

## REPRESENTACIÓN Y GÉNERO

María Lourties

Antes de acometer el tema mismo, creo pertinente aclarar cuál es el lugar desde donde hablo. Recuerdo la primera vez, tendría unos 20 y tantos años, que vi un espectáculo de travestís. Era un espectáculo de cabaret en el sentido francés de la palabra, o sea, un local más bien pequeño, con mesas y sillas para los consumidores-espectadores, y una pequeña tarima donde se presentaban varios —bueno en ese caso, varias— cantantes, de plumas y lentejuelas. Los travestís hoy en día gozan de una visibilidad que entonces no tenían, y ese primer encuentro con su representación adquirió, para mí, carácter de acontecimiento. Recuerdo mi perturbación y... mi placer. Estaba realmente fascinada. «Nunca, nunca jamás, pensé, llegaré a actuar tan bien de mujer como ellos». Era una joven actriz y creo que es a partir de esta primera experiencia que empezó a tomar cuerpo en mí una pregunta: si los hombres actúan tan bien de mujer, si nadie duda de su feminidad, si nadie pone en tela de juicio que ahí hay una mujer, si todo el mundo queda encantado, privado —palabra deliciosa por significar a la vez muy contento y raptado a sí mismo—, si es así, ¿qué aportan las actrices a la representación de su género? En otras palabras, quiero ser actriz, no hay duda, pero ¿qué quiero?, ¿qué quiero decir con ser actriz?, ¿qué quiere decir, para mí, ser actriz?, y, por último, quiero subirme a un escenario para decir ¿qué? Pregunta que, hasta el día de hoy, sigue no sin respuesta pero tampoco con una, única, contundente y definitiva. Pregunta que, más bien, ha ido despejando para mí las vías de mi práctica del teatro, a lo largo de mis años de ¿cómo decir? Si fuera un hombre, diría de hombre de teatro, y todo el mundo entendería que yo me dedicara al teatro desde varios ángulos: actor, dramaturgo, director, ensayista. Pero mujer de teatro evoca pronto algo que se desliza por otros derroteros. ¿Cómo, con qué palabra, entonces, decirme, decir lo que soy? Vacío concep-

tual ante el cual me apresa un vértigo insondable, el mismo que tensa mi relación contradictoria y apasionada con el teatro, con el hacer yo teatro, es decir, con mi deseo imperioso y apremiante, pero también lúdico y preñado de libertad, de proponeros desplazar, empujar, perturbar, aunque fuera tan solo por un momento, las fronteras del orden simbólico.

## GÉNERO Y PODER

La forma dramática que se conoce por teatro consiste en un libreto dividido en tres, cuatro, hasta cinco partes: los diferentes actos que componen la obra. A cada uno corresponde un momento en el tiempo y/o el espacio de la historia, cuyo desarrollo no se expone en forma de narración sino por medio de sucesivas y diversas situaciones dialogadas entre dos o más personajes: las distintas escenas que, eslabonadas, conforman a su vez el acto. Trenzado en torno a una situación embarazosa o azarosa, el relato dramático arranca con la exposición del conflicto, progresa hasta su clímax, y concluye con su desenlace. Desde luego, una estructura en consonancia con la emergencia y consolidación de los esquemas modernos de representación del mundo: un tiempo lineal que va desde atrás hacia adelante; el camino que va desde el atraso —el oscurantismo— hacia el progreso —las Luces—; un individuo —el hombre— que, en conflicto con otro, crea la alteridad y se constituye en sujeto, en protagonista del acto de conocer al otro objetivado, y en actor de la Historia. Yo me hago yo viéndome en el espejo diferente y diferenciado del otro que a su vez me represento como objeto. Objeto de deseo, objeto de conocimiento, objeto de cuidados, objeto en el que yo proyecto mi deseo de ser yo.

Representación articulada en oposiciones binarias, siendo el sujeto el hombre, naturalmente a la mujer le toca ser objeto. Y, ciñéndose a este esquema, el teatro asigna a cada cual la representación constitutiva de un género. Plantea personajes varones, enfrentados en conflictos de poder (en un sentido amplio de la palabra: poder simbólico y/o económico, político, social, intelectual, familiar, erótico, amoroso, etcétera) que, teniendo oficio y condición, aparecen en el ejercicio de sus funciones. Y personajes femeninos, sin oficio y carentes de condición propia, que, apareciendo tan solo en el marco del parentesco y/o de posibles enlaces, son objeto de conflictos entre los varones. Siendo todavía álgida la cuestión de las alianzas y la de su control,<sup>1</sup> el matrimonio legítimo, o sea, heterosexual y por consentimiento mutuo —entiéndase con el consentimiento explícito de la novia— ofrece un potencial dramático que parece inagotable. Numerosísimas comedias cuentan cómo

1. Georges Duby, *La femme, le prêtre et le Chevalier*, París, Hachette, 1981.

burlar desenfadadamente los afanes matrimoniales paternos. Y un padre abusivo, aquél que desoye la inclinación de su hija, tendrá que vérselas con... el novio, el tío —frecuentemente prelado—, el cuñado... hasta el mismo Rey.

Ahora bien, una mujer totalmente objetivada no existe ni tampoco sirve: si fuera demasiado desconectada, en efecto, su aparición en la obra podría constituir una presencia perturbadora que, en lugar de fortalecer la trama, más bien le quitaría contundencia, algo del todo nefasto. Es preciso entonces reintegrarla concediéndole cierta subjetividad: hijos, padres, maridos, son *sus* hijos, *sus* padres, *sus* maridos. Pero, ¿cómo se sabe —y ¿cómo lo sabe ella?— que son suyos? «Porque lo digo yo» decreta el Padre Fundador, por la ley de la sangre, defendida a punta de espada precisamente ensangrentada, porque los varones luchan por ello, por ellas.

Pero, y sobre todo, porque los personajes femeninos aceptan esta configuración y asumen los espacios fragmentarios y fragmentados de poder que de ella derivan. Citaré en particular, por parecerme paradigmática, una escena de *Ricardo III*. Presenta a tres reinas, entiéndase esposas, viudas y madres de reyes: *Margarita*, viuda de *Enrique VI*; la *Duquesa de York*, madre de *Eduardo IV*, de *Clarence* y de *Gloster* (luego *Ricardo III*); y su nuera, *Isabel*, esposa —y ahora viuda— del *Rey Eduardo IV*. En un principio, la escena pinta un cuadro desolador donde *Margarita* primero, y luego la *Duquesa e Isabel*, lamentan sus maridos e hijos muertos, desde luego de muerte violenta. Compartiendo sus pesares, emprenden la contabilidad macabra de sus pérdidas y, en una especie de puja emotiva, valoran cuántos muertos ajenos pueden compensar los propios.

Pero pronto la falta radical de un espacio subjetivo propio se revierte en un odio mutuo arrebatador y, a moro muerto, rompen las hostilidades. Siempre pendientes de la fortuna de batallas que nunca libran, han librado ni librarán, se increpan con una violencia tanto más exacerbada cuanto absolutamente inocua. Efectivamente, la escena delimita muy precisamente el campo del poder femenino: la maternidad, como recalca *Margarita* al echar en cara a la *Duquesa* su maldito parto:

*Reina Margarita.*— (a la *Duquesa de York*):

¡Tú tenías un Clarence también, y Ricardo lo mató! ¡De lo más recóndito de tus entrañas salió el infernal sabueso que nos ha perseguido de muerte a todos! ¡Ese perro, que tuvo dientes antes que ojos, para despedazar a indefensos cordeiros y beber su sangre generosa! ¡Ese odioso destructor de la obra de Dios! ¡Ese tirano por excelencia, el primero de la tierra, que reina en los ojos resecaos de las llorosas almas, ha salido de tu vientre para perseguirnos hasta en nuestras tumbas! ¡Oh, Dios justo, equitativo, sincero, dispensador! ¡Cuánto te agradezco que ese perro carnívoro haya devorado el fruto de las entrañas de su madre y le haya hecho compañera de banco de dolor de las demás!

Parir, por supuesto, requiere la posesión del aparato genital adecuado. Pero no basta para ser madre. La maternidad no se ejerce sino en el marco de la familia. De la existencia, permanencia y vigor de los lazos matrimoniales depende entonces el poder de las mujeres:

*Reina Margarita.*— (a *Isabel*):

Y te llamé entonces vano alarde de mi esplendor (...) mujer elevada al pináculo para caer en tierra precipitadamente; madre, solamente para la mofa, de dos hermosos niños, sueño de lo que querías ser; (...) ¿Dónde está tu esposo ahora? ¿Dónde tus hermanos? ¿Dónde tus hijos? ¿Dónde tu alegría? ¿Quién te saluda, se arrodilla y dice: «¡Dios salve a mi reina!»?

Insoslayable, pues, la posesión de un marido, propio o diferido, como lo muestra la segunda parte de la escena. Aparece *Ricardo*. Las mujeres le echan en cara sus crímenes, claman enfáticamente por los muertos y, entre maldiciones, inician la retirada. Pero *Ricardo* retiene a *Isabel* y le pide en matrimonio a su hija, la hermana de los príncipes asesinados. ¿Qué hace la *Reina Isabel*? Exactamente lo mismo que *Ana* en la escena 2 del acto I. En primer lugar y durante casi toda la escena, *Isabel*, como *Ana*, se ofusca, monta en cólera, y cubre a *Ricardo* de recriminaciones e improperios. Como con *Ana*, *Ricardo* aguanta el chaparrón y contesta los insultos con palabras de amor, de razón y de sumisión. Como *Ana*, *Isabel* se envalentona. Y como con *Ana*, *Ricardo* saca los colmillos y, solapadamente, amenaza. Entonces, como *Ana*, *Isabel* acepta:

*Reina Isabel.*

—Pero ¡has asesinado a mis hijos!

*Rey Ricardo.*

—Mas los sepultaré en el seno de vuestra hija, en cuyo nido perfumado renacerán por sí mismos para vuestro consuelo.

*Reina Isabel:*

—¿Haré someter a mi hija a tu voluntad?

*Rey Ricardo.*

—¡Y os convertiréis por ese medio en madre dichosa!

*Reina Isabel.*

—Iré... Escribidme pronto y conoceréis por mí sus sentimientos.

*Rey Ricardo.*

—Llevalle el beso de mi sincero amor.<sup>2</sup>

2. Shakespeare, *La tragedia del rey Ricardo III, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1993, pp. 869, 876.

¿Es *Isabel* una madre desnaturalizada, un monstruo de egoísmo y de frialdad, una descarada calculadora? ¿Es *Ana* una esposa desalmada, infiel y traidora? No, ya que las hemos visto a ambas anegadas en lágrimas, por la muerte de sus hijos la primera, por la de su esposo la segunda. Pero tal vez no eran sino lágrimas de cocodrilo e *Isabel* y *Ana* son dos verdaderas hipócritas desvergonzadas. También puede ser. Como muchas mujeres, por no decir todas, según la sabiduría popular, inexhausta fuente de refranes que lo afirman.

Pero ¿por qué tendrían que ser mala madre, mala esposa? o, mejor dicho, ¿en qué lo son? ¿No será más sencillo, y tal vez por su misma sencillez más exacto concluir que *Isabel*, como *Ana*, como todas las mujeres, son mujer simplemente; o sea, que llevan incorporado el sentido práctico de las posibilidades del juego desde las jugadas propias de su sexo y que, desde luego, las efectúan? Que el juego es duro, sin duda; que lo juegan con agallas, también. Pero es su juego, es decir, el que conocen prácticamente, el que saben jugar y en el que creen; o sea, es el conjunto legal y simbólico que constituye el campo de su poder, el campo del poder femenino. Poder real e ilusorio, por supuesto, pero no más que cualquier otro. Ilusorio, porque parece siempre escapar, no tiene más asidero que la reconducción permanente, por parte de los agentes involucrados en él, de la ilusión, de la fe que, induciendo prácticas concretas, le otorga su realidad.

Juego que, desde luego, excluye toda solidaridad entre mujeres. Ser solidario no es tenerse amistad o ternura, ni acompañarse o compadecerse. Es, más allá de afinidades o desavenencias personales, tener un privilegio común que defender. Ahora bien: siendo el matrimonio el campo que rige el acceso al poder para las mujeres, el lugar de su efectuación, su persecución constituye inexorablemente a las mujeres, por ser mujeres, en permanentes competidoras potenciales. Todas, *Margarita*, *Isabel* y la *Duquesa de York*, padecen la misma suerte y se reúnen para llorar juntas. Coinciden, incluso abundantemente, en increpar y maldecir, insultar y odiar a *Ricardo III* como causante de todos sus males. O sea, que nombran, reiteradamente y sin equívoco, a un enemigo común. Lo cual ¿induce, entre ellas, una posible asociación para acabar con él? En absoluto. La idea no pasa, nunca, ni por su mente ni por su cuerpo. Se acompañan en el llanto, se abrazan y sostienen en sus desmayos, sin que jamás la suma de sus individualidades llegue a formar un colectivo políticamente operativo. Es decir, que ni en concepto ni en práctica la solidaridad les pertenece. Iguales en condición e infortunio, esta misma condición, la femenina, las reúne en un destino vivencial común y, a la vez, las opone sin remedio. Tan solo comparten una misma suerte, que es la de un sálvese-quien-pueda constitutivo.

En el teatro como en el mundo.

## GÉNERO Y CONSTITUCIÓN DEL SUJETO

Entre los atrios de las catedrales y los teatros está el Palacio de Justicia.  
Cito:

Comete el delito «el varón que sigilosamente penetra en el domicilio de un matrimonio amigo, en ausencia por él preparada, y por tanto conocida, del marido y llega sin obstáculo alguno a la alcoba matrimonial, por estar abiertas las puertas y, aprovechándose de que la esposa de su amigo dormía, se introduce subrepticamente, después de despojarse de los zapatos y de los pantalones, sin apercibirse de ello la que descansaba rendida por el trabajo del día, le toca sus órganos genitales ante cuyo contacto la mujer casada tuvo la reacción instintiva de la esposa que se presta al deber conyugal, por creer que aquel hombre era su esposo, sin que sus sentidos quedaran despiertos a la vida de relación por estar aletargados por el sueño ni pudiera apercibirse de la suplantación del marido por hallarse en esa fase intermedia entre el sueño y la vigilia que produce un estado semiinconsciente aprovechado por el varón suplantador que no pronunció una sola palabra que pudiera infundir sobresalto para efectuar por completo la cópula en una habitación oscura (...) hasta el punto de que, cuando terminado el coito sintió ruido de zapatos al descender por la escalera y notó que estaba vacío el espacio del lecho correspondiente a su marido, despertó completamente, se levantó asomándose a una ventana para averiguar quién salía de su casa y, al comprobar que era el procesado, quedó desmayada.<sup>3</sup>

Podría ser la sinopsis de la primera escena de *Don Giovanni*, o del *Burlador de Sevilla*, del *Médico de su honra*, y muchas más, pero no lo es. Es una sentencia del Tribunal Supremo de España, fechada el 15.6.1957. Es perfecta, no falta nada: están los personajes, la escenografía, los antecedentes, la acción y el desenlace. Causas y efectos encajan armoniosamente en un *crescendo* sabiamente armado que no deja espacio alguno para dudas, interrogantes, alternativas. Ni siquiera para un respiro: la frase va de un solo aliento, sin coma ni punto seguido. Espacio físico y mental redondo, liso, cerrado sobre sí mismo, es la manzana del conocimiento del bien y del mal.

La existencia del conflicto y su desenlace (la culpa y la condena) descansan en dos ausencias y/o presencias, materiales y/o simbólicas, inversamente recíprocas: el amigo del protagonista al tiempo que marido de la mujer, ausente materialmente y simbólicamente presente, por un lado; y por el otro, la mujer, presencia material y ausencia simbólica. La ausencia física del marido es la que permite la acción, pero sin su presencia simbólica no habría conflicto. Conflicto que se plantea, pues, entre dos sujetos masculinos, y cuyo obje-

3. J. J. Ruiz-Rico, *El sexo de sus señorías*, p. 30.

to, el cuerpo del delito, es una mujer, conquista del uno, y pendiente de conquista para el otro. La sentencia es una concatenación de hechos y premeditaciones elaborados y llevados a cabo por él, en torno y sobre ella. Él es el protagonista que desea, urde y cumple. Ella es objeto del deseo, motivo de la maquinación, y soporte de la infracción.

Ahora bien: la presencia física de la mujer es una condición necesaria pero no suficiente: para que haya delito, se precisa además de su ausencia en tanto que sujeto. Toda la argumentación jurídica descansa, en efecto, en la inconsciencia de la mujer cuidadosamente demostrada, hasta el punto de que al asomar un atisbo de conciencia, «cae desmayada». Y añadido: mientras cae el... TELÓN. La representación binaria, inversamente simétrica, del género, está puesta a funcionar. El varón actúa/ la mujer reacciona; el varón es sujeto de su deseo/ la mujer es objeto del deseo del varón; el varón es un yo actuando/la mujer, un prestarse instintivo. En efecto, a «la reacción instintiva de la esposa que se presta al deber conyugal» es a lo que se apela. Ojo: no a la reacción instintiva de un sujeto erotizado, sino a la de la esposa. Desde luego, es la mujer, refundida en esposa, siendo ésta a su vez fundada como natural, pues sus reacciones proceden del instinto, la piedra angular de la sentencia. El protagonista bien puede no haber descuidado ninguna precaución para no despertar a nadie; no es éste el fondo de la cuestión. El caso es que si la Mujer fuera un sujeto, por supuesto que, dormida o no, tendría que asumir la responsabilidad de sus actos, de igual manera y en iguales condiciones, que el protagonista. Y por lo tanto, si hubiera lugar, también asumir la causa, o sea el conflicto. Mientras que, al dirimir la jurisprudencia solo y exclusivamente entre marido y amante, todos, jueces, amante y marido, mantienen a la mujer en su sitio, la re-producen como eterna menor y, al hacer esto, se constituyen en sujetos: del conocimiento, de la acción, de su resolución.

Otra sentencia, del 31-5-1974, también del Tribunal Supremo. Nuevamente, cito:

En estos tiempos de emancipación femenina, de equiparación casi completa del hombre con la mujer en el orden familiar, en el laboral y en el social, de igualdad de derechos cívicos, políticos y de oportunidades, de educación sexual abierta y sincera, sin velos o disimulos de ancestral hipocresía y de carga ambiental de acusado cuando no agobiante erotismo, puede parecer a primera vista anacrónica y desfasada la figura del estupro de seducción (...) cuya figura supone que hasta los veintitrés años la mujer es un ser frágil, quebradizo, débil, inexperto, inmaduro e irreflexivo (...).<sup>4</sup>

4. *Ibidem*, p. 31.

Si llegara a desaparecer La Mujer, ¿cuánta jurisprudencia se volvería absolutamente caduca?

Y ¿cuánto teatro?<sup>5</sup>

## GÉNERO Y DINÁMICA DEL DESEO

En 1988 vi en Nueva York, en Broadway, *M. Butterfly*.<sup>6</sup> Gallimard, cónsul de Francia en China, se enamora de una cantante, *Song Liling*, una mujer de sobra «frágil, quebradiza» etcétera, de delicadeza, dulzura y pudor de lo más oriental, una *Butterfly* soñada en una palabra. Por cierto, una figura algo «anacrónica». Pero el caso es que, justamente, no es solo una mujer, sino también un hombre. El empeño de *Gallimard* en negar la doble realidad genérica del objeto de su amor, en defender su ilusión contra viento y marea —al precio de su carrera, de su libertad, de su vida inclusive— alcanza sin duda un patetismo, que por ser sobremanera irrisorio, no es menos conmovedor. Una vez más, *Don Quijote*, sus molinos, sus ovejas y su *Dulcinea*. Desde luego, tanto en el *Quijote* como en *M. Butterfly*, parece muy sencillo desentrañar lo que es del campo de la representación (la mujer ideal: *Butterfly*, *Dulcinea*), y lo que pertenece a la realidad concreta (la *Maritorna*, *Song Liling*). Y se podría zanjar la problemática de *Gallimard* con que sea, lo mismo que el *Quijote*, simplemente terco, bobo o incluso un loco maravilloso o un soñador empedernido. Pero, mirando a las otras mujeres presentes en la obra —la esposa de *Gallimard* y una muchacha conocida en una fiesta, amante ocasional del

5. *Hoy*, Quito, 11 de marzo de 1997, leo en *El País*: «Sin amenazas, no hay violación, según un tribunal de la ciudad holandesa de Leeuwarden, que ayer absolvió a un hombre de 23 años que se había aprovechado del adormilamiento de una mujer para mantener relaciones sexuales con ella. En septiembre de 1995, el acusado, del que no se ha facilitado el nombre, entró por la ventana de la casa de su víctima, una mujer de 20 años, de la que llevaba largo tiempo enamorado y se introdujo en su cama. La joven, que aquella noche había ingerido una cierta cantidad de alcohol, creyó que se trataba de su novio y no puso ningún impedimento para mantener relaciones sexuales con él. solo después de consumado el acto se dio cuenta de que se trataba de otra persona y lo demandó por violación. Tanto el juez de primera instancia, como ahora en apelación, han insistido en que la mujer no fue coaccionada, por lo que no puede considerar que hubiera violación. La víctima puede pedir ahora un resarcimiento económico por los daños causados. La sentencia ha provocado inmediatas reacciones entre políticos y juristas que consideran que hay jurisprudencia para considerar violación los casos en que el hombre abusa de una situación». 40 años separan las dos sentencias. El marco de la representación no ha variado demasiado: la mujer sigue siendo por definición víctima y objeto del deseo; el hombre, también por definición, sujeto del deseo y de la acción, se enfrenta con sus pares, debiendo pagar el precio de su superioridad: *noblesse oblige*.
6. *M. Butterfly*, de David Henry Hwang (Eugène O'Neil Theater, New York, 1988; Teatro Figaro, Madrid, 1989). No hablo de la película hecha posteriormente.

mismo—, la falta absoluta de ambigüedad en cuanto a su sexo biológico y a su identidad genérica, lejos de aclarar la cuestión de la representación, al contrario, la complica.

Si bien se han hecho bastantes montajes con repartos exclusivamente masculinos, donde, por consiguiente, la totalidad de los papeles femeninos son desempeñados por hombres, no es nada frecuente encontrar en un escenario a la vez hombres y mujeres representando a mujeres. Es el caso de *M. Butterfly*, con una ventaja más: por lo general, los travestidos no abandonan su papel de mujer sino en el camerino. *M. Butterfly* en cambio pone en escena, por un lado, a un actor (el personaje llamado *Song Liling*) que representa en la ópera a personajes femeninos, y prolonga la misma representación en una relación amorosa con *Gallimard* (*Song Liling* pasa de hombre a mujer a ojos vista, por decirlo así); y, por otro lado, a dos mujeres, cuyo papel también se plasma en una relación afectiva y/o erótica con el mismo *Gallimard*. De la confrontación de las dos representaciones —la del actor y la de ambas actrices— surge una pregunta ineludible: ¿qué representan? Si se acepta que el muchacho representa a una mujer ideal, por oposición a real, entonces ¿qué representan las actrices: mujeres reales, o también ideales? Para *Gallimard*, desde luego, son todas igualmente reales. Más aun, la que mayor realidad cobra en su vida es la que más desea, es decir, la que más idealiza, no cabe duda. ¿Existe, pues, una mujer que no sea inventada cuando de deseo se trata? Y si «La Mujer», es decir, el objeto del deseo socialmente normativo y culturalmente normalizado, no es sino una representación, *à la scène comme à la ville*,<sup>7</sup> ¿qué diferencia puede haber en que sea un actor o una actriz quien desempeñe el papel? En otras palabras ¿qué aportan las actrices a la representación de las mujeres en el teatro?

Como protagonista, *Song Liling* concentra inteligencia, erotismo, complejidad, amor, deseo, placer. Ubicadas entre los papeles secundarios, esposa y muchacha representan escuetamente la culpabilidad de *Gallimard*. De la esposa, me es difícil recordar algo más que una sombra gris, triste o agresiva, que cruzaba el escenario como un fantasma, aquella que reclama o reprocha... y zas, de inmediato su imagen se superponía a la larga retahíla de tantas esposas de las que el teatro está saturado. De la muchacha, solo recuerdo a una actriz enfundada en un vestido escotado o arrebujada en una toalla, la voz en alto y la carcajada pronta, un estereotipo de chica moderna. Respectivamente siempre «esposa fiel» y «mujer de vida alegre», retomando las categorías clasificatorias de la jurisprudencia española, ambas proclamaban una esencia, un ser. Muy distinta era la propuesta de *Song Liling*: al abandonar su papel de dulce-muchacha-oriental apenas desaparecía *Gallimard*, dejaba en

7. «Tanto en el escenario como en el mundo»

claro que su ser mujer no era sino función de una relación erótico-amorosa. Por más importante que fuera, era solo un momento, un aspecto de su vida, no la totalidad de su ser. Y si las actrices se fundían inexorablemente con su representación, el actor jugaba libremente con la suya. Que se le haya otorgado a él, y solo a él, tanta libertad, dice mucho, «en estos tiempos de emancipación femenina, de equiparación casi completa del hombre con la mujer en el orden familiar, en el laboral y en el social, de igualdad de derechos cívicos, políticos y de oportunidades», sobre la apremiante necesidad de reafirmar sin descanso ni tregua, en todos los escenarios —y, por supuesto, no solo los teatrales— la representación de la Mujer que mandan Dios y sus vicarios.

Ahora bien: en *M. Butterfly*, el conflicto dramático nace de la obcecación, por parte de *Gallimard*, en negar la complejidad genérica del objeto de su deseo, el actor *Song Liling*. El clímax de la obra está en la siguiente escena: *Gallimard*, procesado por alta traición, recibe en la cárcel la visita de *Song Liling*, venido a París para declarar como testigo en el juicio. Ha llovido mucho desde la época de sus amores en China, y no se han vuelto a ver en privado desde entonces. *Song Liling* insiste en que *Gallimard* le reconozca como lo que es, un muchacho, a lo que *Gallimard* se niega: con mucho dramatismo, *Song Liling* termina desnudándose, y con igual dramatismo *Gallimard* cierra los ojos. Y con razón, la suya por supuesto, siendo *Song Liling/Butterfly* el objeto de su amor, de su deseo, su Mujer ideal. Mientras que con desnudarse, *Song Liling* busca abrirle los ojos a la realidad. Pero ¿a qué realidad? ¿La de un sexo?

Hilando más fino: como cuenta Foucault,<sup>8</sup> en el código del amor homosexual varonil de la Grecia clásica, el muchacho es objeto del deseo del señor. Pero, algún día, el muchacho será señor a su vez y, por ende, sujeto de su deseo hacia otro muchacho objetivado. O sea que el papel de objeto es transitorio, no esencial. En cambio, el contrato heterosexual asigna para siempre, al uno, el papel de sujeto, y a la otra, el papel de objeto. Y volvamos a *M. Butterfly*, que se abre con esta declaración de *Gallimard*: «Porque yo, René Gallimard, he conocido y he sido amado por la Mujer Perfecta»,<sup>9</sup> y se cierra con su negativa en ver desnuda a esa perfección. Como si la exhibición de los órganos genitales de *Song Liling* agotara la última treta de la fantasía de *Gallimard*. Como si de una de-finición biológica dependiera, en última instancia, la viabilidad de su amor y la realidad de su deseo. Esta representación, desde luego conforta la ley de la heterosexualidad naturalizada. Los órganos sexuales actúan como hechos de natura *versus* la representación, dejando colegir que, de haberse encontrado una vagina en lugar de un pene más dos testícu-

8. Michael Foucault, *Histoire de la sexualité, Le souci de soi*, Gallimard, 1984.

9. Hwang, (David Henry), *M. Butterfly*, Acto I, 3.

los en el fondo del calzón de *Song Liling*, la naturalidad de sus amores hubiese continuado fluyendo.

Sin embargo, el cuerpo de *Song Liling* era femenino, siempre y cuando su gestualidad lo transformaba en objeto deseado. Y ese mismo cuerpo, ahora desnudo, más que ostentar tal o cual sexo, proclama la otra cara de su deseo. La identidad genérica de *Song Liling* es doble precisamente porque su deseo también lo es: desea ser deseado y ser deseante. Ubicando, pues a *Gallimard* como objeto de este deseo, el cuerpo desnudo del muchacho, más que exhibir unos genitales, afirma un cuerpo que puede transformarse en cuerpo de ella o cuerpo de él, un cuerpo que trastoca la dinámica del deseo, un cuerpo irreconocible. Y que *Gallimard*, por supuesto, no reconoce. Porque aceptar el doble deseo de *Song Liling* equivale, desde luego, a traicionar la ley del Padre y caer en la abyección (Butler).<sup>10</sup> En cambio, al acatar, reconocer y proclamar la ley de la heterosexualidad, *Gallimard* cumple a cabalidad con la solidaridad varonil, y salva su amor y su honor de hombre. Porque de la constancia genérica de *Song Liling/Butterfly* depende su propia identidad de sujeto amante y deseante, su identidad de género. Ni su esposa ni la muchacha cuestionan: al contrario, al ajustarse sin falla a la suya —son indefectiblemente mujeres—, refuerzan con la misma contundencia la de él, su ser hombre. Identidades de género sin embargo cuestionables, y cuestionadas por *Song Liling*. Desgraciadamente y por supuesto, no se ve ni a la esposa ni a la muchacha defender la suya. ¿Será que, al igual que *Ana*, o *Isabel*, no tendrán nada que defender? No se sabe, en todo caso la obra no lo plantea.

*Gallimard* en cambio se defiende contra quien, para él, mayor poder de destrucción tiene, siendo quien tuvo mayor poder de creación: *Song Liling/Butterfly*. *Song Liling*, al hacer de *Butterfly*, crea la ausencia donde prende el deseo de *Gallimard*. Pero *Song liling*, al abandonar *Butterfly*, se afirma como sujeto de su propio deseo, ubicando, pues a *Gallimard* como objeto de este mismo deseo. *Gallimard* entonces lucha, hasta el deshonor y la muerte, para no dejar paso a una presencia deseante recíproca a la suya, para mantener una ausencia, lugar geométrico de su deseo. Ante la negativa del muchacho de limitarse a su sola representación femenina, *Gallimard* y, es el desenlace de la obra, opta por asumir él mismo la representación de *Butterfly*: en una luz dorada y tenue, en un ceremonial de transformación, *Gallimard* incorpora a *Butterfly* que progresivamente aparece; entonces, de la misma manera que la *Butterfly* de la ópera de Puccini, *Gallimard-Butterfly* se suicida. El puñal, cuya hoja reluce en los reflectores, se hunde entre los pliegues del

10. «This exclusionary matrix by which subjects are formed thus requires the simultaneous production of a domain of abject beings, those who are not yet 'subjects', but who form the constitutive outside to the domain of the subjects.» Judith Butler, *Bodies that Matter*, New York, Routledge, 1993, p. 3.

kimono de seda ricamente bordado que se va desplomando, acabando con la representación imposible: no pueden coexistir en una sola persona sujeto y objeto del deseo. Es el fundamento de la separación del género humano en dos subgrupos, el masculino, sujeto y dominante, y el femenino, objeto y dominado.

Es también el fundamento del drama naturalista, con su necesario conflicto entre sujetos que se constituyen como tales creando al otro objetivado, siendo todos claramente definidos, identificados, y fundados en esencia. Afortunada coincidencia. Y la actuación naturalista arroja de verdad ontológica la representación. Rotundamente afirmado como natural, ni el género del travesti, ni tampoco el de *Gallimard*, menos aun el de los demás hombres y mujeres presentes en la obra, deja espacio alguno para la duda, el cuestionamiento. *Song Liling/Butterfly* es una mentira y el muchacho, un verdadero embustero. Sin embargo, al igual que la esposa y la muchacha, *Song Liling/Butterfly*, sempiterno objeto, constante representación del eterno femenino, otro del deseo masculino, siempre ello, el ello de la trilogía freudiana —super yo, yo y ello—, libido del sujeto (varón), es una mujer.

A las actrices, entonces, les incumbe el deber de trasladar a esta representación su verdad ontológica. Bien se sabe que todas las mujeres son actrices natas, comediantes por naturaleza. Sometidas a la coacción del «empleo», son entrenadas, formadas, para llevar a cabo esta representación afirmada como esencia. Doblemente objetivadas, son constituidas como objeto del deseo en la obra misma y, además, por una parte ofrecidas como tal a los espectadores y, por otra, remachadas a las espectadoras que a su vez se objetivan con ellas. Que haya tantas espectadoras que aplauden esta representación dice mucho respecto de su increíble capacidad coercitiva. Coerción *en douceur*, la mano de hierro en el guante de raso. Esa mujer es tan bonita, tan elegante, tan maravillosa, tan deseada... ¿Cómo no desear ser como ella, ser ella? Sin embargo, es el cepo simbólico que condena a la mitad de la humanidad a no ser nunca sujeto, siempre objeto, el otro de la erección del uno en sujeto. El femenino de la palabra sujeto no existe. Sujeta nunca significa un «yo» libre y responsable, solo y siempre quiere decir atada y sometida.

## **MASCULINO/FEMENINO: RECIPROCIDAD DESIGUAL**

Ahora bien: no hay, por supuesto, representación de la feminidad sin representación de la masculinidad, y recíprocamente. ¿Recíprocamente?

Volviendo a *M. Butterfly*, mejor dicho a mi descripción de *Song Liling*, la veo arrancar valientemente con un mismo nivel ontológico de generización

(«no es solo una mujer sino también un hombre»). Pero pronto, esta bella simetría igualitaria se hace añicos. En efecto, ya con la siguiente frase y hasta el final, la feminidad aparece definida como papel actuado conscientemente y a propósito («papel de mujer, representa... personajes femeninos y prolonga la misma representación... al abandonar su papel de dulce-muchacha»), dejando todo el espacio del ser, el lugar de la ontología, a la masculinidad. ¡Vaya! ¿Un descuido, tal vez? Concentrada en la representación de la feminidad, me habré olvidado, faltando a la simbólica binaria del género, de la representación de la masculinidad.

No obstante, y modestia aparte, empiezo a vislumbrar, desde ese «olvido», puntos de partida y de apoyo para nuevos cuestionamientos. Como por ejemplo: ¿y si fuera que ese «por supuesto» esté apresurado? Me refiero al «supuesto» de la reciprocidad. Recuerdo, cuando salió *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez, haber abierto un ejemplar en un supermercado y haberme quedado de una pieza al leer en la portada la siguiente dedicatoria: «A Mercedes, por supuesto». ¿Cómo que por supuesto? Me indigné, de ¿qué supuesto se trata? ¿Qué deja suponer? sino un yo, el del autor, el de quien, hablante y firmante, otorga presencia a la siempre callada y ausente. Y, seguía cavilando, ¿a qué viene ese «por supuesto», sino al punto para reafirmar, en son de aparente reconocimiento, una jerarquía y un poder, que esta formulación, no solamente expresa, sino que actúa y representa (Butler)? Performativo, aquel «por supuesto» me resultó intolerable. Y ahora, nuevamente y burlando mi desconfianza, ¿no será que mi «por supuesto», el que acabo de escribir, al dar por descontada la reciprocidad entre ambas representaciones, tan solo reitero el encubrimiento de su carácter desigual? ¿Y si fuera, al fin, no que me haya «olvidado», sino más bien que me haya escrupulosamente atenido a la lógica representacional de los imperativos categóricos del género, que precisamente opacan el que los actos constitutivos (Butler) de cada género actúan y representan la relación asimétrica que articula y significa lo femenino como contingente, y lo masculino como inmanente y universal?

Las primeras apariciones de *Song Liling* son femeninas: kimonos ricamente bordados, cabello esculpido en complicadas construcciones, andar trabado por la estrechez de la falda, ademanes contenidos, gráciles y delicados, cabeza ligeramente ladeada, voz susurrante con tono siempre algo vacilante, ¿cómo dudar? Y, más aun ¿por qué? Cualquiera reconoce a una mujer, y, por supuesto, *Gallimard* también. Hará falta que, desembarazado de su atuendo mujeril, aparezca el muchacho, para caer en la cuenta de que la jovencita que primeramente se había manifestado, era, en realidad, un muchacho travestido. En un primer tiempo, se *vio* a una chica; en un segundo tiempo, se *ve* a un muchacho. En un sistema de representación binaria que postula la mutua exclusión de sus términos acoplados de dos en dos, la identidad genérica es

forzosamente una, y solamente una. No queda más, pues, sino cortar por lo sano y concluir que mujer, nunca hubo. El tiempo del verbo funge de prueba ontológica. En efecto, habiendo rebobinado la secuencia en su mente, el espectador ahora entiende que la primera percepción había sido errónea: viendo lo que es, comprende que lo que creyó que era, no era, sino una mera actuación. Ahora bien: en el teatro como en el mundo, se asume que dar la comedia viene a ser lo mismo que fingir, es decir, ir desde la verdad del ser hacia y hasta la mentira del parecer. Con lo cual, en un acto deductivo a posteriori, el espectador está en su derecho de concluir que, siendo el género representado el femenino, el masculino no se actúa: *es*. En una especie de tautología retroactiva, la puesta en evidencia de la feminidad como representación afirma el carácter esencial de la masculinidad. El actor, al actuar de mujer, deja implícitamente colegir que, cuando aparece de hombre, no actúa más, genéricamente hablando: solo le incumbe actuar de militar, rey, empresario, ejecutivo, rico, pobre, bueno, malo, avaro o hipócrita, aventurero, rufián o arribista, etcétera... la tipología social o psicológica bien conocida de cualquier lista de *dramatis personae*. Con lo cual, la actuación de su género, es decir, el conjunto de actos que van constituyendo lo que permite reconocerlo y definirlo como masculino, pasa totalmente desapercibida. El actor, al actuar de rey, bufón etcétera, instituye el parteaguas entre un yo generizado ontológico y su función social, actuada.

En el teatro, el «yo antepuesto a sus actos» de la fenomenología es, por definición, masculino: el actor tiene la facultad de asumir —o no— la representación del género que nunca es y solo se actúa: el otro, el segundo, el débil, el sexo, el femenino. Desde luego, por travesti, siempre se entiende: del ser hombre al hacer de mujer. No existe la palabra travesti en femenino, es decir, que no existe la representación, ni mental ni teatral, inversa y recíproca, del ser mujer al hacer de hombre.

Y esto, independientemente del género del actor. Personalmente, he presentado dos espectáculos unipersonales en los que asumo personajes de ambos géneros. Y, por supuesto, para hacer de hombre, dejo de hacer de mujer. Sin embargo, nunca, a nadie, se le ha ocurrido pensar que yo soy un travesti, o sea que yo voy del ser al hacer. La representación teatral sigue imponiendo sus reglas que son las de la esencia ontológica para la representación masculina, y las de la caroca para la femenina. «...ella no se constituye en *una*. No se cierra sobre o en una verdad o una esencia. La esencia de una verdad le es extraña. Ella ni tiene ni es un ser. Y no opone, a la verdad masculina, una verdad femenina», escribe Luce Irigaray.<sup>11</sup>

11. «Elle ne se constitue pas pour autant en *une*. Elle ne se referme pas sur ou dans une vérité ou une essence. L'essence d'une vérité lui reste étrangère. Elle n'a ni n'est un être. Et elle

Es más: siendo yo actriz, no puedo otorgar esencialidad ontológica a mi actuación masculina, pero no importa. La ontología intrínseca a la actuación masculina rebasa mis limitaciones genéricas, por decirlo así; o, dicho de otra manera, mi ser femenino —en el caso de que existiera— se inclina ante la fuerza ontológica de la representación masculina, y se desvanece. Solo y escuetamente, alcanza a dar una mano de verdad ontológica a la actuación de mi género: el travesti, en este caso, sería hacer pasar una representación por una inmanencia.

Este sería el espacio que, con parsimonia, reserva el teatro a las actrices: al margen de los actores, en su sombra y bajo su manto, remedar una representación de la femineidad codificada por la reciprocidad desigual de la representación genérica. Cualquier otro espacio de actuación es de actor. De acuerdo con Lacan, la actriz no existe.

Bajo el impulso del movimiento feminista, aparecieron varias actrices que se declararon no conformes con este destino. Más allá de la variedad y multiplicidad de las propuestas, se desprende un rasgo común a todas, que yo llamaré «el efecto menopausia».

El contrato heterosexual, desde luego plantea dos grupos genéricamente identificados, naturalmente atraídos mutuamente, y naturalmente también, colocados cada uno a un polo, o a otro, de esa trayectoria que va de un yo-sujeto deseante a un tú-objeto deseado. Deseo que se expresa en objetivación del otro: «¡qué cosa más rica!», «cosita linda», etcétera... «Te quiero» significa: yo, sujeto, te hago objeto de mi deseo. Programa verbal en consonancia con la gesticulación del deseo: las caricias redibujan el cuerpo en imagen, las manos agarran, los brazos aprietan y encierran, los ojos, alumbrados por el estallido de la propia libido, se cierran en la afirmación de un maravilloso yo global, omnipresente, omnipotente.

Ahora bien: durante el período por excelencia de la vida sexual femenina triunfante, el período reproductor matrimonial, las mujeres navegan al filo de la navaja, en la cuerda floja del constituirse como sujeto del deseo en detrimento de satisfacer su narcisismo, o viceversa.<sup>12</sup> Acatar los imperativos de un

n'oppose pas, à la vérité masculine, une vérité féminine». Luce Irigaray, «Lèvres voilées», *Amante marine de Friedrich Nietzsche*, Paris, Minuit, 1980, p. 92.

12. «Toda suerte de oposición caracterizan los destinos de las distintas instancias psíquicas de la mujer. Si busca ser sujeto de su deseo y satisfacer sin represiones su pulsión, aceptando su papel de 'ser objeto causa del deseo', se encontrará no solo con la condena social, sino con el peligro real de la pérdida del objeto del deseo, es decir con un entorno, que unánimemente no valora, no legitima como femenina esta disposición. Resulta así una oposición entre narcisismo y ejercicio de la sexualidad. Si se afana por superar sus tendencias 'pasivas' que la mantienen dependiente del objeto —ya sea madre, padre u hombre— y obtener autonomía social e intelectual, se encuentra con que de alguna manera compite con algún hombre, castándolo. Por tanto, la autonomía, que por otro lado forma parte de los requisitos esenciales

*cogito* libidinal, en efecto, hace peligrar su valoración como objeto del deseo —es el drama de *Song Liling*—, en cuya incesante persecución tambalea la construcción de su yo. Equilibrismo puntiagudo, que concluye con el salto mortal del acabose de sus potencialidades reproductoras. Al recuperar el piso, las mujeres parecen renunciar a esta imposible, aunque anhelada e insistentemente buscada y reivindicada reunión, y optar por ser, al fin, solamente uno (el sujeto siempre es masculino...) u otra: *Bernarda Alba*,<sup>13</sup> la mujer fuerte, jefe de familia, reinando sobre su casa y su descendencia; o *Blanche Dubois*,<sup>14</sup> la eterna adolescente. El impracticable sujeto femenino estalla en dos vertientes opuestas que, por lo general, se desprecian, odian y rechazan mutuamente. ¿Qué clase de territorio, en efecto, pueden compartir una matrona virilizada y una patética jovencita entrada en años? Y sin embargo, más acá de su irreconciliabilidad, *Bernarda Alba* y *Blanche Dubois* tienen algo en común, muy en común, y muy decisivo: ubicadas respectivamente antes de las primeras reglas o después de las últimas, ambas ocupan el espacio dejado a salvo por la dinámica del deseo fundada por el pacto heterosexual.

Como si la menopausia consagrara la insalvable fisura entre ser mujer y ser. Fisura puesta en escena, desde luego: es todo el debate en torno a la pornografía<sup>15</sup> que, en estos términos, solo —y con razón— agita a las actrices. En efecto, la representación de la feminidad, del deseo en femenino —el deseo del deseo— descansa, pues, en una larga práctica de fetichización del cuerpo femenino; es decir, en su eclipse, en su desaparición bajo su exhibición, sea en trajes suntuosos o en desnudos empolvados y cubiertos de lentejuelas. ¿Es posible, entonces, representar a una mujer sujeto / cuerpo deseante? ¿No es, indefectiblemente, el cuerpo femenino la representación del objeto / deseado? ¿No es tan solo, al fin, colocándose río arriba o río abajo del mercado sexual / matrimonial, en el limbo de la preadolescencia o en el punto final de la menopausia, que un cuerpo femenino accede a la representación del sujeto? ¿accede a la presencia?

Todo conspira, en el teatro, en obviar el carácter performativo de la masculinidad, encubierto por la sola representación de la feminidad como tal: como representación, la masculinidad no existe. Solo existen actores que representan a la humanidad por entero. Los actores y los personajes que representan envejecen. Pero no conocen la menopausia, ese estallido de la imposible unicidad de un ser a la vez sujeto y objeto del deseo. No necesitan, para po-

de los decálogos de salud mental, se opone a la feminidad. La pulsión se opone al narcisismo; la ampliación del Yo al Ideal del Yo.» Dio Bleichmar, (Emilce): *El feminismo espontáneo de la historia: estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*, Siglo XXI, 1985, p. XXII.

13. Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Quito, Antares, 1990.

14. Williams Tennessee, *Un tranvía llamado deseo*.

15. Jill Dolan, *The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance*.

der actuar y dejar de representar, colocarse al margen, más allá o más acá, de la dinámica del deseo. No se escinden entre ser y cuerpo. Son cuerpos sin reglas, por entero tensados hacia la expresión de su libertad.

## EL DISCURSO DE LA IDENTIDAD: UN CAMPO POLÍTICO

Dejaré ahora *M. Butterfly* y sus fantasías eróticas para mirar una fotografía, es decir, una representación no teatral sino mundana. Ante mis ojos, a doble página, 13 fotos, 13 cuerpos enteros recortados sobre fondo blanco, 13 dramaturgos.<sup>16</sup> ¿Cuántas mujeres? me pregunto. Ninguna, como de costumbre. Ay, sí ¡una! Qué mal pensada soy. En el pie de cada una de las fotos está un número que indica su correspondiente texto, lo cual ofrece un *curriculum vitae* escueto del original, encabezado por una definición. Voy leyendo: el Escéptico, la Perseverante, los Iconoclastas, el Novato, la Silenciosa... ¿Qué? ¿Otra mujer? Nuevo vistazo panorámico, algo más detenido... No la veo. Veo a una, no a dos. Seguro que se han equivocado. Por las dudas, vuelvo al texto de la Silenciosa: no cabe duda, habla en femenino, sigue hablando en femenino, insiste en hablar en femenino. Mujer tiene que ser. Pero ¿y la foto? A ver.

Entre los 13 autores, 8 van sueltos. Mientras que los 5 restantes forman respectivamente un trío y una pareja. La Perseverante, la que se identifica inmediatamente como mujer, está en el trío. Apoyada en una pierna, flexiona con elegancia la otra rodilla hacia delante. Con una mano, se agarra del brazo de un chico y, con la otra, sostiene un chupete a la altura de la boca. El chico, de brazos cruzados sobre el pecho, mira al otro lado, hacia su compañero que parece decir algo, mientras que ella no; ella no mira al que habla sino a aquél de cuyo brazo está colgada. Imagen de alta definición genérica: dos personajes, bien plantados en sus piernas conversan entre sí, en un plan de igualdad: sin duda, dos hombres. Uno de ellos, caballerosamente ofrece su brazo para que en él se apoye un tercer personaje, suspendido a cuantas palabras salgan de la boca de quienes no le hacen caso: qué duda cabe, una mujer.

La Silenciosa no forma parte de ningún grupo, va suelta por la vida y, parada con las piernas abiertas y las manos a la espalda, mira tranquila y firmemente hacia delante. Este juego me empieza a divertir a la vez que me produce cierta angustia. También, me siento fuertemente atraída por la Silenciosa: me gusta, me gusta que se haya atrevido, tan tranquila, en medio de 11

16. *Los nuevos autores traen cola, el país de las tentaciones*, viernes 29 de marzo 1996.

hombres y una mujer claramente definidos, a romper certezas, y sin aspavientos aportar una presencia discretamente perturbadora.

La Perseverante tiene el pelo largo, suelto y retenido por unas gafas subidas a la cabeza haciendo de diadema; lleva botas, minifalda, pantys oscuros y chaqueta ceñida. La Silenciosa lleva pelo corto con algo de flequillo, gafas, chaqueta y jersey, pantalón, zapatos de cuero llanos con cordones. Si bien la minifalda y los pantys todavía llevan una carga netamente femenina, el resto del vestuario o peinado o accesorios de la una y la otra no tiene carácter genérico definido: hoy en día, zapatos llanos, pantalón, botas, chaqueta de paño, pelo corto o largo, gafas, no marcan decididamente uno u otro género. Sin embargo, a la pregunta: «—¿cuántas mujeres hay en esta foto?», invariablemente, hasta ahora he obtenido una sola respuesta: «una». Y, releendo lo que acabo de escribir, caigo en la cuenta de que desde luego, es así: *solo* la minifalda y los pantys llevan una carga *netamente femenina*.

O sea que la Silenciosa no necesita pintarse un bigote o ponerse corbata para parecer hombre. Basta con que deje a un lado los signos performativos de la feminidad (como la minifalda y los *pantys* de la Perseverante, pero también el apoyo necesario, la mirada indecisa o la postura en desequilibrio) para quedar inmediatamente absorbida por la representación del sujeto universal, siempre masculino. En otras palabras, siendo el sujeto universal masculino, quien no represente expresamente la feminidad, le pertenece.

Entonces, digo: «Hay dos. —¿Dónde la otra? —Aquí». Alguna gente se ofusca: «Pero, no es una mujer, es imposible. Lo siento mucho pero no lo parece, no lo es».

Quiero detenerme un instante en la amalgama entre ser y parecer a la que procede este tipo de declaración. La *vox populi*, el sentido práctico diría Bourdieu, o todavía el mundo de la vida como diría Habermas, asumen sin más que la gente es lo que parece y, recíprocamente, parece lo que es. Es decir, que se asume una relación causal y de retroalimentación entre esencia y representación. La representación forja la esencia que, a su vez, legitima la representación. Los actores sabemos que la naturalidad no nos viene nunca de otra cosa que del ensayo, que en francés se dice repetición. Y en efecto, ensayar significa memorizar ideas, sentimientos, afectos (el texto), plasmados en gestos, movimientos, mímicas (la puesta en escena), a través de la repetición. Repetición, por supuesto indispensable a este proceso de incorporación de una práctica, pero también y sobre todo a su comunicación. Es decir, que un comportamiento se vuelve «natural», o sea «entendible», para uno mismo y para los demás, tan solo en una interacción reiterada entre yo y tú. Interacción fundada en la capacidad de pre-visión, visión anticipada de la(s) posible(s) —e imposible(s)— manera(s) de desarrollarse el guión, disposición a adelantarse al entretejido de gestos, ademanes y réplicas, que a su vez lo con-

forman. Desde luego, un actor cumple con el «yo necesariamente antepuesto a sus actos»<sup>17</sup> de la fenomenología.

Yo, que parece gozar de libertad absoluta, que suena a ese yo omnipotente del *cogito*, y sin embargo... la vía es estrecha y las exigencias de la representación entendible, de la identificación forzosa, del re-conocimiento en fin, deslindan sus límites reglamentarios a la actuación. Lejos de libertad absoluta, es de libertad muy vigilada que se trata. En efecto, siendo el género un acto que ya estuvo ensayado (Butler), su repetición es un imperativo, social desde luego, pero también psicológico, cuya trasgresión precipita al impertinente a la categoría peyorativa de «raro», sancionando su exclusión de la representación legítima, y su consiguiente desasosiego. La Perseverante y sus compañeros cumplen a cabalidad con las actitudes y comportamientos que cada cual espera del otro(a) y de sí-mismo(a): son inmediatamente comprensibles, ubicables y ubicados. La Silenciosa, en cambio, opera un leve desplazamiento en relación a la expectativa: no se la entiende, no se la reconoce, levanta dudas, crea desconcierto, es rechazada. No se admiten en el escenario, menos aun en el mundo, representaciones de género irresolutas. Para quedar en paz consigo mismo, el público exige el cumplimiento cabal del intercambio performativo conocido y reconocido como realidad.

En nuestros teatros, personales o no, la identidad es como la madre: no hay más que una. No se acepta la ambigüedad, ni la irresolución. A diferencia de la audiencia que, numerosa, acudía a las funciones teatrales isabelinas donde abundan personajes mitad hombres mitad mujeres, mitad humanos mitad animales, mitad terrestres mitad celestiales, cuya indefinición, que se sepa, nunca levantara protesta,<sup>18</sup> el público hoy en día no transige con la definición genérica y su unicidad necesaria. Los signos que trastocan la continuidad identitaria de un género son rechazados, ya con vehemencia, ya con sorna, es decir siempre con una violencia más o menos solapada, como obscenos añadidos, bromas de mal gusto y mal sabor. Puesta a funcionar la máquina de la producción de la verdad, cada cual se afana en rastrear el embuste hasta que aparezca ella, en su desnudez insoslayable y su pureza deslumbrante. Quien le falte, disimulando su auténtica naturaleza genérica bajo un disfraz, puede alcanzar a la verosimilitud, a la veracidad, jamás. Y quien embarulle, desencaja.

17. «En oposición a los modelos teatrales o fenomenológicos que asumen un yo necesariamente antepuesto a sus actos, entenderé los actos constitutivos como actos que, además de constituir la identidad del actor, la constituyen en ilusión irresistible, en objeto de fe», Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory*, en *Performing feminisms: feminist critical theory and theater*, p. 271.
18. Stephen Orgel, *Impersonations: the performance of gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, 1996.

No obstante... Lo acalorado del repudio tan solo evidencia lo frágil de esa construcción, y el estremecimiento que produce su volubilidad, la intensidad del deseo.

Los actores, por definición, gustan de travestirse. Lo disfrutan. Incluidos los travestismos de género. Pero, como dice Butler, el travestismo de teatro no es más que papel mojado. Siendo un «yo antepuesto a sus actos» (Butler), un actor asume que, ni para él, ni para quien le mira, está aflojando, menos aún contraviniendo, al imperativo categórico de la identidad. Muy al contrario lo consolida, ya que la convención compartida y avalada del disfraz reafirma la realidad ontológica de su identidad por oposición a la irrealidad del personaje, la verdad de su ser *versus* la mentira de la máscara.

El personaje, piedra de toque de la representación, actúa como mediador de la fantasía de una identidad esencial, previa a su construcción. Fantasía que la ficción naturalista expande: río arriba, al actor desde luego, y también ahora, río abajo, al personaje. Habiendo entonces procedido a la identificación (social, genérica, nacional, psicológica) de «su» personaje, no queda más al actor que «meterse en su piel». ¿Cómo puede llegar a tener piel una construcción literaria? Misterio. Sin embargo, es una idea tenaz, y una práctica difícil de desalojar. Por ser el soporte de un doble deseo/temor: el/la de una identidad volátil, cuya labilidad se acople a cuántos cambios de piel sugiriesen los diferentes papeles, pero al mismo tiempo reforzada por la unicidad y la finitud identitarias de cada uno.

Ser actor, en todo caso tener ganas de serlo, es por supuesto estar dotado de una buena dosis de narcisismo y de exhibicionismo. Sin embargo de significar también momentos dolorosos debidos a una sensación —y también una experiencia— de vulnerabilidad extrema. Me llama la atención que nuestra cultura a menudo privilegie el discurso del dolor y de la angustia, valorados como señales del tributo que nadie, ni los actores, pueden dejar de pagar al transgredir la ley del pudor y del recato inherente al honor de las personas. Y fustiga rigurosamente quien osa celebrar el placer que sin duda procura, después de la espera en la penumbra de entre bastidores, el salir a la luz del escenario. Más aún: existe una retórica ampliamente compartida que incansablemente pondera el tema del gran actor, del buen actor, que es aquel que desaparece detrás del personaje, él que, en definitiva no se ve. Es, por supuesto, una monumental mentira, cuya insistente reiteración solo encubre la realidad de un deseo inconfesable. No es más, desde luego, que la máscara de la coerción que no permite asumir que, precisamente lo que hace el vértigo y el goce de la actuación, es justamente el mostrarse y, desde la exhibición, emprender una relación gozosa con el otro, el que mira, el espectador. Relación cuyo eje es por supuesto una interproyección de fantasmas, de fantasías, entre

las cuales la más decisiva es sin duda la de la identidad múltiple, de la trasgresión de la identidad lógica, obligatoria y única, hacia la libertad sin límites.

«En el mundo», la coacción social, interiorizada como afirmación de la propia personalidad, vigila y castiga los intentos de rebasar, desplazar, modificar, borrar los trazos que delimitan los contornos de la identidad, social, genérica, profesional, sexual, nacional, etc. En el mundo, uno debe ser uno, todo uno y nada más que uno. Y no debe actuar sino lo que corresponde a las de-finiciones sucesivas que, en interacción con las actuaciones de los demás, constituyen la trama de la comunicación social y la urdimbre de la identidad individual. Pasarse de la raya puede ser deseado, pero es siempre riesgoso, a veces peligroso, a menudo castigado.

Pero el teatro, no siendo más que teatro como dice Butler, podría —o debería— ser un espacio privilegiado de la libertad. Sin embargo, cuando por él se entiende una forma de representación que se funda en el conocimiento y reconocimiento inmediato de la identidad (genérica, social, nacional, etc.) de los personajes, identidad siempre considerada y trabajada como un dato pre-existente a todo posible desarrollo de la creatividad, ya sea del actor, del director, del autor, del escenógrafo, o de cualquier interviniente posible en la producción del espectáculo, no se hace sino enfundarlo en el corsé de una institución políticamente correcta cualquiera. Pese a existir propuestas que se presentan como alternativas, o diferentes, incluso opuestas a la estética dominante: la naturalista, de hecho, el presupuesto de la necesaria concatenación entre atributos físicos «naturales» y personaje, naturaliza la representación de la identidad. De esta manera, termina siempre primando el encubrimiento de su carácter de construcción social e histórica, y por ende, cuestionable.

El personaje naturalizado, es decir envoltorio relleno con paja, que evoluciona detrás de la cuarta pared, aquel cristal antibalas, reduce una interproyección de fantasías, un intercambio de reenvíos múltiples y excitantes, una intensa circulación de afectos, a una economía de consumo. Entre un actor-objeto y un espectador-consumidor, tan solo queda espacio para una relación empobrecida hasta un límite que roza lo inaceptable. Y desde luego, los teatros están las más de las veces, vacíos.

Lo cual, tal vez no tenga mayor importancia. Por supuesto que para mí, sí la tiene, pero por supuesto también que soy juez y parte en este asunto. Sin embargo...

Sin embargo, creo que el tema rebasa los intereses corporativos por decirlo así, de los y las presuntas implicadas. La cuestión de la identidad es desde luego, política.

La lógica identitaria no funciona sino en forma de exclusión. Garante de la legitimidad de la acción individual y de la coherencia de los intercambios sociales, crea el parteaguas de la posible, ya aceptada, ya rechazada, o bien

inalcanzable, pero anhelada, identificación. Que, a su vez, actúa y representa (Butler), en el paisaje humano, los márgenes que hacen los marginales, los marginados. Acto de segregación, fundado en una realidad virtual, se efectiviza y cobra sentido hasta llegar a producir sentencias como aquella de una señora indocumentada, leída en el *Monde: Les papiers, c'est la vie*. Sin documento, no hay vida.

Los «sin-papeles» son figurantes en el teatro, los «sin-texto», los que no tienen habla ni escritura, tampoco nombre ni personaje. Son los «extras», los que figuran en la historia estando fuera, para que los protagonistas sean. Al igual que las «sin pene», o, en su versión lacaniana, las «sin falo» de la escena psicoanalítica de la constitución del sujeto, no acceden a la representación. Ellas, vistosamente trajeadas o suntuosamente desnudas, tan solo exhiben los signos performativos de su castración. Y figurar no es sino actuar y representar la falta, el «sin». La preposición «sin» ocupa una posición jerárquica anterior a todas las demás, ya que no existen los «con algo». No hay simetría entre «sin» y «con». Tan solo reciprocidad desigual entre los «sin» y los que simplemente son, a secas, en forma absoluta, el sujeto universal.

«Sin-papel», «sin-texto», «sin-nombre», «sin-pene», «sin-falo», «sin-identidad», «sin-vida»: de allí a «sin derecho a la vida», solo hay un paso.

## CONCLUSIONES

La cuestión de lo simbólico, del orden simbólico, resulta particularmente relevante en este comienzo de siglo, en el que nos toca vivir la brutal obsolescencia de muchas de las representaciones, el agrietamiento inexorable del corpus conceptual con el que hemos pensado el mundo, nuestro lugar en él, nuestro actuar en él y sobre él desde *grosso modo* el Renacimiento. La caída del muro de Berlín marcó un antes y un después para el pensamiento y la práctica humana en general y, en particular, para el pensamiento y la práctica feminista. Sin embargo, todavía para muchas, la lucha socio política sigue siendo la que importa, la que vale, la legítima, la única. Mientras que se sigue considerando a las artes, la cultura, ya sea como entretenimiento de burguesas ociosas, como un rizar el rizo de intelectuales, un lujo de habitantes del primer mundo. O, para emplear el viejo lenguaje marxista, como superestructuras, es decir, un reflejo de la realidad, y no el lugar de la realidad haciéndose. A lo sumo, y cito a Françoise Collin,

el tema se agota en denunciar el sexismo de las imágenes o de los textos, y en su condena mediante la prohibición, como si fuera suficiente: cuando no se hace sino empequeñecer un espacio, este espacio de lo simbólico, clausurarlo, depurarlo, en lugar de re-crearlo.<sup>19</sup>

Conocí el feminismo cuando se alimentaba de la confrontación entre las que venían de la izquierda marxista y las que se llamaban las radicales. Pese a estar, las unas y las otras, frontalmente en pugna por la definición de la contradicción principal —¿de clase o de género?—, o sea del motor de la historia, definición que a su vez conllevaba nada menos que la identificación del protagonista de la revolución, era decir del sujeto de la historia —¿quién dudaba, hace 30 años, de la necesidad hegeliana del sujeto de la historia?—, el movimiento encontraba su punto de unión en el rechazo común y multiforme de la imagen tradicional de la identidad femenina. Costureros, afeites y lindos modales eran alegremente tirados a los basureros de la historia, por ambas tendencias. Sin embargo de plantear, proclamar, afirmar, reiterar —y tal vez buscar—, una identidad femenina universal bajo cuya bandera se invitaba a todas las mujeres a ubicarse y reconocerse.

Más adelante, bajo el impulso y los logros indiscutibles de las luchas feministas, en particular el acceso, si no masivo, ya tampoco excepcional, de mujeres a puestos de poder (público: profesional, institucional, económico, político; pero también privado: patria potestad, reformas del código civil, matrimonial en particular), la anhelada, necesaria y universal identidad femenina se fue tornando cada vez más escurridiza, multidireccional, fragmentada y fragmentable. Entonces, sin embargo —o a causa— de la enorme variedad de discursos y prácticas, de historias y condiciones, de deseos y rechazos asumidos por las mujeres, el feminismo, cada vez más precisado de definir, cernir, y delimitar el objeto de sus cuidados, empujó hasta el límite el discurso de la identidad. Ya que todo, o casi todo, nos separaba, era imperativo buscar —y encontrar—, apurando las escorias de las diversidades histórico-sociales, el núcleo fundamental, la pepita de oro de lo universal femenino. De afinamiento en igualamiento, se llegó al cuerpo, al cuerpo maltratado, violado, golpeado, enfermo, reformado, controlado, cuerpo cuyos avatares, pues, asumieron la representación del común denominador a todas las mujeres. Y del cuerpo, apurando un poco más, se llegó a lo más incuestionable, y singular, femenino: el útero. El campo del poder femenino volvía a ser el de la víctima/madre. Desaparecida la lucha por la definición de la identidad del sujeto de la historia, la cuestión de la identidad femenina *per se*, que parecía secundaria en la primera época del movimiento, en todo caso circunscrita a la del lugar que

19. Françoise Collin, «Poética y política, o los lenguajes sexuados de la creación», en Nieves Ibea y M. Ángeles Millán, eds., *La conjura del olvido*, Icaria, octubre de 1997, p. 61.

cada cual optaba por ocupar en la lucha liberadora, goza ahora de una posición dominante en el campo, empujando el movimiento hacia la reafirmación, el afianzamiento inclusive, de un orden simbólico que pone en peligro sus propios logros.

Porque, en efecto, y cito nuevamente a Françoise Collin,

desde el punto de vista de la esperanza y de la voluntad del feminismo como movimiento político, en el sentido más amplio del término, no puede haber transformación de las relaciones sociales sin una transformación del campo simbólico. Y si los progresos obtenidos gracias a las luchas de las mujeres en el terreno de las leyes, de las instituciones o de las costumbres siguen pareciendo tan frágiles y siguen estando tan constantemente amenazados, es porque no ha tenido lugar una transformación concomitante en el orden del sentido que haya contribuido a su consolidación. No se han inscrito en lo más profundo de la constitución de la conciencia y del lenguaje. Conque no han dejado de ser coyunturales.<sup>20</sup>

Entonces, a la luz de nuestras desavenencias, al horizonte de esa sensación punzante y descorazonadora de que siempre hay que reemprender el camino desde casi cero, de este complejo de Sísifo ante la dificultad de constituirnos en sujetos y objetos de genealogía, ante las trabas a la acumulación simbólica, ¿no será de preguntarnos si la falla no reside precisamente en resistirse a acometer, con juicio y sin prejuicio, con audacia y con libertad, la cuestión del orden simbólico? Resistencia que probablemente se deba, dicho rápidamente, a que, ante la dificultad de la empresa, la tentación es grande de caer en actitudes autoritarias, en la intimación a producir un arte, un discurso, una cultura femenina o feminista. Pero, no se puede implantar por decreto una tal cultura, no más que cualquiera: un proceso cultural poco, por no decir nada, tiene que ver con un acto de autoridad. Y es más: aún siendo posible, la empresa enseguida se topa con un escollo insuperable, que es que para poder decretar una tal cultura, haría falta haberla definido con anterioridad. Definición que, a su vez, reenvía de inmediato a la cuestión de la identidad femenina que, o bien abre una dinámica de exclusión permanente entre el grano de la pureza y la cizaña de la traición, o bien acaba varada en las orillas desérticas del esencialismo identitario. ✱

20. *Ibidem*, p. 63.