

Representación y masculinidad

*Marie Lourties**

El género como reciprocidad desigual

Al opuesto de 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 BÜTLER

QUIERO AGRADECER la oportunidad que me es dada de iniciar una reflexión sobre un tema que, hasta ahora, se había quedado como rezagado. Me refiero a la representación de la masculinidad. En efecto, debo confesar que sólo me había preocupado la representación de la feminidad.

Retomaré pues la reflexión en el punto en que la dejé en un trabajo anterior (1996), donde escribía: "En 1988, vi en Nueva York, en Broadway, *M. Butterfly* Gallimard, cónsul de Francia en China, se enamora de una cantante, Song Liling (...) el caso es que no es sólo una mujer sino también un hombre (...) 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); al abandonar su papel de dulce-muchacha-oriental

* Actriz, directora y dramaturga francesa.

¹ *M. Butterfly*, de David Henry Hwang. (Eugene O'Neill Theater, New York, 1988; Teatro Figaro, Madrid, 1989). No hablo de la película hecha posteriormente, que no he visto.

apenas desaparecía Gallimard, dejaba en claro que su ser mujer no era sino función de una relación erótico-amorosa. Por más importante que fuera, era sólo un momento, un aspecto de su vida, no la totalidad de su ser".

Me llama la atención que, pese a que en la segunda oración, haya tenido el cuidado de poner la generización femenina o masculina al mismo nivel ontológico (no es sólo una mujer sino también un hombre), pronto esta bella simetría igualitaria se hace añicos. En efecto, ya con la siguiente oración 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. Posiblemente se deba a que, pese a sendas declaraciones de buenas intenciones, desde luego mi reflexión se queda corta en cuanto a asumir la realidad de una simbólica binaria del género, y al escarbar en la representación de la feminidad, sencillamente se haya olvidado de su contraparte, la representación de la masculinidad. A pesar de que, por supuesto, no haya una sin la otra.

No obstante, empiezo a vislumbrar desde ese "olvido", puntos de partida y 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 se publicó *El amor en los tiempo del cólera* de García-Márquez, haber abierto un ejemplar en un supermercado y quedarme 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 sólo expresa, sino que actúa y representa (Butler, 1990). Performativo, aquel "por supuesto" me resultó entonces 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 sólo reitera el encubrimiento de su carácter desigual? ¿Y si fuera al fin, no que me haya "olvidado", sino más bien que haya escrupulosamente suscrito a la lógica representacional de los imperativos categóricos del género?

El género como definición necesaria y excluyente

El género es un acto que ya estuvo ensayado, muy al igual que un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad.

JUDITH BUTLER

Dejaré por un instante a un lado *M. Butterfly* y sus fantasías eróticas para mirar una fotografía, es decir una representación no teatral sino mundana y, con ella, intentaré mostrar cómo los actos constitutivos (Butler, 1990) de cada género actúan y representan la relación asimétrica que articula y significa el femenino como contingente, y el masculino como inmanente y universal.

Ante mis ojos, a doble página, trece fotos, trece cuerpos enteros recordados sobre fondo blanco, trece dramaturgos.² ¿Cuántas mujeres? me pregunto. Ninguna, como de costumbre. Ah, sí ¡una! Qué mal pensada soy. Al pie de cada una de las fotos está un número que indica su correspondiente texto, lo cual ofrece un CV 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.



LOS NUEVOS AUTORES TRAEN COLA

² *Los nuevos autores traen cola, el país de las tentaciones*, viernes 29 de marzo de 1996.

Entre los trece autores, ocho van sueltos. Mientras que los cinco 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. Él, 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, 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 que se haya atrevido, tan tranquila, en medio de once hombres y una mujer claramente definidos, a romper certezas y aportar —sin aspavientos— una presencia discretamente perturbadora.

La Perseverante tiene el pelo largo, suelto y retenido por unas gafas subidas a la cabeza haciendo de diadema; calza botas, viste minifalda, panties oscuros y chaqueta ceñida. La Silenciosa tiene pelo corto con algo de flequillo, gafas, chaqueta y jersey, pantalón, zapatos de cuero llanos con cordones. Si bien la minifalda y los panties todavía llevan una carga femenina, el resto del vestuario, peinado o accesorios de una y otra no tiene carácter genérico definido: hoy en día, zapatos llanos, pantalón, botas, chaqueta de paño, pelo corto o largo, gafas, no marcan el 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 cuenta que desde luego es así: *sólo* la minifalda y los panties llevan una carga netamente femenina.

La Silenciosa no necesita pintarse un bigote o ponerse corbata para parecer hombre, y desaparecer como mujer. Basta con dejar a un lado los signos performativos de la feminidad (como la minifalda y los panties de la Perseverante, pero también el apoyo necesario, la mirada indecisa o la

postura en desequilibrio) para ser 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. Tan es así que, por ejemplo, sus apoderados obligan a Cristina Sánchez Gijón, estrella de la tauromaquia, a vestirse de la manera más femenina posible: vaqueros y camisetas quedan para la casa; para la foto, faldas, blusas y encajes. Porque, desde luego, entre sus atractivos está el ser torera. Y, ya que en el ruedo no lleva ningún signo distintivo de sus compañeros (con lo cual ellos no se feminizan, pero ella sí se masculiniza), de su atuendo fuera de corrida depende que, para el público, esté claramente establecido su género. Si Cristina se vistiera y comportara, en el mundo, como la Silenciosa, entonces ¿quién pagaría para ir a ver torear a un muchacho, lo que se paga para ver a una mujer?

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 en el amalgama entre ser y parecer al que procede este tipo de declaración. La *voxpopuli*, 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, se asume una relación causal y de retroalimentación entre esencia y representación. Esta última forja la esencia que, a su vez, legitima la representación. Los actores sabemos que la naturalidad no viene nunca de otra cosa que del ensayo, que en francés se dice repetición. En efecto, ensayar significa memorizar ideas, sentimientos, afectos (el texto), plasmados en gestos, movimientos, mímicas (la puesta en escena), a partir de la repetición.

Repetición que, por supuesto es indispensable a este proceso de incorporación de una práctica, pero también y sobre todo a su comunicación. Es decir, un comportamiento se vuelve "natural", o sea "entendible", para uno mismo y para los demás, tan sólo en una interacción reiterada entre yo y tú. La Perseverante y sus compañeros repiten las actitudes y comportamientos que de ellos se esperan y que cada uno espera de sí-mismo: son

inmediatamente comprensibles, ubicables y ubicados. La Silenciosa se desplaza ligeramente en relación con la expectativa: no se la entiende, no se la reconoce, levanta dudas, crea desconcierto, es rechazada.

No se admiten representaciones de género, ni en el escenario, menos aún en el mundo, irresolutas. Para quedar en paz consigo mismo, el público exige el cumplimiento riguroso del "libreto que ya estuvo ensayado".

El género masculino como inmanente,
el femenino como contingente

La figura debajo del traje es lo real —lo decisivo en el travestismo de *Some like it hot* y de *Tootsie* es que precisamente el público cale la imitación, aunque no lo puedan hacer los personajes.

STEPHEN ORGEL

Desde luego, un actor es por definición un "yo necesariamente antepuesto a sus actos". Actuar en el teatro significa llevar a cabo los actos que expresen lo sugerido por el guión, ensayados durante el montaje y previstos por la puesta en escena: la espontaneidad del actor se desprende de un arduo trabajo, sin duda, y de mucha previsión. Ahora bien, tanto en el teatro como en el mundo, se asume que dar la comedia viene a ser lo mismo que fingir. Por consiguiente, se sobre entiende, se da por descontado o mejor dicho, se deduce, que el "yo antepuesto a sus actos" es en cambio verdadero, auténtico, la verdad en persona en suma. Siendo la representación sinónimo de mentira, disfrazarse, travestirse, siempre significa ir desde el ser hacia y hasta el parecer.

Las primeras apariciones del actor Song Liling en *M. Butterfly* 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 algo vacilante, ¿cómo dudar? Y, más aún ¿por qué? Cualquiera reconoce a una mujer, y, por supuesto, Gallimard también. Hará falta que, desembarazado de su atuendo femenino, aparezca el muchacho, para caer en cuenta que la mujer primeramente manifestada era, en realidad, un

muchacho travestido. El tiempo del verbo funge de prueba ontológica. En efecto, en un primer tiempo, se *vio* a una mujer. En un segundo, se *ve* a un muchacho.

Entonces el espectador recapacita y entiende que la primera percepción era errónea: viendo esto, se comprende que lo creyó que *era* no *era*, sino una actuación; y asume ahora, en una especie de deducción *aposteriori*, 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: sólo le incumbe actuar de militar, rey, empresario, ejecutivo, rico, pobre, bueno, malo, avaro o hipócrita, aventurero, desesperado 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 constituyen lo que permite reconocerlo y definirlo como tal, pasa totalmente desapercibido. 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" es por definición masculino: el actor tiene la facultad de asumir—o no— la representación del género que nunca es y sólo 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, a nadie se le ha ocurrido pensar que yo soy una travesti, o sea que voy del ser al hacer. La representación teatral impone sus reglas que son las de la esencia ontológica para la representación masculina.

Es más: siendo 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.

Sólo y escuetamente, alcanza a dar una mano de verdad ontológica a la actuación de mi género: el travestí, 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 la representación de la feminidad por ellos codificada, y su exclusiva durante siglos (en nuestra cultura, más de 20). Cualquier otro espacio de actuación es de actor. De acuerdo con Lacan, la actriz no existe.

El género consumado por la dinámica del deseo

Nuestro teatro es de actores con nombres y apellidos, conocidos y genéricamente definidos: quedar seriamente engañados por un disfraz que trastoque el género es, para nosotros, hondamente perturbador (...) Queremos crear la cuestión del género resuelta, biológica, controlada por los hechos de la sexualidad, y alegamos una total claridad respecto de cuál es cuál tal sexo —siendo nuestros órganos genitales los hechos ineludibles que agotan toda ambigüedad.

STEPHEN ORGEL

Con 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, natural y mutuamente atraídos, colocados cada uno a un polo, u a otro, de esa trayectoria que va de un yo-sujeto deseante a un tú-objeto deseado. Durante el periodo considerado "triumfante" por excelencia de la vida sexual femenina, 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.³ Equi-

³ "Toda suerte de oposición caracteriza los destinos de las diversas instancias psíquicas de la mujer. Si busca ser sujeto de su deseo y satisfacer sin represiones su pulsión, aceptando su rol de

librismo puntiagudo, que concluye con el salto mortal del acabóse de sus potencialidades reproductoras, abriéndose entonces para ellas, una vez recuperado el piso, dos vías divergentes. La primera sería la de Bernarda Alba,⁴ la mujer fuerte, jefa de familia, reinando sobre su casa y su descendencia; la otra sería Blanche Dubois,⁵ la eterna adolescente. Diametralmente opuestas, por lo general se desprecian, odian y rechazan mutuamente. Y es que no parece posible convergencia alguna entre una matrona virilizada y una patética jovencita entrada en años.

Sin embargo, más acá de su irreconciliabilidad, Bernarda Alba y Blanche Dubois tienen en común el ubicarse antes de las primeras reglas o después de las últimas. 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 que agita a las actrices.⁶ ¿Es posible representar a una mujer sujeto/cuerpo deseante? ¿No es indefectiblemente el cuerpo femenino la representación del objeto/deseado? ¿No es que éste acceda a la representación de un sujeto tan sólo colocándose río arriba o río abajo del mercado sexual/matrimonial, en el limbo de la pre-adolescencia o en el punto final de la menopausia?

Volvamos a *M. Butterfly*, que se abre con esta declaración de Gallimard:

Porque yo, Rene Gallimard, he conocido y he sido amado por la Mujer Perfecta. Solitario en esta celda, me siento noche tras noche a mirar el guión de nuestra historia desenvolverse en mi cabeza, siempre en busca de un nuevo final, uno que redime mi honor, uno donde ella vuelve a

'ser objeto causa del deseo', se encontrará no sólo con la condena social, sino con el peligro real de la pérdida del objeto del deseo, es decir con un entorno, que unanimemente no valoriza, no legítima 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, castrándolo. Por tanto, la autonomía, que por otro lado forma parte de los requisitos esenciales 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, F. milce: *El feminismo espontáneo de la histeria: estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*, Siglo XXI, 1985, p. XXII.

⁴ Federico García-Lorca, *La casa de Bernarda Alba*.

⁵ Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*.

⁶ Véase Ver Dolan, Jill, *The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance*.

mis brazos. E imagino a un público ideal que ha venido para comprenderme y tal vez, siquiera un poquito, envidiarme (acto I, 3).

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, y culmina 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 este último se niega: con mucho dramatismo, Song Liling termina desnudándose, y con igual dramatismo Gallimard cierra los ojos.

Como si la exhibición de los órganos genitales de Song Liling agotara la última treta de la fantasía de Gallimard. Como si de una definición 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 *venus* la representación femenina, dejando colegir que, de haberse encontrado una vagina en lugar de un pene más dos testículos en el fondo del calzón de Song Liling, la naturalidad de sus amores hubiese continuado fluyendo.

Sin embargo, hilando algo más fino: "Ya que el cuerpo es invariadamente transformado en cuerpo de él o cuerpo de ella, el cuerpo sólo se conoce por su apariencia generada" (Judith Butler, 1990:274). El cuerpo del muchacho Song Liling era femenino siempre y cuando su gestualidad lo transformaba en objeto deseado. El muchacho entonces se desnuda para abrir los ojos de Gallimard a la realidad, no de un sexo, sino del deseo. Del que, a su vez, el muchacho se afirma como sujeto, ubicando pues a Gallimard como objeto de este mismo deseo. El cuerpo desnudo más que ostentar tal o cual sexo, trastoca la dinámica del deseo.

Cuerpo/sujeto deseante, el muchacho es masculino. Recíproca e inversamente, Gallimard era masculino siempre y cuando era sujeto/deseante. Enfrentado a un deseo igual al suyo, y es éste 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 pu-

nal, cuya hoja reluce en los reflectores, se hunde entre los pliegues del 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.

Gallimard, 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 (femenino) de su deseo, cuyo *locuses* la masculinidad.

Todo conspira, en el teatro, en obviar el carácter performativo de la masculinidad. Como representación, ésta no existe. Sólo hay 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 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.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Minuit, París, 1980.
- Butler, Judith, "Performing acts and gender constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory", en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Sue-Ellen Case, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1990, pp. 271 y 277.
- , *Gender Trouble*, Routledge, Chapman & Hall, Inc., London, New York, 1990a.
- Case, Sue-Ellen, *Performing feminisms: feminist critical theory and theatre*, The John Hopkins University Press, 1990.
- Dio-Bleichmar, Elmice, *El feminismo espontáneo de la histeria*, Siglo XXI, Madrid, 1985.
- Lourdes, Marie, "Naturalismo, género y autoridad", *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, diciembre de 1996, pp. 89-116, UAM-Xochimilco, México.
- Orgel, Stephen, *Impersonations: the performance of gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, 1996, pp. 18 y s.
- Theatre Journal*, mayo de 1988.
- Ver Dolan, Jill, *The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance*.