

## REESCRITURAS DEL GÉNERO Y DE LA BELLEZA CORPORAL EN LOS ENSAYOS AUTOBIOGRÁFICOS DE TRES TRABAJADORAS DEL SEXO (VIRGINIE DESPENTES, ITZIAR ZIGA Y BEATRIZ ESPEJO)

PAU CONDE ARROYO

[paucondear@gmail.com](mailto:paucondear@gmail.com)

UNIVERSITAT DE BARCELONA

**Resumen:** Este artículo se propone exponer los vasos comunicantes entre la indumentaria, la percepción de la belleza corporal y el género en tres ensayos autobiográficos de trabajadoras del sexo, a saber, *Teoría King Kong* de Virginie Despentes, *Devenir perra* de Itziar Ziga y *Manifiesto puta* de Beatriz Espejo. La aproximación crítica parte de Georges Gusdorf, Paul de Man y Ángel Loureiro en cuanto a la lectura de lo autobiográfico como fenómeno tanto estético como ético y de Roland Barthes en cuanto al estudio de la moda. La perspectiva sobre los textos se realiza desde una lectura *queer* de los mismos, lo que permite atender a los desplazamientos y resignificaciones de género, como la apropiación de los insultos *puta*, *zorra* y *perra*.

**Palabras clave:** Autobiografía, Ensayo, Género, Teoría *queer*, Moda.

**Abstract:** This article aims to expose the links between clothing, the perception of body beauty and gender in three autobiographical essays by sex workers: *King Kong Theory* by Virginie Despentes, *Devenir perra* by Itziar Ziga and *Manifiesto puta* by Beatriz Espejo. The critical approach starts from Georges Gusdorf, Paul de Man and Ángel Loureiro in terms of reading the autobiographical as both an aesthetic and ethical phenomenon and from Roland Barthes in terms of the study of fashion. The perspective on the texts is carried out from a *queer* reading of them, which allows attending to the displacements and resignifications of gender, such as the appropriation of the insults *puta* (whore), *perra* (bitch) and *zorra* (bitch).

**Keywords:** Autobiography, Essay, Gender, *Queer* theory, Fashion.

## 1. Introducción. Género y belleza

El objetivo de este trabajo es esbozar la relación entre las categorías de género y belleza corporal en trabajadoras del sexo, atendiendo a su subalternidad como lugar desde el que se enuncia una articulación estratégica entre ambas que, en ningún caso, obedece a parámetros hegemónicos ni convencionales. El planteamiento de partida es examinar críticamente los textos autobiográficos *Teoría King Kong* de Virginie Despentes (2018), *Devenir perra* de Itziar Ziga (2009) y *Manifiesto puta* de Beatriz Espejo (2009), desde la lectura de la autobiografía como fenómeno tanto estético como ético. El abordaje teórico del fenómeno autobiográfico que aquí se propone parte de los trabajos de Georges Gusdorf (1991), Paul de Man (1990; 1991) y, especialmente, Ángel Loureiro (2001; 2016). Mientras los dos primeros demarcan las claves para una lectura crítica de la autobiografía como producto principalmente literario, apartándose del enfoque realista y referencial que autores como Philippe Lejeune (1991) le atribuyen a este género literario (véase Pozuelo Yvancos, 2006); Loureiro, siguiendo los lineamientos formulados por Emmanuel Lévinas, aporta la óptica ética de la autobiografía al definir su función literaria como pacto ético con el lector, por lo que, lejos de una voluntad autorreferencial y solipsista, el motor de la escritura de la autobiografía sería entonces dicha responsabilidad ética para con el otro.

Es destacable especialmente esta última propuesta de lectura de lo autobiográfico en tanto que todos los textos que conforman el corpus de este trabajo son definidos como feministas o transfeministas, por lo que su compromiso ético y político es palmario. La representación de sujetos subalternos<sup>1</sup> que opera como motor de los textos autobiográficos mencionados denota una clara voluntad ética (y no meramente epistémica), en tanto que, como evidencia el primer párrafo de *Teoría King Kong*, se manifiesta la necesaria vinculación (especular, casi) entre el sujeto de la enunciación y el destinatario preferente del texto. En el caso de *Teoría King Kong* dicha representación visibiliza la fealdad y otras formas de inadaptación a la belleza convencional, que relegan a sus sujetos, de un modo u otro, a lugares socialmente periféricos, de modo que, por lo general, deniegan su representación mediática.

Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas, las infollables, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica [...]. Yo hablo como proletaria de la feminidad, desde aquí hablé hasta ahora y desde aquí vuelvo a empezar hoy (2018: 11-12).

---

<sup>1</sup> Empleo este término en el sentido que le otorga Antonio Gramsci (2018).

De forma afín, en *Devenir perra* y en *Manifiesto puta* también se recalca el lugar de enunciación como forma de articular el compromiso ético-político con el lector: «yo escribo desde los márgenes, desde las alcantarillas del sexo. Desde el activismo y desde la rabia de género y de clase, como mujer mala y como pobre» (Ziga, 2009: 16), «desde aquí escribo [...] Soy una arqueóloga de mujeres insumisas» (Ziga, 2009: 61) y «El manifiesto puta defiende a los libre-sexuales, aquellos que deciden por sí mismos, no se esconden, no disimulan. Todos somos putas» (Espejo, 2009: 17). Por otra parte, las llamadas guerras del sexo, es decir, los debates feministas en torno al trabajo sexual que se dieron principalmente a partir de los años 80 y que en la actualidad han sido retomados en la opinión pública, es una cuestión ineludible en lo que atañe a cualquier abordaje del trabajo sexual en el presente, pero los límites de este trabajo restringen las consideraciones sobre este asunto<sup>2</sup>. Ahora bien, cabe apuntar que las tres autoras aquí estudiadas se posicionan políticamente del lado de los feminismos prosexo, coincidiendo además, como se verá, con lo que Gayle Rubin (1989) señala como sexualidades soterradas por el estigma social.

Así pues, este trabajo se propone analizar la articulación entre género, belleza y deseo a partir de un análisis textual que atienda particularmente a la performance de género (su puesta en escena) mediante una determinada presentación del cuerpo y su composición generizada con la indumentaria, en aras de producir una calculada reacción social en el entorno. Por ello, el marco teórico de este estudio es triple: por una parte, se propone una lectura de la textualidad autobiográfica como hecho literario (desde Gusdorf, De Man y Loureiro), al margen de la referencialidad, así como, por otra parte, se pone en valor la posición transfeminista (Ziga, 2013) de las autoras respecto a la sexualidad y, específicamente, respecto al trabajo sexual, y, en tercer lugar, el análisis se cimenta sobre una lectura semiótica de la vestimenta (Barthes, 1978) y del aparecer fenoménico del cuerpo en sus inscripciones de género y estéticas.

---

<sup>2</sup> Remito a los trabajos de Carole S. Vance (1989) y Gail Pheterson (2000) y, para una aproximación más acotada al ámbito hispánico, remito a Cristina Garaizabal (2013).

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

## 2. Masculinidad y feminidad como acceso o denegación de la belleza en *Teoría King Kong* de Despentés

En una secuencia de *Teoría King Kong* en la que la protagonista se mira a sí misma reflejada en el cristal de un escaparate —es el gesto de Narciso, ya anunciado por Lacan (2003) como productor de la autoconciencia— hay un escueto despliegue reflexivo de sí, motivado por una autoprosopografía que compara la apariencia pasada del personaje con la presente:

Me acuerdo de mi propia perplejidad, los primeros meses, cuando me veía reflejada en los cristales de los escaparates. Es verdad que esa no era simplemente yo, esa gran puta de piernas alargadas por los tacones altos. La chica tímida, rellenita, masculina, desaparecía en un abrir y cerrar de ojos. Incluso aquello que había de masculino en mí, como mi manera de avanzar superrápida y con seguridad, se convertía, una vez que me había puesto el uniforme, en atributo de hiperfeminidad (2018: 75-76).

Hay una oposición clara entre la masculinidad y la feminidad atribuida al personaje en dos momentos distintos: si bien lo masculino es considerado retrospectivamente como un atributo unido a la falta de atractivo («yo que hasta entonces era una tía casi transparente, pelo corto y zapatillas sucias», p. 74), la feminidad va unida a la belleza y, por ende, al deseo que despierta en los demás. Es este tránsito, de la transparencia social al efecto contrario producido por la hiperfeminidad, lo que genera perplejidad en el personaje. El énfasis en el texto de Despentés por el tránsito de la masculinidad a la hiperfeminidad no es sino un tránsito hacia la belleza de la que estaba desposeída cuando era masculina. En cierto modo, la prosopografía citada arma textualmente el género del que el personaje se inviste en la escena. Asimismo, el nuevo género es presentado como un disfraz recién estrenado (*uniforme* y *disfraz* son los términos que lo indican en otro lugar del texto), que subraya la inesencialidad del género mediante lo que de performativo tiene el acto de disfrazarse o travestirse.

Hay, por tanto, oposición entre masculinidad y feminidad ínsitas a la actuación performativa del personaje en distintos momentos. No obstante, en ningún caso esos géneros son esenciales (Butler, 2014), sino adquiridos y reelaborados críticamente al margen de los estereotipos: «Gracias a mi condición de punky practicante, podía vivir sin mi pureza de mujer decente» (p. 47) y «El punk-rock es un ejercicio a través del cual se dinamitan los códigos establecidos, especialmente los de género. Aunque solo sea porque nos alejamos, físicamente, de los criterios de belleza clásica [...]. Ser punkarra implica forzosamente reinventar la feminidad» (p. 134).

Fuera de la escena referida, las autodescripciones presentes en *Teoría King Kong* no son abundantes ni extensas, pero cabe detenerse en ellas por su riqueza informativa. Entre los elementos descritos, destaca la ropa; esta tiene necesariamente un carácter dual, pues integra al sujeto a la vez que lo distingue. Lo integra en tanto que la ropa evidencia la proyección social del individuo, y lo distingue en tanto que exterioriza una serie de rasgos inalienables a su configuración personal. «En cuanto al cuerpo humano, Hegel ya había sugerido que tenía una relación de significación con el vestido: en tanto que sensible puro, el cuerpo no puede significar; el vestido asegura el paso de lo sensible al sentido; es, si se prefiere, el significado por excelencia» (Barthes, 1978: 221), y, en su proyecto de semiótica aplicada al análisis estructural de la vestimenta, Barthes enfatiza la acción de la lectura de la moda (d)escrita como creadora de sentido. Tanto en la dimensión social como en la individual, la indumentaria está atravesada por el género. Por ello, la decodificación del género se produce a partir de la sintaxis organizativa del atuendo sobre el cuerpo-texto; no se trata de una mera inscripción sobre el cuerpo, sino que en el caso de la ropa hay una ordenación sintáctica —y jerarquizada, por tanto— de los elementos que predicen algo del sujeto. Se podría decir saussurianamente, reinterpretando a Barthes en clave de género que, si la presencia del cuerpo es un signo lingüístico que debe ser decodificado, entonces la indumentaria y su complementación material —gestual, auditiva, olfativa, etc.— son su significante y el género es su significado.

En *Teoría King Kong* están muy presentes la producción y la recepción de la semiótica de la ropa, así como su decodificación generizada; así pues, en el acto de vestirse se significa, entre otras cosas, un determinado género. El siguiente fragmento da cuenta de los cambios operados en la recepción social y en la lectura en clave de deseo del personaje tan sólo a partir de la modificación de su atuendo:

La primera vez que salgo en minifalda con tacones altos. La revolución depende de unos cuantos accesorios. [...] Me gustó inmediatamente el impacto que yo causaba en la población masculina, el carácter exagerado, casi teatral, el cambio notable de estatus. Yo que hasta entonces era una tía casi transparente, pelo corto y zapatillas sucias, me había convertido bruscamente en una criatura de vicio. [...] El efecto que todo ello causaba en muchos hombres era casi hipnótico. Entrar en una tienda, en el metro, cruzar la calle, sentarse en un bar. Por todos lados, atraer las miradas de los hambrientos, estar increíblemente presente (2018: 74-75).

En este momento de la narración se marca el inicio de la trayectoria de Despentés como trabajadora sexual, y destaca el hecho de que no modifica tanto su género como el

grado del mismo: transita de la feminidad a la *hiperfeminidad*. Su inicial feminidad tosca y grosera se depura en aras del rendimiento comercial que exige el trabajo sexual, por lo que dicha edulcoración intencionada reprograma el deseo (heterosexual) que incita a su paso. Sirva de ejemplo del rediseño hiperfemenino de la apariencia del personaje la siguiente cita: «A mí que siempre me habían dado igual esas cosas de chicas, me volví una apasionada de los tacones de aguja, de la lencería fina y de los trajes de falda y chaqueta» (p. 75). Así, como ya se ha aludido, es en la lectura del género de un determinado cuerpo-texto donde surge el deseo, de modo que la recepción exegética de la indumentaria está estrechamente vinculada a la producción del deseo.

El tránsito completo de la indumentaria del personaje de Despentés, tal como se presenta en *Teoría King Kong*, va de la marginalidad contracultural (punky), despreciada y vilipendiada, al puro objeto de deseo (prostituta), pasando por el tono gris de la apariencia casual y algo descuidada (trabajadora en un supermercado), así como la feminidad recatada y convencional (cuando tiene novio y trata de llevar una vida corriente). Barthes, en su análisis del sistema de la moda, dice que «una variación de vestido produce una variación de carácter; a la inversa, la variación del carácter obliga a una variación del vestido» (1978: 30), así como «una variación del vestido va acompañada fatalmente de una variación del mundo y viceversa» (1978: 31). En consonancia con esta idea, el personaje de Despentés cambia su vestuario no sólo en función del cambio de trabajo (que, evidentemente, incide en las variaciones de su estatus social y de su poder adquisitivo), sino, más globalmente, a medida que cambia de mundo; y ello incluye también modificaciones en su cuerpo, y, aun, en su género.

El recorrido vital del personaje es manifestado a través de su indumentaria cambiante, que cifra en cierto modo los principales sucesos que vive a causa de la dominación masculina. El primer estadio se sitúa en su adolescencia punky, que, si bien no encarna una feminidad convencional sino contracultural, ello no la exime de padecer reprensiones por su desviación estética, y, en último término, una violación: «Cuando a los quince años me internan, el psiquiatra me pregunta por qué me empeño en afearme hasta ese punto. Me alucina que tenga el morro de preguntarme eso, cuando yo, con mi cresta roja, mis labios pintados de negro, mis medias blancas de rejilla y mis botas militares me encuentro superchico» (2018: 134), y «Julio de 1986, tengo diecisiete años. Somos dos chicas en minifalda, yo llevo unos leotardos a rayas y unas zapatillas Converse rojas» (p. 39), «[y una] cazadora

Teddy blanca y roja» (p. 55). Estas dos últimas citas describen el atuendo del personaje en el momento de la agresión.

La segunda fase estética de Despentés se corresponde con la ya aludida hiperfeminidad que ostenta en el periodo en que ejerce el trabajo sexual: «He sido puta, me he paseado por la ciudad con tacones altos y escotes largos sin rendir cuentas a nadie» (p. 21). Se adapta a los códigos heteronormativos de la feminidad deseable y deseada, y eso incrementa su reconocimiento social, aunque, por otra parte, es altamente sexualizada:

Una mujer con estilo de puta le interesa a casi todo el mundo. Me había convertido en un juguete gigante [...]. Finalmente, no era necesario ser una bomba sexual, ni conocer secretos técnicos inimaginables para convertirse en una mujer fatal... bastaba con jugar el juego. El juego de la feminidad (p. 75).

La feminidad aparece aquí como cosificación del sujeto, como marca de su disponibilidad sexual, por lo que éste deviene así objeto sexual («juguete gigante») por el efecto de la mirada ajena, si bien es cierto que el personaje acepta jugar con ese código alienante.

La tercera fase identificable en el personaje coincide con su dimisión voluntaria del trabajo sexual, factor que provoca una relajación más que patente en su expresión de género: «Cuando llego a París en el 93 apenas llevo accesorios de la feminidad, solo aquellos que tienen utilidad profesional. A partir del momento en que decido dejar de follar por dinero, me visto con un anorak, vaqueros, zapatos planos y apenas me maquillo» (p. 134). Por último, cabe señalar una tentativa —finalmente frustrada— por parte del personaje de Despentés por adaptarse a la feminidad convencional, de modo que ésta le permitiera acceder a las ventajas de una vida normal según los rígidos parámetros heterosexistas de género:

fue una estrategia de supervivencia social. Limitar los movimientos, físicamente, preferir los gestos suaves. [...] Volverme rubia. Arreglarme los dientes. [...] Hacer lo que hacen los demás. [...] Volví a mi categoría, tal y como la entendía mi nuevo ambiente. Vestirse de rosa y llevar pulseras brillantes. Hice cuanto pude para pasar desapercibida... Pero no fue neutro. Fue un debilitamiento consentido (p. 152).

Aparte de los significados sociales y culturales de la ropa, en *Teoría King Kong* la narradora enfatiza la fealdad corporal de sí misma como personaje. La enunciación se produce desde un lugar no privilegiado por la feminidad. Se visibiliza lo feo y lo cutre para reivindicarlos como posiciones posibles dentro de los estrechos parámetros del género femenino, por definición poco flexible con las desviaciones estéticas. Dicho de otro modo, ya que la feminidad como género se caracteriza principalmente por la belleza en tanto que

generadora de deseo, el hecho de resquebrajarla o, incluso, negarla performativamente deniega en cierto modo el acceso pleno a este género. Ya en el primer enunciado de la obra, antes citado, se subraya la cualidad periférica del lugar de enunciación.

Hay, pues, una contradicción performativa entre fealdad y feminidad; por lo que en *Teoría King Kong* se incide en repetidas ocasiones en la conjunción de fealdad y masculinidad (esta producida por aquella) en un cuerpo de biomujer<sup>3</sup>, que remite al prejuicio social de que el desaliño como tal sólo puede ser masculino: «Yo me visto del modo más unisex posible, es decir, más bien como un chico. No llevo maquillaje, ni un corte de pelo identificable, ni joyas, ni zapatos de chica. Los atributos femeninos clásicos no me conciernen. Tengo otras cosas en la cabeza [...]. Tengo veintidós años. No tengo en principio el perfil de alguien que va a tomar el camino del sex-business» (p. 71), «yo que hasta entonces era una tía casi transparente, pelo corto y zapatillas sucias» (p. 74), «la chica tímida, rellenita, masculina [que fui]» (p. 75), y «En Lyon, me corto el pelo supercorto, la gente me llama “señor” en las panaderías o en los estancos, y a mí me da totalmente igual» (p. 135). Por otra parte, el otro componente característico de la fealdad femenina es, claro está, la gordura, como indica la penúltima cita, así como esta otra:

Posviolación, la única actitud que se tolera es volver la violencia contra una misma. Engordar veinte kilos, por ejemplo. Salir del mercado sexual, porque has sido dañada, sustraerte voluntariamente al deseo. En Francia no se mata a las mujeres violadas, pero se espera que sean ellas mismas las que tengan la decencia de señalarse como mercancía deteriorada, contaminada. Putas o feas, que salgan espontáneamente del vivero de las casaderas (pp. 57-58).

Los rasgos antifemeninos destacados son, pues, la fealdad, el desaliño (de carácter inevitablemente masculino) y la gordura. Esta última como renuncia casi voluntaria a la generación de deseo, como sustracción voluntaria del propio cuerpo como objetivo de deseo, y como consecuente autoprotección contra la potencial agresión lasciva alentada por el sexismo. La vinculación causal entre violación y gordura, que expone la última cita, es tematizada también por otra obra autobiográfica reciente como *Hambre* (2018) de Roxane Gay.

Sin embargo, para Despentes no se trata simplemente de preferir la masculinidad a la feminidad aceptando tácitamente el binarismo sexista amparado en la diferencia sexual,

---

<sup>3</sup> Empleo esta noción de Paul B. Preciado (2015), con la que se designa a las mujeres supuestamente “naturales” (identificadas anatómicamente como tales al nacer) a la vez que se recalca el artificio cultural inherente a esta identificación desde los planteamientos de la teoría *queer*.

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.



sino que, más bien al contrario, reivindica vías alternativas e inexploradas de vivir el género femenino sin adecuarlo a las convenciones tradicionales, y entre ellas el estricto canon de belleza. Cuando Despentés dice que «Todo lo que me gusta de mi vida, todo lo que me ha salvado, lo debo a mi virilidad» (p. 13) y «Como tenía ganas de vivir una vida de hombre, he vivido una vida de hombre» (p. 22) no creo que hable de la virilidad sino como de una metonimia del poder, es decir, la virilidad en este caso toma la parte por el todo y alude al privilegio social masculino, al privilegio de no tener que rendirle cuentas a nadie, y no tanto a la masculinidad *per se*, aunque adopte algunos de sus atributos externos. Al menos, resulta difícil imaginar en qué consiste tal supuesta virilidad ejerciendo la prostitución, oficio feminizado y denigrado por excelencia; ahora bien, como expone la siguiente cita: «He sido puta, me he paseado por la ciudad con tacones altos y escotes largos sin rendir cuentas a nadie, cobraba y me gastaba cada céntimo que ganaba» (p. 21). En la obra se reitera, sin embargo, la libertad de acción que le permitía este empleo (y en el lenguaje común, habitualmente heterosexista por definición, esa libertad sí es «viril»).

### 3. Feminidad, performatividad y belleza en Itziar Ziga y Beatriz Espejo

En Beatriz Espejo (mujer abiertamente transgénero) la cuestión del *passing* es destacada como la forma de acceso a la legitimidad social, mientras que en Itziar Ziga (mujer cisgénero) se subvierte performativamente la jerarquía que impone el *passing*<sup>4</sup> para desarticularlo, así como la tiranía estética sobre los cuerpos. Así pues, Ziga se declara estéticamente imitadora de las mujeres trans, las dragqueens y los travestis (2009: 23), invirtiendo así el supuesto orden causal entre original y copia, como ya hiciera Butler al enunciar la metalepsis fundante de la teoría *queer*, según la cual «el sexo, por definición, siempre ha sido género» (2014: 57) y la naturaleza, cultura. Para Ziga, la feminidad trans/tecno y travesti (*biperfeminidad putón*) es la que ella, como mujer cisgénero, declara imitar, y no al revés:

Si la feminidad legítima, con toda su dulzura y contención, es de las mujeres, las travestis y transexuales se la están robando y pervirtiendo con gran estridencia. Pero, como afirma Alaska en *Transgresoras*: «Quien ríe el último ríe mejor, y la carcajada final, a día de hoy, es la de las travestis y transexuales que han visto cómo su imitación del género se está convirtiendo en directriz estética para las propias mujeres. Cada día hay más mujeres que padecen *síndrome*

<sup>4</sup> Jerarquía que privilegia a los cuerpos cisgénero sobre los transgénero, e impone que éstos sean fenoménicamente subsidiarios de aquéllos.

*de actitud poliquirúrgica: labios, pecho, nariz, glúteos, pómulos... todo retocado. La acentuación de los atributos femeninos las convierte en una imitación de las transexuales»* (2009: 130).

Esta inversión en Ziga (y en Alaska, a quien cita) en el supuesto orden causal entre la *feminidad auténtica* de las mujeres cisgénero y la *feminidad artificial* de las mujeres transgénero alude a una misma inesencialidad del género, común a ambas corporalidades, que las conduce igualmente a recurrir al artificio y a la performance para ejecutar correctamente una exuberante feminidad, inteligible así como tal. En este sentido, hay cierta confluencia entre esta concepción de la feminidad y la noción acuñada por Paul B. Preciado (2015) en *Testo yonqui* de feminidad *biodrag*, consistente en una modificación intencionada del cuerpo para su adecuada adaptación a un género, no sólo a nivel indumentario, sino también (y sobre todo) a nivel molecular. Sin embargo, lejos de lo que podría parecer a priori, la operación del *biodrag* atraviesa tanto la vivencia del género y del cuerpo de personas transgénero como de personas cisgénero, y como ejemplo de este último caso, Preciado señala el consumo masivo de la píldora anticonceptiva por parte de biomujeres (esto es, de mujeres cisgénero) como una forma más de someter el cuerpo a un proceso de hormonación que lo adapta a un determinado género (el femenino, en este caso). Lo *biodrag* en Preciado desautomatiza las dicotomías entre natural y artificial, entre esencial y construido, para poner de manifiesto el carácter construido del género, así como de los cuerpos generizados, como resume la aseveración del conocido programa RuPaul's Drag Race: «We're all born naked and the rest is drag».

Asimismo, esta subversión de los límites de la feminidad convencional pone de manifiesto la impostura del género, y ello permite vincular la dimensión estética con la ético-política en la conjunción de glamur y resistencia (LaGrace Volcano y Ziga, 2010) tanto en *Devenir perra* como en *Manifiesto puta*: «con mi puesta en escena hiperfemenina y putón, todavía provoqué más cortocircuito. Las mujeres que parecemos superhembras y follamos con chicas encarnamos una impostura» (Ziga, 2009: 124) y

Empecé a salir mucho por bares y discotecas gays, tenía muchas amigas drag Queens. ¡Qué glamour! Redescubrí la feminidad con mis amigos maricas, pero ya no era la feminidad cursi e inconsciente de las chicas. Era subrayada, recargada de purpurina, hortera, descarada, no sutil, una feminidad de puta (p. 81).

En *Glamur y resistencia*, Ziga apunta que pervertir una norma es más efectivo que simplemente dejar de seguirla (2010: 23), que es lo que trata de hacer a propósito de la feminidad en *Devenir perra*, parodiarla hasta deformarla, resignificándola así por completo, del

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

mismo modo que con lo glamuroso asociado a lo femenino: «El glamur como resistencia también es una autoprovocación, una política, porque glamur es una palabra espectacularmente *pija* y consumista, pero si le das la vuelta [...] la transformas es un tipo de glamur de barrio chino, de glamur barato totalmente usurpado y bastardo»<sup>5</sup> (2010: 25). Esta operación guarda relación con lo *camp* (Sontag, 1996) y con la apropiación de la injuria, muy visibilizada esta última con el vocablo anglosajón *queer*, cuyo desplazamiento semántico consiste en que «la apropiación *queer* de la expresión performativa imita y expone tanto el poder vinculante de la ley heterosexualizadora como su expropiación» (Butler, 2002: 66).

Ya desde los propios títulos de las obras se observa la reapropiación de palabras denigrantes y misóginas como *puta* y *perra* (véase Ziga, 2010: 52), puesto que se aúna la resignificación discursiva (Butler, 2002) con el argot de barrio chino, entendiendo así que, con una vuelta de tuerca, el glamur consiste en una perversión lingüística (Massana, 2010: 14), además de la operación de desplazamiento del estigma al situar a las trabajadoras sexuales en el núcleo de los textos. De modo que, si la feminidad hiperbolizada y, por ello, impostora es una forma de resistencia anticapitalista, la estética lingüística y discursiva de los textos opera análogamente como politización *camp* de las narraciones autobiográficas. Se trata de una «escritura-perra» (Ziga, 2009: 9) situada en la periferia tanto de la academia como del feminismo. Las tres autoras emplean un lenguaje coloquial rayano en la vulgaridad, la irreverencia y la provocación, y que denota el esfuerzo de entrelazar deliberadamente las cuestiones políticas con las sexuales.

De ahí la relevancia de la estética *camp* con la que vehiculan sus textos, así como el ejercicio de promiscuidad cultural en el que se manifiesta el gusto por referentes y elementos propios de la cultura popular, como ejemplifica el énfasis ya comentado en la vestimenta. El componente *pop* de la cultura de masas está presente tanto en el cine en el que se espeja y al que remite Despentes numerosas veces (Masó, 2011), ya desde la alusión a King Kong en el título de su obra, en el mundo del espectáculo en general al que Ziga y Espejo hacen referencia por extenso, en la moda, que ya Barthes emparentaba con la cultura de masas (1978: 223-4), e incluso en la hibridez literaria que cultivan, a caballo entre lo ensayístico y lo autobiográfico. Por otra parte, cuando Espejo relaciona su propia escritura con la cultura de masas no lo hace sobre la base de una construcción identitaria *pop*, como en la lectura de

---

<sup>5</sup> La traducción de la cita es mía (el original es en catalán).

Despentes llevada a cabo por Joana Masó (2011), sino por el *puterío* (2009: 145-152), ampliamente tematizado en la cultura popular y piedra angular de su texto.

A modo de cierre, una prosopografía que reúne en sí lo dicho a propósito de la estética *camp*, tanto en la manifestación fenoménica del personaje descrito (Itziar Ziga) como en la estética de la propia descripción, es la del prólogo de *Devenir perra* firmado conjuntamente por Virginie Despentes y Paul B. Preciado:

Chubasquero rosa. Vestido escotado de muselina negra con un descosido en el hombro. Uñas cortas pero pintadas. Pelo largo, extensiones, pelo corto. Pelo oscuro. Teñido de rojo, de rubio. Peluca fucsia. Una inteligencia sólo comparable a su capacidad de seducción. Una resistencia frente al abuso sólo comparable a su capacidad de montar orgías. Un bolsocaniche, donde están los rizos se abre una cremallera de la que sale un monedero de lunares y el último folleto de las jornadas transmaricaputabollo. Purpurina azul sobre los párpados. Sortijas con diamantes de plástico. Recuperación. Acumulación. Resignificación. Un programa para devenir-perra [...]. Zapatos de princesita, pero con las suelas desgastadas (2009: 7).

Esta descripción muestra tanto la redefinición paródica y *camp* de la hiperfeminidad putón (los complementos reciclados, la indumentaria *posmo-queer*, el énfasis en el género en todas las prendas y accesorios) como la irreverencia del propio lenguaje.

#### **4. Conclusiones. Resignificación de género para dignificar el trabajo sexual y la expresión de una sexualidad libre**

Desde posiciones periféricas y subalternas se produce una subversión del código normativo de la belleza femenina. Despentes señala el prejuicio sexista tradicional según el cual los cuerpos de las biomujeres se juzgan según la ecuación que cifra la masculinidad como trasunto de la fealdad y la feminidad como trasunto de la belleza. Por ello, en Despentes el lugar de resistencia a la norma es la masculinidad, así como su inherente «fealdad». En Ziga y en Espejo, por el contrario, el lugar de resistencia a la norma es la feminidad exagerada, la «hiperfeminidad putón y perra», drag y travesti, que buscan resignificar en clave antipatriarcal. Así pues, mientras en Despentes se produce una resignificación política de la masculinidad desaliñada en un cuerpo de biomujer, ajeno a esencialismos identitarios de todo tipo, paralelamente, se produce una resignificación política de la hiperfeminidad feminista, despojada igualmente de todo esencialismo, así como un consecuente empoderamiento de los sujetos subalternos que detentan dicha feminidad: mujeres transgénero, mujeres cisgénero (lesbianas) *femmes*, trabajadoras del sexo, dragqueens y travestis.

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

En el núcleo de los textos de Despentès, Ziga y Espejo opera la crítica al estigma del trabajo sexual mediante la reapropiación butleriana de la injuria, pero no del insulto homófobo y/o transfobo que popularizó Butler con su teoría, sino del descalificativo machista *puta*, *perra* o *zorra*, mediante los cuales se reescriben el género y la belleza corporal. Ello justifica la aproximación entre reflexión teórica y praxis política que las tres llevan a cabo con una escritura muy particular a medio camino del ensayo autobiográfico y el manifiesto; es notable también el carácter hermanado (o acaso “sororizado”) entre los tres (Despentès prologa a Ziga, Ziga cita tanto a Despentès como a Espejo y Espejo cita asimismo a Despentès y a Ziga). Examinar las tres obras conjuntamente arroja luz sobre la dimensión ética de sus vertientes autobiográficas; reformulando la ética de la autobiografía propuesta por Loureiro (2001; 2016), se podría hablar de una ética-política *queer* del ensayo autobiográfico cimentada simultáneamente en la forma vocativa de hablar al otro en la que se constituye el yo (Loureiro, 2001: 137), reafirmando así la dimensión relacional de los textos.

En definitiva, en las tres trabajadoras sexuales cuyos relatos autobiográficos se narran en *Teoría King Kong* de Virginie Despentès, *Devenir perra* de Itziar Ziga y *Manifiesto puta* de Beatriz Espejo, la *puta* es una posición fronteriza que desafía la lógica sexista y binaria que articula los géneros normativos, e incluso hasta cierto punto una posición animalizada a medio camino de lo humano y lo no-humano. La legitimidad de la trabajadora sexual, así como su potencial subversivo, radica en esta liminaridad que, por una parte, le permite ejercer el trabajo sexual, sirviéndose y explotando máximamente la feminidad y la belleza femenina como producto consumible por un público usualmente masculino y heterosexual; y, por otra parte, la conciencia sobre la producción de la feminidad que las tres manifiestan. Esta conciencia les confiere agencia y les permite subvertir la feminidad en tanto que su venta de servicios sexuales desafía la supuesta naturalidad inherente a su género. Ellas son femeninas, pero no por ello delegan su libertad en otros; ellas deciden cómo emplear su feminidad empoderada y poderosa, que ya, por el mero hecho de serlo, desobedece la sumisión inherente al género femenino según su concepción tradicional. A partir de esa posición inicial, cada una de ellas recorre itinerarios de género diferentes, libres de clichés y estereotipos, y con una común visión crítica de los roles femeninos y del papel de la mujer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1978) [1967], *Sistema de la Moda*, trad. Joan Viñoly, Barcelona, Gustavo Gili.
- BUTLER, Judith (2014) [1990], *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. M<sup>a</sup> Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith (2002) [1993], «Críticamente subversiva», en Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, trad. Maria Antònia Oliver-Rotger, Barcelona, Icaria, pp. 55-79.
- DE MAN, Paul (1991) [1979], «La autobiografía como desfiguración», en Ángel Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, 29, trad. Ángel Loureiro, pp. 113-118.
- DE MAN, Paul (1990) [1979], *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Lumen.
- DESPENTES, Virginie (2018) [2006], *Teoría King Kong*, trad. Paul B. Preciado, Barcelona, Literatura Random House.
- ESPEJO, Beatriz (2009): *Manifiesto puta*, Barcelona, Bellaterra.
- GARAZABAL, Cristina (2013), «Feminismos, sexualidad y trabajo sexual», en Miriam Solá y Elena Urko (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, pp. 59-71.
- GAY, Roxane (2018): *Hambre. Memorias de mi cuerpo*, trad. Lucía Barahona, Madrid, Capitán Swing.
- GRAMSCI, Antonio (2018) [1934], «Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. Criterios metódicos», en *Escritos. Antología*, ed. César Rendueles, trad. Manuel Sacristán, Madrid, Alianza, pp. 265-268.
- GUSDORF, Georges (1991) [1948], «Condiciones y límites de la autobiografía», en Ángel Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, 29, trad. Ángel Loureiro, pp. 9-18.
- LACAN, Jacques (2003) [1949], «El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, Madrid, Siglo XXI, pp. 86-93.
- LAGRACE VOLCANO, Del; ZIGA, Itziar (2010), *Glamour i resistència*, trad. Elisabeth Massana, Barcelona, elTangram.
- LEJEUNE, Philippe (1991) [1975], «El pacto autobiográfico», en Ángel Loureiro (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, 29, trad. Ángel Loureiro, pp. 9-18.
- LOUREIRO, Ángel (2016), *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*, trad. Ángel Loureiro, Madrid, Postmetropolis.
- LOUREIRO, Ángel (2001), «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible», en *Anales de Literatura Española*, 14, pp. 134-150.
- MASÓ, Joana (2011), «Virginie Despentes: la autobiografía desde las figuras de la cultura popular», en Helena González Fernández e Isabel Clúa (eds.), *Máxima audiencia. Cultura popular y género*, Barcelona, Icaria, pp. 53-64.
- MASSANA, Elisabeth (2010), «Fem el que ens dóna la gana, a mode de Pròleg», en LaGrace Volcano e Itziar Ziga, *Glamour i resistència*, Barcelona, elTangram, pp. 7-14.

Pau Conde Arroyo (2022): «Reescrituras del género y de la belleza corporal en los ensayos autobiográficos de tres trabajadoras del sexo (Virginie Despentes, Itziar Ziga y Beatriz Espejo)», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 94-108.

- MIRIZIO, Annalisa (2000), «Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo», en Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, pp. 133-150.
- PHETERSON, Gail (2000) [1996], *El prisma de la prostitución*, trad. Cristina Garaizabal, Madrid, Talasa.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- PRECIADO, Paul B. (2015) [2008], *Texto yonqui*, Barcelona, Espasa.
- RUBIN, Gayle (1989) [1984], «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en Carole S. Vance (ed.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, trad. Julio Velasco y M<sup>a</sup> Ángeles Toda, Madrid, Talasa, pp. 113-190.
- SONTAG, Susan (1996) [1966], «Notas sobre lo camp», en *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez, Madrid, Alfaguara, pp. 355-376.
- VANCE, Carole S. (ed.) (1989), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, trad. Julio Velasco y M<sup>a</sup> Ángeles Toda, Madrid, Talasa.
- ZIGA, Itziar (2013), «¿El corto verano del transfeminismo?», en Miriam Solá y Elena Urko (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, pp. 81-6.
- ZIGA, Itziar (2009), *Devenir perra*, prólogo de Virginie Despentes y Paul B. Preciado, Barcelona, Melusina.