

desde la tierra.

La actuación de Guto notas sobre el travestismo en la vida cotidiana

Roger N. Lancaster*

Estar presente en el mundo implica, en sentido estricto,
que existe un cuerpo que es, al mismo tiempo, una cosa material
en el mundo y un punto de vista sobre ese mundo;
pero no hay nada que obligue a ese cuerpo
a tener una estructura particular determinada.

SIMONE DE BEAUVOIR, *El segundo sexo*¹

La blusa

Comenzaba a atardecer. Era el final de un típico día sofocante en Managua.² Aída, mi comadre, regresó a casa del trabajo trayendo consigo una curiosidad exquisita para la devastada economía de Nicaragua: una blusa nueva, indiscutiblemente feme-

* Este ensayo apareció por primera vez en *Sex and Sexuality in Latin America*, volumen editado por Daniel Balderston y Donna Guy (NYU Press, 1997). Agradezco a Florence Babb, Daniel Balderston, John Beverley, Samuel Colón, Lois Horton, Micaela di Leonardo, Jean Franco, Donna Guy, Ann Palkovich, Ileana Rodríguez y Paul Smith las lecturas críticas que hicieron de los primeros borradores. También agradezco a los compañeros universitarios de mis primeros tiempos en Columbia que me hicieron críticas y me ofrecieron apoyo: Caroline Bynum, Elaine Combs-Schilling, Linda Green, Jean Howard, Katherine Newman y Gayatri Spivak. Rara vez se da a los estudiantes el crédito que merecen por estimular el pensamiento de su profesor; agradezco especialmente en ese sentido a Andy Bickford, Alex Costley y Marcial Godoy. Y, por supuesto, agradezco también a todos los alumnos de los estudios culturales de la George Mason University. Por último, habré de reconocer la deuda especial que tiene mi trabajo con las agudas y rigurosas formulaciones de Judith Butler, tanto cuando se aparta de ellas como cuando las aplica.

¹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*. (Pueden consultarse en español diversas ediciones, como la de Alianza Editorial/Siglo Veinte, México, 1994).

² Algunas/os lectoras/es reconocerán a estos personajes, protagonistas de mi libro *Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua*, Berkeley: University of California Press, 1992.

nina, suave al tacto, de buena tela y detalles finos. La prenda había sido enviada desde Estados Unidos por algún pariente, pero no precisamente a Aída, sino a una de sus compañeras de trabajo.

Si en Nicaragua las mercancías hablasen, relatarían peripatéticas historias salpicadas de interminables digresiones. La de la adquisición de esta blusa era también una historia tortuosa. Aída había logrado capturar tan envidiable presa mediante una compleja serie de trueques y transacciones en los que habían participado la destinataria original y otras dos compañeras de trabajo: en total, cuatro operaciones. Tales eran las circunvoluciones de la vida económica cotidiana en la época revolucionaria.³

Al llegar a casa, Aída invitó a la familia a ver su nueva adquisición. Su hermano adolescente, Guto, se puso de pie en la sala donde había estado holgazaneando con el torso desnudo frente a la oferta habitual de la televisión. El drama que se inició en ese momento me tomó completamente por sorpresa. Con ademán amplio y preciso, Guto se envolvió en la blanca blusa escarolada, e inició una rutina de coqueteo que habría de durar unos quince o veinte minutos. Deslizándose con afectación por los tres estrechos cuartos de la casa de su madre, el joven de diecisiete años añadió un bolso y un collar a su atuendo. Los hermanos, las hermanas y hasta la madre de Guto comenzaron a incitarlo lanzándole alusiones festivas: “¡Qué fina, bonita, muñequita!”, acentuadas por silbidos y besos al aire. Alguien tendió a Guto un par de aretes de broche. En alegre desenfreno, él se aplicó un toque de maquillaje y un poco de colorete. Su actuación se intensificó, para beneplácito del público. Desapareció momentáneamente en la recámara, para reaparecer vistiendo una falda de mezclilla. “¡Hombrote!”, me dijo de pronto, matizando su aguda voz en abierto coqueteo.

Yo estaba pasmado y mi sorpresa era, sin duda, parte de la comedia. “¡Mirá, Roger!”, repetía Aída; “¡mirá, Guto es un *cochón!*”, un marica (*queer*). Al principio pensé que la burla disuadiría a Guto de su actuación crecientemente extravagante, que el sarcasmo del término “cochón” pondría algún freno a su turbulenta payasada. Pero no fue así. Si acaso, el desafío lo aguijoneó para proyectarse hacia nue-

³ *Ibid.*, 52-68.

vos excesos dramaturgicos. El joven se regodeaba en la femineidad. Sus hermanas jugaban el papel de machos enardecidos cuyos comentarios se hacían cada vez más procaces. Entre risas y bromas, todos parecían disfrutar de la representación. Guto irradiaba alegría.

La teoría y la risa

Cuerpo y significado pueden formar, juntos,
una rueda de carreta.

MIKHAIL BAKHTIN, *Rabelais and His World*⁴

Cuando más tarde intenté “entrevistar” seriamente a los participantes en la comedia, no recibí una sola respuesta *directa*. Chanza, mofa y frivolidad coloreaban las respuestas, reviviendo el espíritu de aquella tarde: “Puede que Guto sea afeminado (*queer*)”, dijo entre risas su hermana Clara. Nunca antes había planteado nadie en serio esa posibilidad. Por el contrario, normalmente era Guto quien provocaba con burlas a su hermano menor, Miguel, llamándolo “cochón”.⁵ “¡Claro, es una loquita!”, fue la respuesta hilarante de la madre. “Estaba coqueteando contigo, estúpido”, me dijo a su vez Guto guiñándome el ojo.

¿Cómo describir con precisión esa parodia? O, mejor, ¿qué es exactamente lo que había ocurrido?

Los cánones de la descripción etnográfica clásica nos pondrían frente a una serie de alternativas mutuamente excluyentes: El espectáculo había sido sincero o no era más que un simulacro. Los espectadores aprobaban la función o la desaprobaban. Ninguna de esas respuestas se ajustaría, sin embargo, a un enfoque puramente “descriptivo” —sea eso lo que fuere—, porque todas suponen ya un *análisis* más o menos acabado de los sucesos: pretenden basarse en la percepción y se formulan en términos de un acontecimiento, con sus referencias respectivas y en su contexto más amplio.

Pero la elaboración teórica sobre estas cabriolas no sería menos problemática que su descripción. La teoría nos ofrecería también un

⁴ *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press: 415.

⁵ Lancaster, *op. cit.*., 245.

conjunto de opciones deprimentes: Guto se burlaba de las mujeres o las celebraba. La representación había sido una pantalla para ocultar sus inclinaciones homosexuales o, por el contrario, era una manera de deshacerse precisamente de deseos de ese tipo. O el público se mofaba de los “cochones” o los festejaba, manteniendo en suspenso sus prejuicios habituales. Guto transgredía las formas del comportamiento genérico o, en contraste, las subrayaba. Actos como esos constituyen un desafío para el sistema normativo del género, o bien se limitan a liberar esporádicamente la presión para que el sistema pueda seguir reproduciéndose a pesar de sus muchas tensiones.⁶ Ante tales alternativas, no nos queda sino elegir un lado o el otro, un equipo o su contrario, y participar en un juego cuyo resultado está decidido de antemano.

Un cierto aparato interpretativo, una determinada tecnología analítica, murmuran su tonada familiar: parodia o elogio, subversión o intensificación, desviación o norma, resistencia o permisividad, juego o seriedad... Afirmaciones en serie, cadenas de diagramas. Todas las piezas han sido colocadas; se ha preparado ya una sintaxis; las categorías han sido asignadas. No queda nada por hacer sino demarcar la representación, catalogar sus partes y completar los detalles que faltan. ¡Qué trabajo más tedioso! Los gestos y contoneos delirantes de Guto quedarían así empaquetados en pulcras cajitas: conclusiones teóricas tan terminantes como el desenlace de un drama conocido.

⁶ El travestismo, la transexualidad y otras formas de transgresión relacionadas con ellos se han prestado a diversas interpretaciones. Véase, por ejemplo, Judith Butler, “Critically Queer”, *GLQ* (1: 1, 1993: 17-32), especialmente las pp. 21-24; Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, NY: Routledge, 1993, especialmente las pp. 121-140; Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, NY: Routledge, 1992; Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago: University of Chicago Press, 1972, 1979; Janice Raymond, *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, Boston: Beacon, 1979; Nancy Scheper-Hughes, *Death Without Weeping: The Violence of Everyday Life in Brazil*, Berkeley: University of California Press, 1992: 490-497; Judith Shapiro, “Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and the Mutability of Sex”, en: Epstein and Straub, eds., *Body Guards*, NY: Routledge, 1991: 248-279; y, desde luego, Richard Parker, *Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*, Beacon, 1991, así como el volumen en el que aparece el presente ensayo: Daniel Balderston y Donna Guy, eds., *Sex and Sexuality in Latin America*, NYU Press, 1997.

En un pasaje célebre, Geertz sostiene que la "descripción densa" consiste en establecer la diferencia entre un guiño y una contracción involuntaria del párpado, entre una señal y un tic.⁷ No cabe duda: en la fenomenología de una actuación travesti, el matiz lo es todo. Pero ¿qué pasa cuando el matiz y la ambigüedad avasallan un momento dramático *en cours*? ¿Cómo penetrar en un incesante juego de guiños y gestos, miradas y movimientos, para leer lo que está detrás, desde el destello fugaz en la mirada de Guto hasta el tono de la risa de las mujeres?

Pensar en cuán escurridizos son los gestos de imitación es, por cierto, entrar en terreno resbaloso. Porque el sentido de esas diversiones y juegos es, precisamente, que su significado último se nos escapa.

Lo que deseo presentar en este texto es un conjunto de argumentos íntimamente entretejidos acerca de actuaciones del tipo de la que he descrito y de las mascaradas que se desarrollan en escenarios más amplios, como los del carnaval. No hay duda de que Guto simulaba; y, en tanto juego, la simulación es diversión o no es nada. Pero el juego no es cosa trivial; no debería subestimarse nunca el poder de la risa, tan destructivo y creativo a un tiempo. Un ensayo, pues, en honor de la insensatez y la locura, y algunas ideas sobre la eficacia de la extravagancia.

⁷ Clifford Geertz, "Thick Description", en: *The Interpretation of Cultures*, NY: Basic, 1973: 3-30, especialmente las pp. 12 y 16. (Existe traducción al español: *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, México, 1987.)

El closet de la epistemología⁸: Ambigüedades intencionales

Decir que (mi cuerpo) siempre está cerca de mí,
siempre ahí para mí, equivale a decir que nunca está
verdaderamente delante de mí,
que no puedo desplegarlo bajo mi mirada,
que se queda al margen de todas mis percepciones,
que está *con* mí.
...a mi cuerpo, no lo observo.

MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*⁹

Ahora me resulta difícil eliminar mi propia presencia de los acontecimientos que he referido. Yo era parte del público, y ese tipo de representaciones se dirige siempre, si no exactamente a un público determinado, sí —e invariablemente— a una audiencia que se tiene en mente. El hecho de que yo tuviese los pies planos cuando todos los demás sabían los pasos del baile, mi imposibilidad de entender la broma cuando todos los demás participaban de ella, eran parte indiscutible del regocijo vespertino. En términos teatrales, yo hacía el papel del serio que da pie a las payasadas del gracioso.^a

Pero ¿era realmente así? ¿Cabe pensar que mis reacciones estuvieran siendo sondeadas, que Guto y su familia estuvieran tratando de esclarecer, mediante el examen de mis reacciones, lo que yo había decidido mantener en la ambigüedad, por no decir en secreto? Los sucesos parecen, sin duda, consistentes con esta lógica. Aunque el objeto de mis preferencias sexuales casi nunca surgió como tema de inquisición directa, estoy casi seguro de que circulaban sospechas al respecto.

Sin embargo, no estoy dispuesto a instalarme sin más en esta lectura de la situación, porque la identidad social propia no es una cuestión simple ni unidimensional. En caso de que esto hubiera sido una suerte de experimento en el que yo era el objeto de estudio, mis

⁸ Con mis disculpas a Eve Kosofsky Sedgwick, cuyo libro *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California, 1990, sigue estimulando la reflexión sobre lo cerrado y lo abierto, lo oculto y lo evidente.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Origen/Planeta, México, 1986: 108-109. (traducción de Jem Cabanes).

^a Aquí, un juego de palabras. El texto dice "I played the 'straight man'". El término procede del *vaudeville* pero, en el lenguaje coloquial, puede referirse al heterosexual. (N. de la T.)

anfitriones podrían haber intentado obtener algún indicio de mi forma de proceder como persona de sexualidad desconocida. Pero también es posible que estuvieran poniendo a prueba mis reacciones en tanto norteamericano típico, persona de raza blanca, universitario o individuo ligeramente desmañado... Los fundamentos plausibles de la pesquisa, el tipo de cuestiones que mis anfitriones pueden haberse planteado, son quizá demasiado abundantes como para enumerarlos y tomarlos en cuenta.

Para complicar todavía más el cuadro, las diferencias culturales imponen obstáculos en el medio donde se desarrolla la comunicación y plantean problemas a cualquier investigación directa sobre las identidades estables. Como se me hacía recordar sin descanso, mis concepciones sobre la homosexualidad no coincidían exactamente con las de mis informantes.¹⁰ Ni siquiera sé exactamente cuál habría sido una reacción "sospechosa" ("*queer*") de mi parte: ¿seguirle el juego al "cochón" haciendo el papel de *macho*? ¿Unirme al jolgorio travesti? ¿Quedarme al margen, boquiabierto?

Todas estas son cuestiones sobre las que no puede uno pronunciarse definitiva ni inequívocamente, porque... ¿cuál sería la evidencia a considerar? La palabra de los informantes es importante, pero en este caso tenía doble sentido —y no podía ser de otro modo, ya que era lenguaje *humorístico*. Y aun suponiendo que sus respuestas fuesen serias, ¿cómo podrían sopesarse tópicos tan fragmentarios y evasivos? Todavía más desconcertante es el hecho de que las acciones no ya de un solo *otro*, sino de diversos *otros* de suyo plurales, casi nunca son ventanas transparentes que permitan mirar las intenciones. Y cuando los otros plurales *actúan*, las ambigüedades se multiplican exponencialmente. En tales situaciones, por su naturaleza misma, una intención oculta la otra, se refugia en la otra, conduce a otra.

Me extendo en este punto para evitar la tentación de la finalidad prefabricada y la conclusión obvia.

En las investigaciones del feminismo cultural^b y en las de un sector de los estudios lésbico/gays, se ha vuelto un lugar común

¹⁰ Lancaster, *op. cit.*: 235-278.

^b En la tradición anglófona, "feminismo cultural" se refiere a las corrientes del feminismo que parten de la idea de que mujeres y hombres somos radicalmente diferentes -moral, cultural, esencial y universalmente—. Así, el feminismo cultural se con

brindarse uno/a mismo/a como sujeto, como evidencia, como argumento y objeto de análisis.¹¹ A la manera de las introspecciones filosóficas de Descartes, este enfoque propone partir de lo más próximo, que es supuestamente lo que mejor puede conocerse: el propio ser, el propio cuerpo, las experiencias propias. Así, desde un interior fortificado, uno/a puede sentirse capaz de aventurar generalizaciones acerca de un exterior, es decir, acerca de los otros, acerca del mundo social.

Pero sólo un modelo ingenuo y vulgar podría llevarnos a creer algo tan absurdo como eso, a pensar que el ser disfruta de algún acceso privilegiado a sí mismo. Para comenzar, la presencia de nuestro propio ser y el efecto que éste ejerce sobre los demás, se nos ocultan de manera inevitable. Nunca podemos realmente ver nuestro ojo en el acto de mirar, escuchar nuestro oído en el acto de oír, ni tocar nuestro dedo cuando está tocando.¹² Un "yo-mismo/a" no puede, en consecuencia, observarse directamente a sí mismo/a. Precisamente *porque* todo conocimiento se filtra a través de un ser situado, tanto el "yo-mismo/a" como el alcance y la naturaleza de sus efectos constituyen en cierta medida un punto ciego; no puede ser de otro modo. Es un problema que ningún espejo ni interlocución pueden resolver en último análisis (puesto que los espejos y las interlocuciones sólo son capaces de ofrecer refracciones adicionales, cada una de las cuales tiene sus propios puntos ciegos).

En segundo lugar, un "yo-mismo/a" sólo se revela parcialmente, incluso a sí mismo/a; y es que la conciencia es siempre "conciencia de algo". Un ser existe en la medida en la que se proyecta en el mundo. Si trata de atraparse a sí mismo,

vierte en una suerte de 'política de la identidad' que habitualmente recurre a la idea de que las mujeres son moralmente superiores a los hombres. (Comunicación del autor).

¹¹ Véase Roger Lancaster, "The Use and Abuse of Reflexivity", en prensa, *American Ethnologist*.

¹² Véase Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge and Kegan Paul, 1962: 90-91, o la citada edición en español, pp. 108-111; véase también Drew Leder, *The Absent Body*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, una amplia investigación en torno a la "desaparición" del cuerpo en tanto función de los compromisos sensoriales.

si la conciencia intenta recuperarse a sí misma, coincidir consigo misma, manteniendo el calor interior con los postigos cerrados, se convierte en nada. Esta necesidad que la conciencia experimenta de existir como conciencia de algo que no sea ella misma, es lo que Husserl llama "intencionalidad".¹³

Como hormigueo que es de intenciones que se entrelazan con el mundo, el "yo-mismo/a" está siempre más allá de sí. Sus efectos se refractan infinitamente, en el mundo y a través de otros seres.

Restringir la práctica de la interpretación a una o dos dimensiones particulares, como si fuesen reminiscencias de la posición de un ser autorizado, es provocar un corto circuito en todo lo que interviene en la complejidad de un momento, en la riqueza de una situación, en las contingencias de la autocomprensión, y en la *sociabilidad* misma de lo *social*. Porque mucho de lo que ocurre en el dar y tomar de la vida social es provisorio e incierto, desarticulado, inarticulado. Los significados se negocian: nunca sabemos exactamente qué quisimos dar a entender sino hasta que recibimos respuesta de alguien más. Lo mejor de nuestro pensamiento se produce por casualidad: nunca tenemos seguridad de lo que sospechamos sino hasta que aparece alguna evidencia. Nunca estamos seguros de lo que buscamos sino hasta que lo encontramos. La mirada atenta vaga hasta que captura algo inesperado... como era de esperarse. Lo que el propio ser es, no menos que lo que el otro es, está allá afuera, en el mundo, entre el nosotros, en el juego y en la actuación.

A menos que esté dispuesta a desintegrarse en una parodia virtual de su némesis, en positivismo, la reflexividad,^c también, debe ser reflexiva, y modesta en sus pretensiones. Por eso es que, a fin de cuentas, yo no puedo afirmar que la actuación de Guto fuese una prueba *dirigida a mí*, ni decir cómo, de haberlo sido, fue concebida, y ni siquiera de qué manera se habría leído la evidencia. Tampoco puedo saber si fue o no un suceso *a priori* y mis reacciones fueron

¹³ Jean-Paul Sartre, "Intentionality" (1939). Reimpreso en, Jonathan Crary and Sanford Kwinter, eds., *Incorporations*, NY: Zone, 1992: 387-391, p. 389.

^c El término "reflexividad" se refiere a la colocación expresa del/a autor/a en el centro de sus observaciones, de sus descubrimientos, de su texto. Particularmente acentuada en el pensamiento académico feminista y lésbico/gay, esta práctica refleja la conciencia de que el/a autor/a, en tanto ser situado/a, incide en el conocimiento y le da forma. (Comunicación del autor).

escudriñadas *ex post facto*; no sé si hubiera o no ocurrido en mi ausencia, si fue o no puesta en escena a mi favor o para divertir a otros. Ocurrió, y yo estaba ahí como parte del espectáculo. Eso es todo.

La con-fusión existencial: una dramatización

Si entraras "en" una conciencia —cosa por lo demás imposible—, quedarías atrapado en un torbellino y serías arrojado afuera de nuevo, por ahí, sobre el árbol, en el polvo, porque la conciencia no tiene "interior" alguno; no es sino su propia exterioridad, y es este vuelo absoluto, este rechazo de la sustancia, lo que la hace una conciencia.

SARTRE, "Intencionalidad"¹⁴

Así pues, apenas si puedo empezar a desentrañar las complejidades de la intención que animaba la actuación de Guto. Pero éste no es sólo un problema de recepción por parte del espectador, sino también de concepción de la actuación. El travestismo se presta a representaciones del género y de la sexualidad, de la raza y de la clase, del deseo y de la repulsión, del ego y del alter —por no mencionar el cuerpo físico, sus prácticas carnales ni sus representaciones ideales. Esas prácticas están revestidas de múltiples matices y, sin duda, sus intenciones son complejas.

Espero estar planteando claramente la naturaleza de este enigma. Se trata, en realidad, de una extensión de los puntos ciegos del autoconocimiento recién mencionados, pero vistos desde el otro lado. Si la identidad propia es siempre y por necesidad compleja, una amalgama multifacética, si las intenciones que uno/a tiene resultan, por tanto, en cierto modo ambiguas hasta para uno/a mismo/a y si, en consecuencia, el "yo-mismo/a" y sus efectos se refractan de maneras múltiples en el mundo de los otros, no podemos esperar menos de los demás "otros".

En la medida en la que la *ambigüedad* domina sobre un dilatado continente del ser, sobre sus intenciones, sobre sus refracciones a

¹⁴ *Ibid*: 389.

través de los otros, la *ambivalencia* constituye el grado cero de las actuaciones que representan e intensifican la con-fusión existencial cotidiana. En esos momentos, la identidad, la identificación y la intención son simultáneamente reveladas, encubiertas, representadas, manipuladas y negadas...

Dejemos las cosas en su ambigüedad propiamente productiva afirmando que Guto estaba, ciertamente, actuando el papel de una mujer. También estaba imitando a los afeminados (*queers*), como lo indican las exclamaciones de su público. Pero además estaba representando el papel de un hombre travestido; es decir, estaba actuando una actuación. Y eso es algo también, enteramente diferente a *poner en práctica*, simple y llanamente, un género o una sexualidad. Porque en realidad, ¿qué mujer, qué homosexual o qué "cochón" actúa realmente de esa manera —a menos que también esté acentuando deliberadamente su acción con ademanes ampliamente actorales? No importa quién los ponga en escena: esos desempeños actorales no pueden nunca limitarse a *imitar* o a *simular* una práctica, a una persona o a un tipo original, puesto que siempre *se exceden* respecto de su objeto. Eso es lo que los distingue como "actuaciones". Ese "exceso" se desplaza invariablemente de un objeto a otro: Guto es ahora una mujer, ahora un "cochón", ahora una prostituta de clase baja, ahora una matrona refinada y amanerada, ahora negra, ahora blanca, ahora simplemente Guto, su propio ser metido en un vestido, ahora algo completamente diferente...

Es así que la actuación travesti es transversal en múltiples dimensiones. Se desliza con rapidez de un objeto a otro, de uno a otro tema: de macho a hembra, de femineidad a afeminación, de lo real a lo imaginario, entre lo dado y lo improvisado. Por ello no es muy correcto afirmar que el travestismo define un espacio de parodia o de transgresión.¹⁵ Tampoco es exacto decir que representa un ritual de intensificación. En realidad, el travestismo representa un profun-

¹⁵ Véase Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (NY: Routledge, 1990): 128-149; Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (NY: Routledge, 1993): 121-140. Véase también Eve Kosofsky Sedgwick, "Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*" y Judith Butler, "Critically Queer", ambos ensayos aparecidos en el número inaugural de GLQ (1: 1 1993): pp. 1-16 y 17-32, respectivamente.

do equívoco. Asume un espacio intermedio. Contrastantes e incluso antagónicas, las intenciones se mantienen ahí en suspenso, pero ninguna se anula. Y no es sólo que a través de un gesto determinado se refracten múltiples intenciones, sino que, más aún, muchos posibles “yo mismos/as” —y muchos “otros/as” posibles— están siempre *en juego*. El desempeño actoral es una práctica rica, abundantemente matizada y muy *abigarrada*.

Fenomenología del travestismo

Un movimiento se aprende cuando el cuerpo lo ha comprendido...

MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*¹⁶

Tal es el mundo cotidiano de la actuación travesti: una forma de simulación física mucho más vasta que el acto literal de travestirse, y mucho más amplia que cualquier costumbre o manifestación homosexual.

Un hombre cita a una mujer. Eleva su tono de voz para remedar su habla, asumiendo así un papel femenino en alguna conversación reportada. Ni en Nicaragua ni en los Estados Unidos es éste un acontecimiento extraordinario o insólito; es, por el contrario, una práctica frecuente entre los hombres. Sea para poner fin a una discusión o para subrayar la veracidad de una afirmación, un hombre puede exagerar sus gestos un poco más de lo habitual simulando un papel femenino o un papel homosexual: un giro de ojos, un doblez de muñeca, un sacudimiento de cabeza... Al narrar un suceso o desarrollar un argumento, el hombre se desliza así hacia un tipo de actuación “travesti”; es decir, adopta una pose destinada a representar a alguna otra persona, algún otro papel, algún/a otro/a “yo-mismo/a”... De esta manera ajusta su conducta corporal y su disposición física al estilo de algún/a otro/a. En estos teatros cotidianos en miniatura emerge una suerte de escenario momentáneo: el actor supervisa, por necesidad, a su público, a sus interlocutores, para verificar si su actuación tiene el efecto que busca o es fallida, para estimar si su acto es valo-

¹⁶ p. 156.

rado o resentido, para saber si es divertido o irritante, y para decidir qué tan lejos puede llevar su capricho, la ruptura de las reglas.

Pero no otra cosa es lo que hace una mujer cuando representa la alteridad supuestamente radical de los “cochones”: un ademán al aire, un revoloteo de manos, una expresión facial, un paso melindroso, alguna modulación de la voz que pueda entenderse como “afeminada”, un vistazo al público por el rabillo del ojo...

Por lo demás, en contextos menos caricaturescos, las mujeres siempre se están apropiando de palabras, patrones de habla y papeles que habitualmente se consideran ‘masculinos’.

“Yo soy ahora el jefe de familia —les dije a mis hijos—, la madre y el padre. Y aquí se hace lo que yo digo”.

Así se recuerda Doña Jazmina hablando a sus hijos en un nuevo tono paternal, después de la muerte de su esposo y justo antes de emplearse en una fábrica para hacer “trabajo de hombres”.¹⁷ Su afirmación es un acto doblemente transversal: ella se cita a sí misma en un momento pasado en el que actuaba un papel masculino: una actuación de sí misma representando otro género. Las citas que hago de mí mismo/a mantienen en marcha el sistema de circuitos... de manera triple, cuádruple.

Como actos de ventriloquia, este tipo de prácticas “lanza” la propia voz, los propios gestos, la conducta misma —el “yo—mismo/a”— de una posición a otra. Ello sucede con mayor frecuencia que la que admitiríamos a primera vista. La conversación resultaría probablemente imposible en ausencia de ese dar y tomar, de ese intercambio, puesto que el perfil travesti está casi implícito en “el discurso reportado”, y éste es, de suyo, un componente necesario del diálogo.¹⁸ Si, en este mismo sentido, calificaríamos como “travesti” toda reiteración, referencia o pantomima que cruzara los límites del género o de la sexualidad, comprenderíamos tales actuaciones en toda su sorprendente densidad: como rutina, hábito, convención y segunda naturaleza.

¹⁷ Lancaster, *Life is Hard*, 179-180.

¹⁸ Estoy aplicando en este punto las ideas que Volosinov desarrolla al final de su libro *Marxism and the Philosophy of Language* (Cambridge: Harvard University Press (1929) 1986).

Todas las manifestaciones de travestismo, sean lingüísticas o propiamente teatrales, actuadas a través de las palabras, del tono de voz o del comportamiento físico, suponen lo que Judith Butler¹⁹ describe como un tipo de “referencialidad al/os discurso/s”.^d En otras palabras, implican una negociación con alguna representación convencional o con alguna imagen compartida, sea la de un género ajustado a un patrón estable, la de un cuerpo normal, la de un papel prescrito en un libreto o la de la forma como se piensa que alguien actúa habitualmente... Pero si el análisis se estanca en este nivel preliminar, sólo se puede elegir entre dos opciones igualmente improbables: o la actuación *pone en escena* un libreto ideal, o lo *infringe*.²⁰

Por esa vía, la teatralidad se convierte en una variante de la normatividad y corremos el riesgo —tan común— de creer que toda práctica es el florecimiento de una idea. Como todo sucede en el plano de un concepto abstracto e incorpóreo, no logramos comprender, y ni siquiera podemos realmente formular la cuestión de la representación en su materialidad carnal. Al mismo tiempo, nos olvidamos de lo divertida que es, físicamente, la actuación. Sería difícil imaginar una comprensión más idealista de la práctica y una concepción más incorpórea del cuerpo. Porque justamente cuando reducimos la percepción carnal al lenguaje simbólico, el cuerpo pierde sentido. Si hacemos del cuerpo una representación, un significado entre otros, inevitablemente confinamos el análisis a un refugio contemplativo muy alejado de todas esas maneras corporales de conocer y de hacer el mundo que contribuirían a centrar adecuadamente, desde el principio, el interrogante constructivista, a saber: cómo se construyen los sujetos humanos a través de los compromisos prácticos de la carne viva con la trama del mundo.

Por tanto, en lugar de tratar la actuación como un problema de referencia al/os discurso/s, sería más provechoso pensar en la manera como un ser se mueve, percibe y ejerce sus prácticas. Porque lo

¹⁹ Véase especialmente Butler, *Bodies that Matter*: 12-16.

^d El término de Butler es “citationality”. A diferencia de “referencialidad”, que remite a la manera como un *signo* describe una *cosa* o como un significante “refiere” al significado, “citationality” se sitúa en el nivel del discurso. (Comunicación del autor.) De ahí que la traducción añada el complemento “al/os discurso/s”. (N. de la T.)

²⁰ Véanse los argumentos de Sedgwick en “Queer Performativity”, *op. cit.*

que caracteriza a cualquier representación travesti es una extensión y una dramatización de movimientos más bien mundanos inherentes a la percepción y a la lógica de los sentidos.

Podemos decir, sintetizando algunas reflexiones de Merleau-Ponty,²¹ que ‘percibir’ algo es ‘figurarlo’: es ponerlo en primer plano, al tiempo que relegamos al trasfondo todo lo demás. De esta manera, la atención perceptiva nos conduce tanto ‘hacia’ la cosa a la que prestamos atención, como ‘a su interior’. Cuando miramos no ponemos atención en el ojo; antes bien, atendemos *desde* el ojo *hacia* lo que miramos, y ello de manera inevitable.²² Al extender la mano para tocar, no conocemos el cuerpo, sino lo que tocamos o asimos. En el ensimismamiento propio de la observación, el sujeto que ve y el objeto visto se fusionan momentáneamente. De este modo nos perdemos a nosotros mismos al encontrar el objeto, sólo para recuperarnos entre los objetos, que se convierten a su vez en extensiones de nuestros propios miembros, en ‘incrustaciones en nuestra carne’.²³ La “intencionalidad operativa” propia de la percepción sensorial —o, mejor aún, el “éxtasis” carnal²⁴— implica estar siempre involucrados con otros, con objetos, con el mundo; supone que, por su naturaleza, el cuerpo se sitúa a sí mismo sólo cuando trasciende el lugar donde se encuentra; significa que en un mismo gesto, en una misma mirada, nos encontramos y nos perdemos a nosotros mismos.

²¹ Estoy sirviéndome aquí, con toda libertad, de diversos textos de Merleau-Ponty: *La fenomenología de la percepción* (op. cit.), *The Primacy of Perception* (Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1964), *Sense and Non-sense* (Evanston: Northwestern, 1964), y *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern, 1968).

²² Véase la rigurosa argumentación de Leder sobre ‘el Desde y el Hacia’, en *The Absent Body* (op. cit., 15-17).

²³ Merleau-Ponty, “Eye and Mind” (1960), en: Galen A. Johnson, ed., *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader* (Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1993: 121-149): 125.

²⁴ Si el término “intencionalidad” tiene la carga cartesiana de un acto implícitamente “mental” (no “físico”), la palabra *éxtasis* “describe el funcionamiento del cuerpo vivido. El cuerpo siempre tiene una posición determinada; gracias a ella nos ubicamos y definimos. Pero la naturaleza misma del cuerpo es proyectarse hacia afuera desde el lugar donde está situado” (Leder, *op. cit.*, 21-22). Las/os lectoras/es pueden haber notado ya que a lo largo del ensayo he ido desplegando gradualmente estos conceptos, comenzando por la descripción que hace Sartre de la “intencionalidad” de Husserl, pasando por la “intencionalidad operativa” de los primeros trabajos de Merleau-Ponty, para terminar con el “éxtasis” del que se ocupan los últimos textos de este mismo filósofo.

Ahora bien, si este trabajo de los sentidos es interactivo y creativo, si en la primacía de la percepción estamos siempre perdiéndonos y encontrándonos a nosotros mismos, si nuestros cuerpos están expuestos a las experiencias de otros cuerpos, entonces los sentidos mismos tienden a la trasposición carnal, a la empatía física y, si se quiere, a tra-vestismos y poli-morfismos diversos.

Todo acto de atención, toda apropiación física, todo poder empático de la carne, comportan una suerte de trasposición, de cruce al otro lado, una pérdida y recuperación del propio ser. Estas prácticas cotidianas se prolongan en multitud de deseos adicionales de trasponer, de cruzar al otro lado, y parecerían inherentes a la estructura social de la percepción. No podría ser de otra manera; puesto que somos criaturas sociales, el "yo mismo/a" siempre se encuentra en un/a "otro/a". Y puesto que nuestra sociabilidad es corporal por naturaleza propia, el deseo del/a otro/a, el deseo de ser otro/a, es parte del magnetismo fundamental que el mundo ejerce sobre nosotros.

Deberíamos formular con cierto detenimiento la trascendencia de estos argumentos. Para empezar, *toda* conversación reportada, incluso el autoreporte, y *todos* los casos de actuación, incluida la representación de uno/a mismo/a, suponen alguna forma de trasposición, cierto cruce al otro lado. Ahí reside el poder —y el riesgo— de la práctica. En segundo lugar, en la medida en la que compromete los sentidos, *toda* práctica deja expuesto el cuerpo al mundo y a los otros por la vía de la actuación travesti —en rigor, cuando esa actuación asume la modalidad dramatizada o teatral, pero no únicamente en ese caso. Por último, nadie aprende (ni desaprende) nada —ni un género, ni una sexualidad, ni una identidad y ni siquiera un significado— si no es mediante algún proceso de modelado físico, de entalladura, algún modo de experimentación sensorial y de juego corporal. Hasta en la más insignificante de las percepciones nos encontramos perpetuamente trasponiendo, cruzando al otro lado e involucrándonos, encontrando y perdiendo al propio ser sin cesar, haciendo y deshaciendo el mundo.

Parodia e imitación hostil

· El significado es como una chispa eléctrica, que sólo se produce cuando dos terminales diferentes se tocan.

VOLOSINOV, *Marxism and the Philosophy of Language*²⁵

Cuando los homosexuales se travisten, cuando los heterosexuales imitan los gestos de los homosexuales, cuando los hombres remedan a las mujeres, cuando los niños juegan a ser adultos, lo que suele producirse es una parodia, una farsa burlesca. Y no hay por qué imaginar que estos actos tienen intención alguna de agrandar.

Aun así, y en el peor de los escenarios —incluso, digamos, en una actuación homofóbica de la homosexualidad, en una representación misógina de la femineidad, en casos de imitación burlesca abiertamente hostiles—, es posible, sin lugar a dudas, extraer una cierta enseñanza del/a *otro/a* o, en todo caso, poner esa enseñanza a disposición de quienes puedan extraerla. Porque representar el papel del/a Otro/a equivale a romper el equilibrio existente entre los atributos contingentes de la identidad: supone asumir que el cuerpo es maleable, que los ademanes de la representación son, a fin de cuentas, simples extensiones de los gestos que uno/a ya hace y que, por cierto, cualquiera es capaz de hacer. En tanto problema de movimiento, la representación transversal es la exploración de un espacio todavía no apropiado pero que está próximo al espacio conocido. Quien actúa intenta abandonar el horizonte propio con el fin de ver el horizonte de otro/a, un paisaje diferente. Al habitar ese otro espacio, se descubre que el/la Otro/a es un “Yo-mismo/a” posible entregado/a a la extravagancia y el exceso.

Por supuesto, las actuaciones pueden resultar “fallidas”. Análogamente a lo que muestra Austin²⁶ en su clasificación de tipos realizativos^c —tipología organizada precisamente en torno a las ma-

²⁵ p. 102-03.

²⁶ J.L. Austin, *How to Do Things with Words*. Segunda edición (Cambridge: Harvard University Press, 1962, 1975). Véase también la edición en español, *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1971. Traducción de G.R. Carrió y E.A. Rabossi, especialmente la Conferencia II, pp. 53-65.

^c En inglés, “performative types”. El sustantivo “realizativo” sustituye el concepto de “expresiones realizativas” —que, en la teoría general de los actos lingüísticos de Austin, “no describen o registran nada, y no son verdaderas o falsas”, sino que reali-

neras como esos actos lingüísticos pueden ser desafortunados (desaciertos) o exceder sus pretensiones (abusos)—, la definición de una actuación fallida depende de reglas y circunstancias ajenas a la actuación misma: depende del contexto. En ciertos ambientes homosexuales es costumbre remedar los gestos o las palabras de otro (incluso si ese otro es a veces uno mismo), no de manera literal, sino *irónica*. El público debe percibir la ironía y, simultáneamente, encontrarla divertida. La representación es fallida cuando su ironía no se advierte, o cuando se considera que su intención es demasiado vulgar u obvia. (Por lo demás, estos juicios dependen, desde luego, del gusto, del refinamiento y de las demandas del público.)²⁷

En contraste, en algunos espectáculos travestis una “buena” actuación debe ser *convinciente*. Como insinúa deBarge y lo señalan todos los comentaristas de “Arde París” (*Paris is Burning*), el travestismo eficaz produce “los efectos de lo real”. En este caso, una actuación fallida es la que no logra producir la ilusión de “realidad”.

Las parodias representadas por hombres heterosexuales que fingien ser mujeres u hombres homosexuales resultan fallidas, por su parte, cuando la forma de ser del/a “otro/a” se adhiere demasiado fácilmente al actor. El acto resulta así exageradamente convincente, porque no deja suficiente espacio entre el actor y el/la actuado/a. La parodia pierde entonces la ironía que pretendía tener, o bien la niega deliberadamente como en un contrataque en el juego de los significados negociados. En cualquier circunstancia de ese tipo, un crítico que fuese hostil a la representación travesti podría reclamar al actor: ‘Es perfectamente concebible que éste sea el modo como actúas, que te sientas a tus anchas en este estilo, que estos gestos se hayan vuelto parte de tí mismo, que ésta sea la manera como *eres*. Tus ademanes, tu propio cuerpo, te delatan’. De modo que, en este nivel, aparece una categoría adicional, la de las “actuaciones involuntarias”, que son, por definición, intentos fallidos de producir un cierto efecto.

zan una acción en el acto mismo de su emisión—. El término es un neologismo derivado de “realizar”. Véase Austin: 44-47. (N. de la T.)

²⁷ Para un análisis amplio del ámbito homosexual, véase David Bergman, ed., *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts, 1993).

Si analizáramos el acto de travestismo de Guto limitándonos a entenderlo como una parodia hostil, incurriríamos en una simplificación excesiva. Algo había de eso, indudablemente; pero también había ahí una representación afectuosa, casi sentimental, del estereotipo escarnecido, de *la loca*. En el acto podía advertirse, ciertamente, la afirmación implícita de que el “cochón” travesti es exótico, pero de que lo es de manera atractiva, digna de imitarse, de que el amanerado es poseedor de una fuerza que incita a la imitación. Era evidente, sin duda, la insinuación de que el comportamiento de ese personaje es exagerado, pero de que lo es en sentido agradable, tanto por su abandono físico como por su hilaridad visceral y su frivolidad creativa...

Representaciones como la de Guto sugieren una variante del travestismo que toma elementos parciales de diversos géneros de actuación y los hace posibles en todos los casos. Entrañan la voluntad de experimentar con diferentes objetos y posibilidades. Retozona, exploratoria y ambigua como es, esta modalidad pertenece al género de los juegos infantiles, del pasatiempo libre, de la burla amistosa y del carnaval. Llamaré esta variante por su nombre común: *simulación*. Tan contagiosa como la risa misma, la simulación nos invita, ineluctablemente, a seguir el juego. La actuación de Guto era casi seguramente una manifestación de este género.

Sueños de carnaval: inclinaciones^f y deseos de trasposición

A cada hombre le espera... una imagen particular
capaz de aniquilar el universo entero.

LOUIS ARAGON²⁸

Cuando se aproxima el festival de la cosecha en Masaya, la gente acostumbra decir: “Vamos al carnaval a ver a los cochones”.²⁹ Inva-

^f Juego de palabras. El término en inglés es “bent-over acts”, que se refiere tanto a “empinarse” o “agacharse” —como en los actos sexuales entre varones— como a inclinarse en sentido más general. El calificativo “bent” se usa también para designar al varón que adopta poses provocativas a la manera de mujer seductora. En ese caso, el término que suele usarse en español es “torcida” (N. de la T.)

²⁸ Cita aparecida en M. Hambourg and C. Phillips, *The New Vision: Photography between the World Wars*, 1989: 144.

²⁹ Acerca de las fiestas populares nicaragüenses, véase Roger Lancaster, *Thanks to God and the Revolution: Popular Religion and Class Consciousness in the New Nicaragua*

riablemente, alguien hace notar sin ironía ni mala intención aparentes que “los cochones de carnaval son muy, muy hermosos”. Luego, alguien más emprende una generosa enumeración de las características y cualidades de la belleza travesti, ilustrándola quizá con algún pasito amanerado, o recogiendo una imaginaria falda...

Los placeres en los que participamos a lo largo de la actuación de Guto correspondían, en buena medida, al espíritu de carnaval, ese “festival de los disfraces”. De hecho, su parodia dio lugar a que toda la familia comentara durante varios días los goces visuales y viscerales de aquel ritual tan esperado. La reacción del público hacia los “cochones” en carnaval es muy parecida a la que despertó la actuación carnavalesca de Guto: alegría afanosa, bromas provocativas, incitación fogosa...

Muchos de los “cochones” que actúan en el escenario que el carnaval ofrece son, sin duda, “afeminados” (“queers”) en la vida real, pero algunos no lo son. La diferencia no es siempre apreciable. Algunos actúan su papel con magnífico porte y atavíos sugerentes. Otros se limitan a llevar sencillos vestidos femeninos. No importa. Aunque es evidente que los espectadores prefieren la extravagancia a la sencillez, a todos los actores se les asigna por igual el mote de “raro”, “cochón” o “amanerado”. Los mejores aceptan la burla con el ánimo ligero del humor carnavalesco, dando tanto como reciben. En cierta ocasión, una imponente “reina” me abordó, coqueta y provocativa, durante una procesión de carnaval; pero una vez cerca de mí, reaccionó bruscamente, como si yo despidiera algún hedor, y se marchó teatralmente... para regocijo de quienes nos miraban. Tal es el espíritu de carnaval, con su alternancia de posiciones y su inversión de expectativas.

Las fiestas de carnaval podrían interpretarse selectivamente de acuerdo con las expresiones del género y la sexualidad que se exhiben en ellas y que son sus rasgos más sobresalientes. El carnaval es, en parte, la Revuelta de los Raros (*Queers*). Sus caprichos contribuyen

(NY: Columbia University Press, 1988), y *Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua* (Berkeley: University of California Press, pp. 233, 251-52). Por supuesto, para un estudio decisivo del carnaval en un contexto diferente, véase el trabajo de Richard Parker, *Bodies, Pleasures and Passions*, mencionado más arriba.

en buena medida a anular los deslices, las contradicciones y la ambigüedad de las proposiciones de la cultura sexual prevaleciente. Mucha de su "feliz ambivalencia"³⁰ trastorna las valencias habitualmente asociadas con los afeminados (*queers*), con la homosexualidad, con el afeminamiento y con el deseo. Lo oculto surge a la luz; la pasividad y la actividad intercambian lugares; la diversión malsana se convierte en buen humor... En el vértigo resultante, todos se vuelven un poco amanerados, en cierto modo afeminados. El mundo entero se enciende en llamas.

Pero el carnaval también trasciende —y salvajemente— las cuestiones de género y sexualidad. Podría decirse que la teoría y la práctica de la carne renovada cada año en carnaval *subtienden* los aspectos genéricos y sexuales. Si el carnaval se entrega a la inversión ritual en las representaciones que se hacen de el *género* y la *sexualidad*, asume asimismo, en la misma medida, los problemas de *raza*, *clase* y *etnicidad*. Aquellas famosas máscaras de tez de durazno de Monimbó, con sus rosadas mejillas y sus mostachos tiesos, rememoran a la alta burguesía española y revelan la dimensión colonial de la historia del carnaval: los indígenas se visten del color, toman la cara, remedan las danzas de los gobernantes españoles blancos, evocando de esa manera sus poderes.³¹ De modo similar, las imágenes de aparición más reciente negocian con alusiones diversas al poder de clase, a la autoridad administrativa o al dominio neocolonial. Entre ellas se cuentan las que subrayan las estridencias de ciertos sectores sociales, como las de los médicos de bata blanca ornados con implementos de *vaudeville*, las de los banqueros, los políticos, los *internacionalistas*...

El carnaval es, pues, oportunidad de recordar, de interrogar y de *jugar* a la representación de la historia de los sistemas de dominación. Esta lectura lo sitúa en su contexto histórico y político-económico.

³⁰ Afortunadamente, el traductor al inglés de *Rabelais and His World*, de Bakhtin, usa a todo lo largo del texto términos como "ambigüedad feliz (*gay ambiguity*)", "feliz ambivalencia (*gay ambivalence*)", "risa loca (*gay laughter*)" y, especialmente, *gay matter*. Debido a su énfasis en la transformación, en el flujo y en el compromiso carnal, estos términos tienen amplia resonancia en la perspectiva del presente ensayo.

³¹ Véase Roger N. Lancaster, "The Festival Disguises", en: *The Progressive* (Noviembre de 1986): 50.

mico apropiado. Pero el enfoque sigue siendo limitado. El peligro de quedarse aquí es el de caer en una reducción falaz en la que todo esté establecido de antemano, antes aún de poder plantear alguna pregunta. Como la representación travesti, el carnaval se convierte ya en resistencia contra las formas de poder que tan claramente diseña, ya en ratificación de las mismas. Así provocamos un corto circuito en toda nuestra pesquisa. Nunca entenderemos *cómo* podría el carnaval, en sí y por sí mismo, realizar cualquiera de esas funciones, ni *por qué* sería mejor o más fascinante empezar por una o por la otra...

He aquí una lectura alternativa: cuando el carnaval llega a Masaya, cuando en Managua se festeja la Fiesta de Santo Domingo, o cuando cualquiera de una docena de festividades de ese tipo se celebra en los pueblos y barrios de toda Nicaragua, lo que se produce es una profusión de máscaras, una alborozada con-fusión de intenciones y una proliferación de deseos de trasposición, de cruzar al otro lado... En tiempo de carnaval, la "ambigüedad feliz" opera no solamente sobre las imágenes del mundo social, político y económico, sino también sobre las del mundo físico, sobre las del mundo natural. El material con el que el carnaval trabaja son las imágenes, los colores, los olores y los gustos. Su repertorio es el caleidoscopio sensorial en su totalidad y en perpetuo cambio.

Así podemos incluir en el análisis toda una multitud de imágenes adicionales. Los seres humanos asumen formas animales, las personas se convierten en criaturas fantásticas: vacas, toros, pájaros, insectos, Diablos y Diablitos... Hay santos que caminan entre salvajes, al lado de alguna bestia ocasional hecha de cohetes y fuegos artificiales. Las imágenes se agolpan, no como en una pintura compuesta por diversos elementos pero individual al fin y al cabo, sino como en una obra en ejecución; como en un proceso inacabado de experimentación, exceso y juego... Estas imágenes representan el sacrilegio; así, una escena travesti de la crucifixión, con un Jesús travesti y dos Ladrones también travestidos, los tres llevando sus cruces... Y además, se arriesgan a la ruptura total con la coherencia: objetos animados caracolean confusamente entre simpáticos monstruos, cuerpos amalgamados y criaturas mitad humanas, mitad animales, como en las conmociones de un viaje psicodélico. Los travestidos se convierten en pan-vestidos, a medida que las discriminacio-

nes sociales vacilan, las distinciones naturales se borran y los contornos del cuerpo se dilatan y se ponen a prueba.³²

El análisis de Bakhtin sobre la sensibilidad de la máscara resulta ilustrativo a este respecto:

La máscara está asociada con el gozo del cambio y de la reencarnación, con la relatividad feliz y con la alborozada negación de la uniformidad y de la semejanza; rechaza la concordancia con uno mismo. La máscara se relaciona con la transición, con la metamorfosis, con la violación de las fronteras naturales, con el escarnio y los sobrenombres comunes. Contiene el elemento lúdico de la vida; se fundamenta en una peculiar relación entre realidad e imagen, característica de los más antiguos rituales y espectáculos.³³

Pero, más allá de la celebración que Bakhtin hace de la metamorfosis del carnaval, podríamos explorar también la comprensión que Merleau-Ponty tiene del cuerpo en su existencia misma. Porque es precisamente en la metamorfosis, en la fusión y en la con-fusión, en el espacio existente entre quien percibe y el objeto percibido, donde el cuerpo y el ser toman forma.

Un cuerpo humano está presente cuando, entre quien ve y lo visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre mano y mano, se produce una suerte de trasposición, cuando la chispa de lo sintiente/sensible se enciende...³⁴

Como el "fantasma del espejo" contemplado por Merleau-Ponty, la máscara

arrastra mi carne hacia el mundo exterior y, al mismo tiempo..., mi cuerpo puede invertir su energía psíquica en los otros cuerpos que veo. De ahí que mi cuerpo pueda incorporar elementos extraídos del cuerpo de otro, del mismo modo que mi sustancia pasa a ellos.³⁵

Reverberación de seres infinitamente refractados, la extravagancia de carnaval desequilibra los poderes de percepción que prolongan el cuerpo más allá de sus contornos, para consolidarlo en y a través del mundo... en el acto mismo de disiparlo.

No menos que los espejos, las máscaras, las trasposiciones y el travestismo

³² Véase Georges Bataille, *Theory of Religion* (NY: Zone): 54.

³³ Bakhtin, *Rabelais and His World*, 39-40.

³⁴ Merleau-Ponty, "Eye and Mind" (1960), en: Galen A. Johnson, ed., *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader* (Evanston: Northwestern, 1993: 121-149): 125.

³⁵ *Ibid.*, 130.

son instrumentos de una magia universal que convierte las cosas en espectáculo, los espectáculos en cosas, a mí mismo en otro, y al otro en mí mismo.³⁶

Los horizontes del carnaval son tan dilatados como la percepción misma, y tan sensuales como la propia práctica. La intencionalidad y la identidad quedan envueltas en equívocos lúdicos que son a un tiempo productivos, destructivos e instructivos. Al abandonar la avenencia de nuestros contornos y nuestros horizontes consigo mismos, ensayamos otros cuerpos, otros horizontes, todos los mundos posibles. Mano con ojo y cuerpo a mundo, el celebrante de carnaval lucha cuerpo a cuerpo con el problema de la estética en su sentido original y más amplio: la percepción de la realidad.³⁷ A través del sin-sentido, deshacemos un sentido del ser mientras construimos un nuevo sentido de la realidad... al aire libre, como en un juego.

En el contexto de la fiesta carnavalesca es posible comprender con más riqueza personificaciones como la de Guto, no en tanto representaciones inconexas, y ni siquiera como actuaciones independientes del género o de la sexualidad, sino como prácticas que prolongan la expresión de otros deseos de trasposición, de cruzar al otro lado. Ese tipo de actuaciones da lugar al exceso físico, a la ambivalencia carnal y a la ambigüedad festiva. Esculpen un cuerpo expuesto a la atracción que sobre él ejercen otros cuerpos; un cuerpo abierto y ambiguo entregado a todo tipo de transgresiones y trastocamientos; un cuerpo maleable en mudanza continua, puesto que la percepción lo mantiene abierto al mundo; un "yo-mismo/a", por tanto, perdido/a y recuperado/a, pero sólo en otros y en el mundo.

La sociabilidad de lo social: la risa loca

Un helicóptero sobrevuela la escena. Mal augurio, un helicóptero en Nicaragua, tan desgarrada por la guerra. Cuando pasa por primera vez, vierte montones y montones de polvo sobre nosotros. Luego vira, preparándose para pasar de nuevo. Con granos de arena en la boca, sacudiéndonos el pelo, nosotros, los celebrantes de carnaval,

³⁶ *Ibid.*, 130.

³⁷ Véanse las discusiones de Susan Buck-Morss en "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *October* (62, Otoño de 1992): 3-41.

nos escurrimos cuerpo a tierra buscando refugio bajo los aleros de las construcciones que bordean las estrechas calles empedradas de Masaya. Pero esta vez el helicóptero arroja pétalos de flores delicadamente perfumados, que llueven lentamente sobre la gente empavorecida que quedó varada en la calle. Y ahora reímos, todos reímos, de la vida, de nosotros mismos, de nuestros cuerpos, de nuestros temores no menos que de nuestros placeres. Así es carnaval: te asalta y te brinda placer; provoca y azuza tus sensibilidades; te embauca y te hace reír. Siempre me voy de estas fiestas más que un poco aturrido: intoxicado de tanta risa, y completamente incapaz de explicar después qué es lo que fue tan gracioso.

La risa —la risa profunda, visceral— resuena a través de la experiencia entera de carnaval. Un íntimo aliento reverbera desde el vientre, cobra voz, se derrama a borbollones en el aire, y fluye de cuerpo a cuerpo. Como aquella “respiración del Ser” sobre la que Merleau-Ponty escribe,³⁸ esta risa arrebatada suprime las diferencias entre quien ve y lo visto, entre el actor y el público, entre quien ríe y quien es objeto de la risa. Esta risa es el expediente mismo de la conectividad de carnaval, su forma carnal de sociabilidad. Es ésta una risa que *se siente*, íntima y visceralmente, pero que también se comparte y es universal. En el juego dialéctico de los opuestos descrito por Bakhtin, la risa nos eleva hasta cuando nos degrada; “condena el mundo existente a las llamas regeneradoras del carnaval”.³⁹ Todo el genio popular de carnaval, su dominio magistral de trucos visuales y juegos físicos, remata nomás en juego divertido, en tantas formas diversas de probar-se las cosas y experimentar con ellas.

³⁸ “Eye and Mind”, p. 129.

³⁹ Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 394.

Teoría post-festum: jugar y conocer

Los dos polos del estado de ánimo propio del juego son
el abandono y el éxtasis.

Este estado de ánimo es, por naturaleza, inestable.

HUIZINGA, *Homo Ludens*⁴⁰

Desde luego, Guto sólo estaba jugando. Al principio menosprecié su irrupción en escena como si fuese una ocurrencia inusitada, marginal... hasta que me puse a considerar de qué manera, tan densa, tales interludios lúdicos invaden la vida cotidiana. La actuación de Guto sugiere que los impetuosos saltos carnalescos de cuerpo y significado están también presentes en una amplia gama de representaciones. Pero ¿qué es exactamente lo que ocurre cuando estas rupturas cotidianas de la normalidad irrumpen? ¿Qué sucede cuando la gente simula? ¿Qué podría implicar ser "arrebataado" por un acto, una máscara, un momento dramático? ¿Es acaso que somos transportados, por así decir, enteramente a otro espacio? ¿Vivimos, así sea sólo por un momento, lo que *hacemos* en esas circunstancias?

Considerada en su totalidad, desde la perspectiva más amplia que da el carnaval, la actuación de Guto y las interacciones de su público apuntan hacia las peculiares afinidades que existen entre el juego y la exploración, el conocimiento y la comedia. Había en aquella parodia un conocimiento práctico, una suerte de familiaridad, y todos —exceptuándome a mí— parecían conocer perfectamente sus papeles. Una vez que Guto inició la representación bufa de esa tarde, mis anfitriones la siguieron con una especie de comprensión física, como se siguen los pasos de un baile. Era una broma, sí —¡un disparate tal, de hecho!... Pero es precisamente el elemento "gestual" (*gest*)⁸ de la broma lo que, al capturar la *sustancia* de lo que imita, permite ocultar una gran

⁴⁰ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Alianza/Emecé, Madrid, 1972. (Traductor: Eugenio Imaz) p. 35.

⁸ En inglés, "the 'gestic' or gestural element of jest". La frase hace referencia al término "gest" de Bertold Brecht, que denota el esfuerzo del actor por capturar la esencia de algo a través de gestos, pero no como en una copia idéntica a lo que se representa. Por esa vía, es la actuación lo que reclama la atención hacia sí misma en tanto actuación (Comunicación del autor).

cantidad de verdades oscuras, tanta sensatez múltiple, un conocimiento tan detallado y carnal del mundo.⁴¹

El libro clásico de Huizinga, *Homo Ludens*, ofrece una serie de intelecciones y percepciones de gran utilidad para pensar la relación entre el juego y otras formas de práctica, y para especular sobre el juego no sólo como un universal humano, sino como condición básica de la cultura. En sentido estricto, al juego se le distingue fácilmente de la actividad rutinaria y del trabajo. El juego es "diversión" ("*fun*"). Es una especie de esfuerzo superfluo que no toma en cuenta la utilidad y que va más allá de la razón: es improductivo, carece de sentido práctico y es, incluso, irracional. En tanto actividad superflua, voluntariamente elegida, el juego es "libre", y es esta "cualidad determinada de la acción" la que lo distingue de las prácticas de la vida "corriente". Con todo, el juego linda con el no-juego, en la medida en que "se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio".⁴²

Pero en un sentido más amplio, el juego tiene consecuencias que trascienden, con mucho, su espacio y tiempo propios, y es ahí donde comienza a diluirse cualquier distinción entre el juego y el no-juego. En tanto problema funcional, el juego y sus reglas se implican mutuamente. A través de la repetición, la variación y la memoria, "el juego crea orden, es orden"; pero, al mismo tiempo, una acción se torna lúdica sólo mediante la selección de ciertas expectativas, de ciertas regularidades. Si el "juego" y las "reglas" adquieren existencia simultáneamente, las fuerzas que ponen en movimiento no son triviales: "son obligatorias y no permiten duda alguna."⁴³

La antropología comprensiva de Huizinga rastrea el espíritu del juego a través de una diversidad de prácticas formales. Así, las

⁴¹ Para una mejor comprensión del término "gest" véase Bertold Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (Editado por John Willet, NY: Hill and Wang, 1964). En torno a "gesture" (gesto), véase Merleau-Ponty, especialmente *The Primacy of Perception*, op. cit., p. 7.

⁴² Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* (Boston: Beacon, (1944) 1955): 2-3, 8, 9-10. Véase la edición en español citada más arriba, p. 26; también, pp. 21 y 22: El juego es "un *intermezzo* en la vida cotidiana..., ocupación en tiempo de recreo y para recreo (...). Se juega dentro de determinados límites de tiempo y espacio."

⁴³ *Ibid.*, p. 24 y ss.

afinidades del juego con el ritual parecen particularmente apremiantes: ambos son actividades circunscritas a un tiempo determinado, restringidas a un espacio especial, que simultáneamente se rigen por reglas y producen reglas. En tanto suspensión de lo ordinario, de la normalidad, ambas implican una "pérdida del propio ser" durante la *acción misma del acontecimiento*. A pesar de su carácter "imaginario" o "artificial", son eficaces: el juego crea equipos de jugadores que tienden a persistir después de terminado, del mismo modo que el ritual produce en su vigilia una comunidad de creyentes.⁴⁴

Por último, en la medida en que implica una alternancia interminable de intercambios, de dar y tomar, de ataque y contraataque, el juego es *tenso*.⁴⁵ Nos exige. Obligados a responder con un movimiento, queremos saber qué sucederá enseguida.^h Esta dinámica de tensión y solución confiere al juego su fascinación y, al mismo tiempo, alienta el cultivo de ciertos hábitos, el desarrollo de ciertas facultades. La conducta a la que el juego obliga reúne atención física con agudeza mental, ejercicio corporal con aprendizaje carnal y la puesta a prueba de la propia capacidad de desempeño. Como resultado, el cuerpo y las inclinaciones del jugador son moldeados de nueva cuenta, en grados diversos, por su compromiso con el sentido deportivo de la vida.

Desde el punto de vista de Huizinga, el juego abarca la cultura: la precede, subyace a ella y se extiende frente a ella. Si el espíritu lúdico está en el origen de la estética, del arte, del mito, del ritual y de la religión, resulta difícil pensar en alguna actividad de "orden superior" que no esté imbuida del espíritu del juego. *El juego es la cualidad misma de la acción que simultáneamente contiene la estructura y la hace posible.*

¿Es acaso una desmesura preguntarse si lo que el constructivismo social intenta describir es también algún tipo de juego? ¿Sería realmente tan estrafalaria la proposición de que el juego es "la ma-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 23 y 24.

^h "Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. Es un tender hacia la resolución." Huizinga, *op. cit.*, 23 (N. de la T.)

triz de la identidad",⁴⁶ ese mismo excedente de actividad cuyas consecuencias involucran a los "sujetos", a los "seres" y a los "grupos"?

Resulta, sin duda, una exageración afirmar que *nos convertimos literalmente* en aquello que representamos durante el juego, o que realmente *provocamos* que el artificio se vuelva real. Sólo un charlatán o un loco sostendrían tal cosa. *Por sí mismo*, el juego no tiene poder para hacer que algo suceda. Decir que "el juego es *tenso*" significa, en parte, afirmar que el vigor y la fibra se resisten a ciertas actividades. La libertad del juego es significativa, y las facultades son remodeladas mediante el esfuerzo, precisamente porque tanto el cuerpo como el mundo les salen al encuentro como obstáculos, como resistencias, como fuerzas opuestas. El juego es regocijante porque se experimenta como lo opuesto al trabajo, a la rutina, a otras prácticas... Haciendo a un lado las historias heurísticas de Huizinga sobre los orígenes, hay que aceptar que nosotros no hacemos casi nunca las reglas del juego. Jugamos nuestros juegos con libertad, pero no somos libres de jugarlos tal y como queremos.

Y, sin embargo, todo juego significa algo y culmina en algo. Digamos que el juego es un género especial de la práctica, esa forma de práctica que mejor coincide con lo que Marx denomina "práctica sensorial", o "práctica como actividad sensorial".⁴⁷ El juego encarna la práctica en su modalidad más libre y creativa. En ese compromiso entre cuerpo y mundo ponemos a prueba la ductilidad del mundo enfrentándola con la destreza del cuerpo, no "para hacer" algo más (como cuando trabajamos), sino para nada, por ninguna buena razón en absoluto. El juego puede seguir puntualmente un libreto o violentarlo, pero ése no es el meollo de la cuestión. Si el juego contribuye de alguna manera a construir el mundo, como sostiene Huizinga, también contribuye a deshacerlo, como lo demuestra

⁴⁶ Para emplear un concepto muy usado. Véanse, por ejemplo, las formulaciones de Butler en *Bodies that Matter*, especialmente las pp. 7-8 y 31.

⁴⁷ Véanse especialmente las "Tesis sobre Feuerbach" ("Theses on Feuerbach", en: *Karl Marx: Selected Writings*, David McLellan, ed., Oxford: Oxford University Press, 1977): pp. 156-158; véanse también los análisis de Marx en torno al sentido, la sensualidad, el sentido humano, la corporalidad y la práctica, en *Los manuscritos económico-filosóficos de 1844* (Buffalo, NY: Prometheus Books, 1988).

Bakhtin. Cualquiera de esas alternativas es posible, porque el juego involucra al sentido, al cuerpo y al mundo de una manera particularmente *impráctica*, liberando a la práctica de su seriedad, de su compromiso con alguna finalidad determinada, de su inercia. En la forma de juego, la práctica despliega sus potencialidades más vigorosas (pero no sus resultados más directos).

Según el modelo que propongo aquí, el juego es a la identidad lo que el sentido al cuerpo: nos sitúa y nos orienta, pero también va más allá y nos excede. En esta construcción de la identidad, el cuerpo no está “dado” ni “fraguado”. Un cuerpo es un “yo-mismo/a”

no en virtud de la transparencia, como el pensamiento, que nunca piensa nada si no es mediante la asimilación, la constitución, la transformación de algo en un pensamiento, sino un yo mismo en virtud de la confusión, del narcisismo, de la inmanencia de quien ve en lo visto, de quien toca en lo tocado, de quien siente en lo sentido; un yo mismo, por tanto, envuelto en las cosas...⁴⁸

La existencia toda queda reunida, como un circuito íntegro de percepción y práctica; pero jugar es saltar y arrojarse uno/a mismo/a, conscientemente —aunque no siempre de manera voluntaria—; es una forma especialmente ilustrativa de quedar “envuelto/a, enredado/a en las cosas”. Es una manera de conocer. Aprendemos algo cuando jugamos. El cuerpo lo recuerda. Pero, contra toda tentación de ver el cuerpo como una especie de arcilla sometida a la impronta de otras fuerzas y continuamente moldeada en forma de sujeto cerrado, el juego nos recuerda que la ductilidad es recíproca: que cuerpo y mundo llegan, juntos, a ser.

Identidad, política, práctica

Cualquier juego puede absorber por completo,
en cualquier momento, al jugador.
La oposición “en broma” y “en serio” oscila constantemente.

HUIZINGA, *Homo Ludens*⁴⁹

En la vida ordinaria, las ambigüedades y las trasposiciones —la promiscuidad de los sentidos— son refrenadas. Las relaciones estrechas

⁴⁸ Merleau-Ponty, “Eye and Mind”, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁹ p. 20.

y habituales entre el propio ser, los otros y el mundo, abundan en prácticas rutinarias. Cuando, por esta vía, el mundo se mantiene constante, el potencial polimorfo de la carne sigue trabajando, pero sus capacidades excedentes quedan, por así decir, puestas entre paréntesis, y pasan a segundo plano. El "ser", entonces, es el intermedio de una componenda entre las fuerzas que forman parte de él: prestamos atención a ciertas regularidades, y ello *desde* un cuerpo, desde un/a yo-mismo/a que se mantiene constante. Entendida de esta manera, la "identidad" no significa más que una suspensión temporal del desbordamiento de los sentidos. (Es a este aspecto de la percepción al que se restringe la teoría de la práctica de Bourdieu: es decir, a aquéllo de lo que la memoria se *olvida*, lo que la percepción *omite*.⁵⁰)

Así y todo, en el intercambio, en el dar y tomar de la vida social, perpetuamente irrumpen a través de todo lo estable, de lo estructural y de lo singular, sujetos del estilo de los de carnaval e intencionalidades dispersas. En los contornos meta-mórficos de la práctica cotidiana, en las veleidades y caprichos implícitamente travestidos del discurso reportado, en la especulación sobre las identidades compuestas y los motivos confusos de las demás personas, en el doble lenguaje desconstructivo, en el albur, el retruécano y el juego de palabras, en toda añoranza de una nueva identidad, de otro cuerpo, de una perspectiva fresca, mediante una miríada de estratagemas y artificios de ese tipo, lo que es alter es también ego, lo que está "más allá" está también "adentro", y la ambigüedad vive en el centro mismo de la identidad. Inherente a la naturaleza de nuestro vínculo con el mundo, hasta el más frecuentado de los hábitos puede ser fuente de nuevas experiencias. A través de la magia de la percepción, hasta el objeto más objetivado puede ser desalojado de su inercia para revelar nuevas facetas. Aun el ser más consolidado conserva en los sentidos un recurso siempre asequible para trascenderse a sí mismo. "Toda carne, incluso la del mundo, resplandece más allá de sí misma".⁵¹

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice* (Stanford: Stanford University Press, 1980), especialmente las pp. 52-97.

⁵¹ Merleau-Ponty, "Eye and Mind", *op. cit.*, p. 145.

El tipo de naturaleza lúdica que he estado esbozando —sea estética, plástica o creativa— suele entenderse como manifestación de diversidad de ocios, como indicio de educación, o como una función del privilegio. Así es como Bourdieu puede distinguir entre pensamiento crítico y percepción ordinaria, entre reflexión y actividad.⁵² Pero la inteligencia perceptiva no está necesariamente del lado de los órdenes superiores, ni mantiene a la inercia en el lado opuesto, el de los órdenes inferiores. Nadie está nunca tan desposeído ni tan explotado como para carecer de toda capacidad de empatía, de toda posibilidad de imitación burlesca, de risa y de lenguaje ambiguo. Hasta en lo más atroz de una guerra, del trastorno social y de la escasez económica —y especialmente entonces— la gente se da tiempo para jugar juegos divertidos y para reír la risa de carnaval.

No todas las culturas elaboran públicamente estos poderes: algunas celebran carnaval; otras, no. Pero, como ocurre con la idea existencialista de la libertad, esas capacidades están siempre ahí, siempre aquí, siempre a disposición para participar en algún empeño. El juego está siempre al alcance de la mano cuando se le requiere para ejecutar algún trabajo, para cumplir alguna función. Los travestismos cotidianos, las diversas maneras de hacer contrapeso a la ambigüedad y las trasposiciones momentáneas de la identidad son tan pertinentes y al mismo tiempo tan comunes, que la función que desempeñan suele pasar desapercibida.

He aquí, en pocas palabras, mi proposición acerca de esa función: como el conocimiento hermenéutico, la identidad es cuestión de situar y de estabilizar a un *yo mismola* mediante el rodeo del *otro*.⁵³ La identidad no es, por tanto, idéntica a sí misma. La experiencia no es un receptáculo. Igual que aprender a ver o aprender a caminar, aprender un género o una sexualidad —o cualquier otro tipo de autoidentidad— depende de la realización de exploraciones físicas, de trasposiciones carnales, de aprendizajes corporales, y de la práctica misma. El travestismo y otras formas de juego corporal

⁵² Bourdieu, *op. cit.*

⁵³ Véase el fino análisis de Diana Fuss en torno a las perspectivas de Freud y Lacan presentes en las concepciones sobre la "identidad" y la "identificación" de Sedgwick, Butler y otras/os, en *Identification papers* (NY: Routledge, 1995), pp. 1-19.

resultan absolutamente necesarios para asegurar la existencia de géneros estables, pero también entrañan el peligro que el juego siempre implica: un juego puede absorber por completo, en cualquier momento, a los jugadores. Al comprometerse con el mundo y entre sí, los sujetos se construyen a sí mismos, pero también —a través de intencionalidades carentes de intención—, se exponen a riesgos sin los cuales no podrían “existir” en absoluto.

Esta capacidad volátil y creativa no está simplemente “dada”, no es una fuerza ajena a la historia, a la sociedad ni al significado. Como el lenguaje, es una capacidad humana universal que, aun siéndolo, debe aprenderse y desarrollarse en todas sus modalidades específicas, en todas sus diversas formas. Aunque es “volitiva”, no representa la voluntad de ningún sujeto determinado. Es, más bien, esa misma pluralidad de voluntades a través de la cual se realizan los sujetos. Asume formas distintivas, pero no es exclusivamente una forma terminal de la práctica social; es también, al mismo tiempo, un expediente y una *fuentes* de sociabilidad. Es, sin duda, significativa, pero no en el sentido puramente “conceptual” de la semiótica de Saussure; es, antes bien, esa forma creativa aunque resbaladiza de cimentar el significado mediante la percepción, en los intersticios entre carne y mundo. En esa medida, este poder “extático” pertenece a la historia, mas no del modo como un objeto puede caber en una caja. Podríamos decir, mejor, que esta capacidad —que ponemos en acto cuando jugamos no menos que cuando trabajamos— es constitutiva de la historia y, simultáneamente, está constituida por ella. Es la carne y la sangre de la historia.⁵⁴

Por lo demás, puesto que la práctica lúdica es un poder social, sus efectos se distribuyen de manera diferenciada. Por ello, la política del juego es todo menos una cuestión lineal y simple. No menos que la izquierda antiautoritaria, la derecha fascista encarna una suerte de espíritu lúdico. A nadie le gusta que se burlen de uno, ni ser el ‘juguete’ de nadie. Doña Jazmina es ingeniosa, pero no bromea cuando hace propia una identificación parcialmente masculina. El travestismo tiene implicaciones sociales diferentes dependiendo de quién

⁵⁴ Véase el análisis que hace Merleau-Ponty de la teoría de la praxis, “Marxism and Philosophy”, en: *Sense and Non-Sense, op. cit.*, pp. 125-136.

se traviste, qué género asume, y en qué contexto lo hace. Hombres y mujeres, ricos y pobres, heterosexuales (“straight”) y “afeminados” (“queer”), todos *juegan*, todos *actúan*, pero no todos lo hacen ni pueden hacerlo de la misma manera, con las mismas intenciones, ni para producir los mismos efectos.

Desde esta perspectiva, resulta muy difícil distinguir rigurosamente esas diversiones y juegos del ritual en sus más solemnes manifestaciones, o de las prácticas mitad serias, mitad cómicas del género en la vida cotidiana. En este sentido más amplio, la actuación de Guto no es ni la excepción ni la regla. Más bien, representa el tipo de práctica capaz de elaborar o de romper reglas. Se trata de la forma de práctica que nos coloca en el centro de la práctica y en la matriz de la identidad, pero no ahí donde la identidad se “produce” o se construye directamente como consecuencia de alguna actividad, sino donde las intencionalidades inmotivadas se enredan en consecuencias no buscadas; no donde el significante se une al significado, ni tampoco donde un código es citado o parodiado, sino donde el sentido precede y, simultáneamente, excede al significado; donde mano y ojo conectan con el mundo; donde entre ojo y mano, cuerpo y mundo, ego y alter, se produce una suerte de combustión; donde los poderes creativos de la percepción atestiguan el nacimiento del mundo, y donde el mundo se rehace de nuevo a cada momento.

Estas prácticas acontecen todo el tiempo, pero pasan desapercibidas. Mano a sustancia damos forma a un objeto; lo conocemos por su textura al sentirlo. Y entonces señalamos ese algo con un gesto, cuando el mundo se nos escapa. Mano con ojo y tacto a materia, aprendemos una técnica de trabajo o un estilo de expresión. Conocemos algo porque lo hemos explorado desde todos sus ángulos; hemos pasado al objeto y el objeto a nosotros. No hay actividad cultural que no contenga algún elemento de juego físico y de aprendizaje corporal. Al aplicar la mano al objeto, conocemos la materialidad de las cosas. Al aplicar la memoria sensorial a la imagen corporal, practicamos ser alguien.

Nada de lo anterior implica afirmar que el travestismo se encuentra en el origen de la cultura —lo cual es, precisamente, la desafiante tesis de Marjorie Garber en *Vested Interests*.⁵⁵ Hay quien sos-

⁵⁵ Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (NY: Routledge, 1992): 34.

tiene que en el origen de la cultura existen elementos más extraños todavía, pero a mí me parece que este andamiaje del planteamiento constituye un retroceso. No hay duda de que el travestismo es inherente a cualquier sistema de géneros —y muy probablemente es incluso necesario para que el género mismo exista—. Pero quizá sería mejor decir que el tipo de manipulación, de aprendizaje y de juego que acompañan un ritual travesti, acompañan también cualquier otra práctica cultural; que ahí donde hay género, debe haber también travestismo.

Esta práctica lúdica, o esta epistemología sensorial, ha sido definida en ocasiones como “mimesis”, como representación imitativa.⁵⁶ Pero, como señala Huizinga, el juego es menos “mimético” que *metéctico*: es “un hacer que la acción se produzca”.¹ Su eficacia supone **menos** un “instinto lúdico” distintivo o una “facultad mimética”, **que el** ejercicio de los poderes generales de la percepción y de la **práctica**.

También sería demasiado simple afirmar que toda identidad es actuación lúdica —suponer que, por un momento, Guto *estaba siendo* realmente un “cochón”, una mujer, o una persona transgenérica—; que el juego hace, *directamente*, que las cosas sucedan; que el juego *es* construcción; que el género *es* travestismo. Convendría decir, mejor, que las prácticas lúdicas nos colocan en el punto de apoyo de un vector fenomenológico, en una posición desde la que podríamos saltar en cualquier cantidad de direcciones diferentes. Simular, actuar en carnaval, jugar al travestismo, es explorar esas posibilidades.

⁵⁶ Véase en particular el trabajo de Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (NY: Routledge, 1993).

¹ Es decir, el juego es menos repetición de lo acaecido que movimiento hacia la identificación. Así, la función del culto —que es una forma del juego— “no es la de simple imitación, sino la de dar participación o la de participar”. Huizinga, *op. cit.*: 28. (N. de la T.)

Los "senos" de Guto: el travestismo del cuerpo

...Hay varias maneras para el cuerpo de ser cuerpo...

MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*⁵⁷

No quiero terminar este ensayo dejando la impresión de algún sentido de finalidad, sentido que, en todo caso, se opondría al del juego en carnaval. Ni siquiera sé si es o no legítimo —¿cómo podría uno asegurar que sabe de estas cosas?— mencionar lo siguiente...

Al final de su adolescencia, a Guto, como a algunos otros jovencitos de su familia extensa, le comenzaron a crecer unos pequeños senos. Su hermano mayor, Charlie, aseguraba que sus propios pezones producían *leche* de vez en cuando; así ocurrió en una ocasión en que lo encontré exprimiéndoselos con gran concentración y le pregunté por lo que estaba haciendo. Pero, independientemente de los "senos" de Guto y de la producción ocasional de "leche" de Charlie, el aspecto físico de ambos jóvenes tenía muy poco de "femenino". Si hubiera que calificarlas, habría que decir que sus sólidas estructuras musculares sólo podían ser "masculinas". Supongo que como la familia de Doña Flora, la madre, provenía de una provincia rural donde vivieron hasta mudarse a Managua, los hijos pudieron haber estado expuestos a pesticidas, incluyendo el DDT. Cuando se descomponen, algunos pesticidas producen un efecto similar al del estrógeno, dando lugar a fenómenos como el del crecimiento de "senos" en los hombres jóvenes.

Cuando Guto realizó su acto travesti, hacía poco tiempo se había sometido a una operación menor para eliminar los senos. Un par de pequeñas cicatrices en forma de media luna rodeaba sus pezones. Guto no hizo esfuerzo alguno por ocultarlas y no parecía estar consciente de esas marcas de extraño aspecto, que no semejaban sino sonrisas inscritas en su pecho.

Traducción: Gloria Elena Bernal

⁵⁷ p. 141.