71. doi: 10.5209/cgen.71072
- Nolan, Christopher (2014) *Interstellar*. US: Paramount Pictures.
- Peirce, Kimberly (1999) *Boys don't cry*. US: Fox Searchlight Pictures.
- Raun, Tobias (2018) “Capitalizing intimacy: New subcultural forms of micro-celebrity strategies and affective labour on YouTube”. *Convergence*, 24(1), pp. 99-113, doi: 10.1177/1354856517736983
- Rubin, Gayle (1984) “Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality”. In C. Vance (ed.), *Pleasure and danger: Exploring female sexuality*, 143-178. New York: Routledge & Kegan Paul.
- Stryker, Susan, Currah, Paisley & Jean Moore, Lisa (2008) “Trans-, trans, or transgender?” *Women's Studies Quarterly*, 36(3-4), pp. 11-22. doi: 10.1353/wsq.0.0112
- Valentine, David (2007) *Imagining transgender: An ethnography of a category*. Durham: Duke University Press.
- Weeks, Jeffrey (1985) *Sexuality and its discontents: Meanings, myths & modern sexualities*. London: Routledge & Kegan Paul.

Financiación: Esta investigación ha sido financiada por el Ministerio de Universidades, bajo el contrato de Formación de Profesorado Universitario FPU17/03809. Asimismo, pertenece al proyecto de investigación Epistemologías Híbridas: Cuerpos, biometrías, y ensamblajes (EPHYCUBE) (PID2019-105428RB-100).

Declaración de conflicto de intereses: La/s persona/s firmante/s del artículo declaran no estar incursas en ningún tipo de conflicto de intereses respecto a la investigación, a su autoría ni/o a la publicación del presente artículo.