

desde la teoría

Teatro e identidad (A guisa de prólogo a esta traducción)

Marie Lourties

Un 24 de diciembre, invitada a cenar por un par de amigas, llegué con un regalito para cada una. Ellas, en cambio, no tenían ninguno. Entonces, impulsada por el deseo de obviar un posible desencuentro —que yo me sintiera mal porque, con haber roto inopinadamente la regla (la nuestra) de cierta displicencia para con los rituales sociales en general, y el obligatorio regalo navideño en particular, se llegara a crear una situación de fuerza— la una, improvisando sobre la marcha, corrió a su estudio y volvió trayendo *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, libro que acababa de recibir de USA, enviado a su vez por otra amiga, diciéndome: “Toma, en realidad este libro es para tí.”

Huelga decir que lo recibí muy especialmente agradecida, por la espontaneidad del gesto de reciprocidad de mi amiga, su generosidad y su elegancia. Comencé a hojearlo, y ¿cuál no fue mi admiración al caer en la cuenta de que era una recopilación de artículos sobre teatro y teoría feminista, de cuyas autoras algunas ya me eran conocidas y muy apreciadas? Pero, desgraciadamente bastante ignoradas, y por supuesto inencontrables, por estas tierras. Y ocurría que gracias a mi amiga de aquí, que a su vez lo había recibido de una amiga de allá, este libro llegaba a mis manos. Me lo llevé a casa como el tesoro que ya para mí era, y pronto emprendí la traducción de algunos de sus artículos, apremiada por el deseo de compartirlos... con más amigas.

Entre ellas, mi amiga María Inés García Canal. Durante mi estadía mexicana del año pasado, María Inés trabajaba en una investigación¹ de la que conversamos en varias ocasiones, intercambios cuya informali-

¹ García Canal, María-Inés, *El Señor de las Uvas*, 1996.

dad no rebajaba ni la intensidad ni la pasión. Me pareció que "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" vendría bien a nuestro debate, y le pasé a María Inés una copia de la traducción. Y así, de amiga en amiga, llegó hasta su actual publicación en *debate feminista*. En suma, una historia de amigas.

Desde luego, nada nuevo. Hacer circular recetas de cocina, de belleza o de economía doméstica, novelas o poemas, es una antiquísima práctica entre amigas. ¿A qué cuento viene entonces esta anécdota?

Pues bien: recuerdo que cuando, en USA, abierto el frente de la batalla por las *quotas* para minorías, las feministas norteamericanas emprendieron la conquista de puestos de trabajo y la obtención de financiamientos para investigaciones feministas, desde aquí, a muchas nos pareció un elemento más del folclor californiano, una muestra más de la ingenuidad gringa y de su pragmatismo *au ras des pâquerettes*, una chanza, graciosa para unas, al límite del bochorno para otras, como había sido aquella de pasearse por las calles de Nueva York tirando sostenes al aire. Personalmente, no tomé parte muy activa en aquella discusión por parecerme, más que relevante, un simple episodio a añadir al ya largo anecdotario de las consabidas y sagradas, diferencias culturales.

Ha llovido mucho desde entonces. En la librería Gandhi de México, la sección "Feminismo" se encuentra relegada en un rincón, más apartado aún, y más malo, que la del teatro. Y por si fuera poco, entre los escasos volúmenes que la componen, el 90% tratan de salud, belleza, maternidad, ofreciendo, desde aeróbicos a yoga, la gama completa de las disciplinas, físicas y espirituales, que garantizan una exitosa realización personal. En Madrid, la Librería de Mujeres sobrevive difícilmente y, a parte de las grandes clásicas (De Beauvoir, Millett, etc.), propone tan sólo un surtido de novelas e historietas, amen de sendos tratados de tarots, astrología y demás esoterismos. En París en fin, la *Librairie des Femmes* ha simple y llanamente desaparecido. La verdad es que, en mis últimas visitas a sus estantes, me había apremiado un tufo a *démodé*, siendo en francés la categoría de trasnochada la peor de todas.

¡Qué terrible diferencia con la cantidad de publicaciones norteamericanas, su calidad, la vitalidad del debate! Publicaciones cuyas autoras, por cierto ni siquiera figuraban en el catálogo de ninguna de las librerías parisinas donde las busqué, hace dos o tres años. Y, para

terminar con las anécdotas, he sabido hace poco que, dado que Teresa de Lauretis no se ha vendido bien (¿? ¡!) aquí en España, la traducción y publicación en España de *Gender Trouble* de Judith Butler ha quedado postergada *sine die*.²

Entonces, supe la respuesta a aquella pregunta de entonces. Respuesta desde luego nada teórica sino del todo empírica. Gracias a su pragmatismo, digámoslo así, las norteamericanas habían sabido establecerse en unos cuantos bastiones. Con que, cuando vino el durísimo contraataque de los años 80,³ mientras que los movimientos feministas iban de deriva en zozobra, ellas, atrincheradas en sus *lobbies*, pudieron, no solamente resistir, pero incluso recuperar la ofensiva en varios frentes. Y en uno en particular, y no el menor, el de la teoría, es decir el de la representación. Desde luego, el producir los conceptos con que representarnos el mundo, representarnos en el mundo, si no fuera por las feministas norteamericanas, seguiría siendo coto privado de caza del pensamiento universalista, de sus corifeos y pregoneros.

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

Ahora bien: bajo el impulso y los logros indiscutibles de las luchas feministas, en particular el acceso, si no masivo, ya tampoco excepcional de mujeres a puestos de poder (público: profesional, institucional, económico, político; pero también privado: patria potestad, reformas del

² Por supuesto, ignoraba cuando esto fue escrito vuestros proyectos al respecto.

³ Faludi Susan, *Backlash*.

código civil, matrimonial en particular), la anhelada, necesaria y universal identidad femenina se iba tornando cada vez más escurridiza, multidireccional, fragmentada y fragmentable. Entonces, sin embargo —o a causa— de la enorme variedad de discursos y prácticas, de historias y condiciones, de deseos y rechazos asumidos por las mujeres, el feminismo, cada vez más precisado de definir, cernir, y delimitar el objeto de sus cuidados, empujó hasta el límite el discurso de la identidad. Ya que todo, o casi todo, nos separaba, era imperativo buscar —y encontrar—, apurando las escorias de las diversidades histórico sociales, el núcleo fundamental, la pepita de oro de lo universal femenino.

Desaparecida la lucha por la definición de la identidad del sujeto de la historia, la cuestión de la identidad femenina, que parecía secundaria en la primera época del movimiento, en todo caso circunscrita a la del lugar que cada cual optaba por ocupar en la lucha liberadora, fue cobrando mayor relevancia, empujando la reflexión hacia planteamientos cada vez más esencialistas. Al final, se erigió el cuerpo en esencia identitaria, cuerpo cuyos avatares asumieron la representación del común denominador a todas las mujeres. Y del cuerpo, apurando un poco más, se llegó a lo más incuestionable, y singular, femenino: el útero. La feminidad volvía a ser definida por la maternidad.

Y las que no estábamos institucionalmente vinculadas a la universidad o a la política, al matrimonio o la maternidad, corríamos peligro de vernos cada vez más expulsadas hacia las periferias de las posturas individuales, las conversaciones entre amigas, y las nostalgias de los esplendores pasados.

Afortunadamente, con su inteligencia política, su radicalismo en cierta manera, y su tesón, las norteamericanas han proporcionado al feminismo la posibilidad de salir del atolladero de la búsqueda de la identidad imposible, al constituirse en un campo, en el sentido que a esta palabra le da Pierre Bourdieu. Campo en el cual se enfrentan enfoques, postulados, líneas de investigación y acción diversos, complementarios u opuestos, enfrentamientos que, lejos de poner en peligro la existencia misma del campo, al contrario lo constituyen y consolidan como tal.

Con lo cual, las relaciones de amistad se han tornado posibilidad de ejercer un poder, ya no de una que otra individualidad relevante siempre más o menos intrusa y por lo tanto tolerada en un campo ajeno, sino de un colectivo, legítimo y operativo. La aparición y progresiva consolidación del feminismo como campo teórico, desde luego vinculado al cam-

po intelectual, académico, literario o artístico en su globalidad, pero también y a la vez autónomo por ser el de una investigación específica, nos devolvió, con la posibilidad de pertenencia, la dicha.

* * * *

“¿Hasta donde es la ‘identidad’ un ideal normativo antes que la descripción fáctica de una experiencia?” pregunta Judith Butler.⁴

1

Para su investigación, María Inés García Canal había hecho presentar una fotografía⁵ jocosa y deliberadamente irrespetuosa para con los signos identificatorios del género, pidiendo a la gente entrevistada que la describiera. Las entrevistas en su abrumadora mayoría, por no decir todas, comenzaban por una declaración tajante de carácter genérico: “es un hombre”. En situación de entrevista, próxima a la de examen, que induce a buscar y producir la respuesta correcta, a pesar de la evidente irreverencia de la fotografía y de su no menos clara proyección lúdica, todos y todas se sintieron, en primer lugar, intimados a conocer y reconocer, luego dictaminar, una identidad genérica. Y una sola.

Los signos que, en la foto, trastocan la continuidad identitaria de un género se vieron entonces rechazados, ya con vehemencia, ya con sorna, es decir siempre con una violencia mas o menos solapada, como obscenos añadidos, bromas de mal gusto y mal sabor. A diferencia de la audiencia que, numerosa, acudía a las funciones teatrales isabelinas donde abundan personajes mitad hombres mitad mujeres, mitad humanos mitad animales, mitad terrestres mitad celestiales, cuya indefinición, que se sepa, nunca levantara protesta,⁶ el público hoy en día no transige con la definición genérica y su unicidad necesaria.

⁴ “To what extent is ‘identity’ a normative ideal rather than a descriptive feature of experience?”, Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge, Chapman & Hall, Inc., New York y London, 1990, p. 16.

⁵ *El Señor de las Uvas*, de Humberto Chavez.

⁶ Orgel Stephen, *Impersonations: the performance of gender in Shakespeare’s England*, Cambridge University Press, 1996.

En nuestros teatros, personales o no, la identidad es como la madre: no hay más que una. No se acepta la ambigüedad, ni la irresolución. Puesta a funcionar la máquina de la producción de la verdad, cada cual se afana en rastrear el embuste hasta que aparezca ella, en su desnudez insoslayable y su pureza deslumbrante. Quien le falte, disimulando su auténtica naturaleza genérica bajo un disfraz, puede alcanzar la verosimilitud, la veracidad, jamás. Y quien embarulle, desencaja.

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

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

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

Ser actor, en todo caso tener ganas de serlo, es por supuesto estar dotado de una buena dosis de narcisismo y de exhibicionismo. Sin embargo de significar también momentos dolorosos debidos a una sensación — y también una experiencia— de vulnerabilidad extrema. Me llama la atención que nuestra cultura a menudo privilegie el discurso del dolor y de la angustia, valorados como señales del tributo que nadie, ni los actores, puede dejar de pagar al transgredir la ley del pudor

y del recato inherente al honor de las personas. Y fustiga rigurosamente quien osa celebrar el placer que sin duda procura, después de la espera en la penumbra de entre bastidores, el salir a la luz del escenario.

Más aún: existe una retórica ampliamente compartida que incansablemente pondera el tema del gran actor, del buen actor, que es aquel que desaparece detrás del personaje, él que, en definitiva no se ve. Es, por supuesto, una monumental mentira, cuya insistente reiteración sólo encubre la realidad de un deseo inconfesable. No es más, desde luego, que la máscara de la coerción que no permite asumir que, precisamente lo que hace el vértigo y el goce de la actuación, es justamente el mostrarse y, desde la exhibición, emprender una relación gozosa con el otro, el que mira, el espectador. Relación cuyo eje es por supuesto una interproyección de fantasmas, de fantasías, entre las cuales la más decisiva es sin duda la de la identidad múltiple, de la transgresión de la identidad lógica, obligatoria y única, hacia la libertad sin límites.

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

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

ción de la identidad. De esta manera, termina siempre primando el encubrimiento de su carácter de construcción social e histórica, y por ende, cuestionable.

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

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

2

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

La lógica identitaria no funciona sino en forma de exclusión. Garante de la legitimidad de la acción individual y de la coherencia de los intercambios sociales, crea el parteaguas de la posible, ya aceptada, ya rechazada, o bien inalcanzable, pero anhelada, identificación. Que, a su vez, actúa y representa (Butler), en el paisaje humano, los márgenes que hacen los marginales, los marginados. Acto de segregación, fundado en una realidad virtual, se efectiviza y cobra sentido hasta llegar a producir sentencias como aquella de una señora indocumentada, leída en *Le Monde*: "*Les papiers, c'est la vie*". Sin documento, no hay vida.

Los "sin-papeles" son figurantes en el teatro, los "sin-texto", los que no tienen habla ni escritura, tampoco nombre ni personaje. Son los "extras", los que figuran en la historia estando fuera, para que los protagonistas sean. Al igual que las "sin pene", o, en su versión lacaniana, las "sin falo" de la escena psicoanalítica de la constitución del sujeto, no acceden a la representación. Ellas, vistosamente trajeadas o suntuosamente desnudas, tan sólo exhiben los signos performativos de su castación. Y figurar no es sino actuar y representar la falta, el "sin". La preposición "sin" ocupa una posición jerárquica anterior a todas las

demás, ya que no existen los "con algo". No hay simetría entre "sin" y "con". Tan sólo reciprocidad desigual entre los "sin" y los que simplemente son, a secas, en forma absoluta, el sujeto universal.

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

* * * *

Si la reflexión feminista, que ha sabido aportar a la crítica teatral un debate apasionado, exigente y dinamizador, llegara a despertar un nuevo interés por el teatro, por el teatro no como producto de consumo sino como acto social actuándose, entonces, no me cabe duda, se abrirían nuevas vías de representación y... de goce.

* * * *

Aclaración sobre la traducción

debate feminista le hizo unos señalamientos a Marie Lourties sobre la traducción. En especial le sugirió sustituyera "actos de representación" por "actos performativos". Además consultamos a Ernesto Laclau la traducción del término *performative*, ya que él acababa de realizar un diálogo con Judith Butler y él coincidió en optar por la literalidad y usar performativo. Publicamos la gentil respuesta de Marie Lourties para descargarla de la responsabilidad editorial que hemos asumido.

Respuesta de Marie Lourties

En primer lugar, una traducción siempre es una interpretación y, como tal, desde luego siempre discutible. Discusión que, a su vez, puede ser infinita. No existe traducción exacta, ni objetiva, por lo que las decisiones que se tomen quedarán zanjadas por actos autoritarios cuya efectación eficaz depende de un poder de ejercer dicha autoridad que, desde luego se fragua y ha fraguado en espacios diferentes al de la propia traducción. Como intérprete que soy, sé perfectamente que, en el tea-

tro por ejemplo, el pulso entre el que hace la interpretación (el director) y el que la actúa (el actor) es parte de la dinámica de la creación. Pero que en caso de conflicto, quien tiene el poder de zanjar, por tener el de contratar es decir de plasmar un juicio de valor sobre el talento o el no talento, el acierto o el desaguado del actor, en la posibilidad concreta, para éste, de ejercer como tal, es definitivamente el director. Con lo cual, quiero decir que tengo muy claro que ustedes tienen la última palabra y que esto no es el punto. Lo que viene a continuación pues no es una discusión de vuestras decisiones sino comentarios sobre las mías.

1) *la traducción de la palabra "performative"*:

Por supuesto que sé que la palabra "performativo-a" se usa en castellano. Sin embargo, en el caso de este artículo, he preferido utilizar "representación" y "función". Por algo es.

La palabra "performativo/a", en español, no tiene ni mucho menos la connotación teatral que sí posee y expresa en inglés.

"Performativo/a" es un neologismo, cuyo uso es claramente restringido al lenguaje de las ciencias sociales y que, en ningún caso, reenvía al teatro. Ahora bien: la primera frase del artículo de Butler es la siguiente:

"Philosophers rarely think about acting in the theatrical sense, but they do have a discourse of 'acts' that maintains associative semantic meanings with theories of performance and acting". Frase que inicia un artículo escrito para ser publicado en un libro cuyo título es inequívoco: *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Es decir que, Butler anuncia desde la primera frase de su texto que, siendo ella filósofa, ha aceptado participar en y aportar a una reflexión que articule la teoría feminista y el teatro.

Es decir, aceptar el reto de incurrir en un campo, el teatral, que no es propiamente el suyo. Partiendo de esta premisa, me pareció que no era conveniente traducir "performative" que, en este texto particularmente reenvía incesantemente al teatro, por "performativo/a" que, en español, hace desaparecer por completo esa connotación teatral, tan importante en el original. Ahora bien: desde luego que el valor dramático de "performative" es expansivo, o sea que también significa: hacerlas-cosas-para-que-sean (me parece que a esta acepción del término hace referencia Hortensia Moreno cuando habla del "sentido constructorista de *performance*").

Por tanto, opté por echar mano, para su traducción, de dos palabras que utilizo, bien alternativamente, bien conjuntamente, según las

inflexiones que, en mi criterio, marca el texto: la de “representación” y la de “función”, teniendo esta última, en español, la doble connotación de acción y acción teatral. Ante la dificultad de no perder, bajo ningún motivo en el caso de este artículo, el doble sentido de acción ritual y acción teatral que tiene la palabra inglesa “performative”, es la solución que encontré. Posiblemente no sea la mejor. Pero estoy convencida de que su traducción, repito en el caso de este texto, por “performativo/a” constituye un empobrecimiento notable de la reflexión que aquí desarrolla Butler.

2) *En cuanto a “la calidad literaria” versus “la literalidad”:*

Es un viejo debate entre los traductores: ya se sabe, *traduttore, traditore...* Está claro que discrepamos del todo al respecto. Sólo diré que, en mi caso —y creo que no sólo en el mio—, el placer del texto es el primer vehículo de su posible comprensión.

Judith Butler escribe, es decir que no sólo alinea palabras articuladas en frases correctamente eslabonadas, sino que trabaja el lenguaje como se dice que la madera trabaja. En este sentido, pertenece a la escuela francesa que, desde Descartes hasta Derrida, pasando por Foucault y Barthes, Irigaray, Bourdieu y Kristeva, enseña a trabajar el lenguaje de tal manera que se pueda leer textos altamente conceptuales y teóricos con el placer que se saca de la lectura de un poema o de una novela policíaca. Personalmente, soy de la opinión que, en caso de escritores de esta cualidad, es imperativo buscar y encontrar de un idioma al otro, es decir de un sistema simbólico a otro, la máxima equivalencia en cuanto a lo que ustedes llaman “calidad literaria”. Es decir que la “calidad literaria” que ustedes han encontrado en mi traducción no es mía, sino simplemente fidelidad al original. Fidelidad que, en mi concepto, queda traicionada por una traducción supuestamente literal que no hace sino distorsionar la fluidez, la elegancia del original y reducir, cuando no anular, el placer de su lectura. Placer que desde luego potencia su capacidad de comunicación y, por tanto, la posibilidad de su comprensión.

Para concluir, lo dicho: la decisión es enteramente suya y no la discutiré.

Menos aun ya que la corta introducción que redacté y envié a Araceli Mingo para acompañar la publicación de mi traducción resitúa claramente el debate planteado por el artículo de Butler donde debe estar: en el campo teatral.