

**ARTÍCULOS** *Estilística de la carne (Barroco y Siglo XXI)*



*Fotoestudio Luisita*

# ESTILÍSTICA DE LA CARNE (BARROCO Y SIGLO XXI)

A Stylistics for The Flesh  
(Baroque and the 21<sup>st</sup> Century)

**Daniel Link**

**UNTREF/UBA**

*Director de la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos y el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Profesor titular de la cátedra de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires.*

Contacto: [dlink@untref.edu.ar](mailto:dlink@untref.edu.ar)

**RESUMEN****PALABRAS CLAVE***Performatividd**Drag**Ritual**Masculinidades**Barroco*

*Este ensayo se detiene en el momento finisecular en el que, al mismo tiempo, Judith Butler publica el artículo “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre teoría feminista” (1990) y el libro El género en disputa, Giorgio Agamben publica “Notas sobre el gesto” (1992) y Sylvia Molloy lee sus conferencias “Too Wilde...” y “La política de la pose” (1994). Al mismo tiempo, tres voces articulan un canon sutilmente complejo que pone en cuestión el ser e incluso el estar, a partir de la performatividad respecto de tres series bien específicas: el teatro en el caso de Butler, el cine en el caso de Agamben, el dandyismo como estética de la existencia en el caso de Molloy.*

**ABSTRACT****KEYWORDS***Performativity**Drag**Ritual**Masculinities**Baroque*

*This essay centers the moment at the end of the last century in which, at the same time, Judith Butler publishes her “Performative Acts and Gender Constitution: An Essays on Feminist Theory” (1990) and the book Gender Trouble; Giorgio Agamben publishes “Notes on Gestures” (1992) and Sylvia Molloy reads her conferences “Too Wilde for Comfort” and “The Politics of Posing” (1994). At the same time, three voices articulate a subtly complex canon that questions being and Dasein, focusing on performativity and reading three very specific series: theatre in the case of Butler, film in the case of Agamben and dandyism as an aesthetics of existence in the case of Molloy.*

A Sylvia Molloy<sup>1</sup>

El objeto de esta comunicación, desde hace años<sup>2</sup>, me ocupa con una persistencia que a esta altura de mi edad habría que considerar *clínica* si no fuera porque la descubro también en mis amigos y compañeros de trabajo, lo que la convierte en una de las vías de la filología: una *sintomatología*<sup>3</sup>. Me permito interrogar las *fuerzas* alrededor de ciertas prácticas contemporáneas que, desde ya, poco y nada tienen que ver con la representación pero sí con la semiosis.

Tal vez sea la historia y no la cultura la que nos proporcione herramientas para comprender esas prácticas que afectan profundamente el desempeño en el cual se dibujan (o se desdibujan) determinadas identidades de género. O por lo menos, lo que nos permite situarlas en un horizonte donde resuenen otras tensiones no necesariamente identitarias pero que definen, en conjunto, una *episteme*.

La historia, así interrogada, es el objeto de una arqueología de los cuerpos y, sobre todo de una epistemología sobre el uso identitario, social y político de lo que, por el momento, conviene llamar “gestos ritualizados masculinos” asociados con los nombres “hombre” y “mujer” (cuyos rasgos semánticos son variables no sólo histórica sino también culturalmente). Entiendo esos “gestos ritualizados” como un repertorio de accesorios del cuerpo de índole clasemática que, en determinados contextos funcionan como patrones de reconocimiento (propio y ajeno). Y “reconocimiento” puede, en este contexto, significar también “desconocimiento”.

Cuando entre el conjunto de gestos y comportamientos clasemáticos y la asignación (convencional) de género se establece una distancia o una interrupción (y lo

<sup>1</sup> Este texto se enmarca en los objetivos del Proyecto PICT 2019-3933: “Archivos y diagramas de lo viviente en América Latina entre los cambios de siglo (XIX-XX y XX-XXI)”, del proyecto UBACYT que tiene casi el mismo nombre, del proyecto UNTREF “32/19 80120190100171TF “Gestos, identidades, epistemes (Barroco, Siglo XXI)” y del proyecto “Archivos en transición (Trans.Arch)” financiado con fondos de la UE.

<sup>2</sup> La primera versión de este trabajo (que a su vez se apoyaba en lecciones dictadas en los años previos en seminarios de posgrado) fue leída con el título “Post-Drag” en el Congreso LASA de 2019 “Nuestra América: justicia e inclusión” en el panel “Drag Kings: An Archeology of Spectacular Masculinities in Latino America” organizado por Javier Guerrero. Una segunda versión fue presentada en el Colloque «cARTographie transféministe et queer/cuir», con el título “La performance del género. (Barroco y Siglo XXI)” que tuvo lugar en Toulouse entre el 24 y el 26 de noviembre de 2021.

<sup>3</sup> Cuando Deleuze recuperó el proyecto filológico de Nietzsche, lo hizo con estas palabras (todos los subrayados son míos): “¿Qué sería una ciencia verdaderamente activa, imbuida de conceptos activos, como esta *nueva filología*? Únicamente una ciencia activa es capaz de descubrir las fuerzas activas, pero también de reconocer las fuerzas reactivas por lo que son, es decir, como *fuerzas*. Únicamente una ciencia activa es capaz de interpretar las actividades reales, pero también las relaciones reales entre las fuerzas. Se presenta pues bajo tres aspectos. Una *sintomatología*, puesto que interpreta los fenómenos, tratándolos como síntomas, cuyo sentido habrá que buscar en las fuerzas que los producen. Una *tipología*, puesto que interpreta a las propias fuerzas desde el punto de vista de su cualidad, activo o reactivo. Una *genealogía*, puesto que valora el origen de las fuerzas desde el punto de vista de su nobleza o de su bajeza, puesto que halla su ascendiente en la voluntad de poder, y en la cualidad de esta voluntad. Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 1998, pág. 108

que se ve es, precisamente, la distancia o la interrupción) lo que brilla en su pureza es el carácter perfectamente performativo de las identidades de género, tal y como Judith Butler nos ha incitado a pensarlas<sup>4</sup>.

Quisiera detenerme en el momento finisecular en el que, al mismo tiempo, Judith Butler publica el artículo “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre teoría feminista” (1990) y el libro *El género en disputa*, Giorgio Agamben publica “Notas sobre el gesto” (1992)<sup>5</sup> y Sylvia Molloy lee sus conferencias “Too Wilde...” y “La política de la pose” (1994), que constituirán los dos primeros capítulos de su luminoso y ya clásico libro *Poses de fin de siglo*<sup>6</sup>.

Al mismo tiempo, tres voces articulan un canon sutilmente complejo que pone en cuestión el ser e incluso el *estar*<sup>7</sup>, a partir de la performatividad respecto de tres series bien específicas: el teatro en el caso de Butler, el cine en el caso de Agamben, el *dandyismo* como estética de la existencia en el caso de Molloy.

Recién en el prólogo a la segunda edición de *El género en disputa* Judith Butler recuperará las preciosas indicaciones del artículo de 1990 mucho más volcado hacia la performatividad corporal que la lingüística que el libro (todos los subrayados son míos):

Escribir sobre esta desnaturalización [del género] no obedeció meramente a un deseo de jugar con el lenguaje o de recomendar *payasadas teatrales* (pág. 25, prefacio de 1999)

Mi teoría a veces oscila entre entender la performatividad como algo lingüístico y plantearlo como *teatral*. He llegado a la conclusión de que ambas interpretaciones

4 Cfr. Butler, Judith (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007 y, especialmente en lo que se refiere a las hipótesis de este trabajo, Butler, Judith (1990a). “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre teoría feminista”, *Debate feminista*, 18 (México: 1998). Traducción: Marie Lourties, págs. 296-314. Disponible en [https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/view/526](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/526). Tomado de Suelen Case (ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Johns Hopkins University Press, 1990, págs. 270-282.

5 Agamben, Giorgio. “Notes sur le geste”, *Trafic. Revue du cinéma*, 1 (París: 1992). Incluido en *Medios sin fin* (1996). Valencia, Pre-textos, 2001.

6 Molloy, Sylvia. “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de- siècle Latin America”, *Social Text*, 31-32 (1992) y “La política de la pose”, en Josefina Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994. Incluidos luego en *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012. El mejor análisis del gesto crítico de Molloy es, creo, el que propuso Graciela Montaldo en “Molloy a destiempo”, *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos (fuera de serie): Todo sobre Molloy* (Buenos Aires: 2021): “el trabajo de Sylvia está sustentado por una lectura igualmente sutil e iluminadora del archivo, de los documentos”. Montaldo incluso proyecta algunos de los temas de *At face value. Autobiographical writing in Spanish America* (1991) en libros posteriores, lo que refuerza todavía más la singularidad histórica que estoy evocando. La noción de “gesto” había sido también decisiva en su despedida a Enrique Pezzoni: Molloy, Sylvia. “Enrique Pezzoni 1926-1989”, *Revista Iberoamericana*, LVI: 151 (abril-junio de 1990), pág. 571.

7 Heidegger, que se jactaba del alemán como lengua filosófica, habríase quedado demudado si le hubieran señalado a tiempo que *Dasein* se dice, en castellano, sencillamente estar: *Ich bin müde*: estoy cansado.

están relacionadas obligatoriamente, de una forma quiástica, y que replantear el acto discursivo como un ejemplo de poder permanentemente dirige la atención hacia ambas dimensiones: la teatral y la lingüística. (pág. 31, prefacio de 1999)

Para la perspectiva que aquí sostengo, y para el objeto que analizo, las observaciones de Butler en "Actos performativos y constitución del género" son todavía más claras:

El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad. Es preciso discernir los complejos componentes que conforman un acto para entender la suerte de actuación en concierto y de actuación en acuerdo que, invariablemente, es actuar el propio género (pág. 307)

Los actores siempre están ya en el escenario, dentro de los términos mismos de la *performance*. Al igual que un libreto puede ser actuado de diferentes maneras, y al igual que una obra requiere a la vez texto e interpretación, así el cuerpo sexuado actúa su parte en un espacio corporal culturalmente restringido, y lleva a cabo las interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes. (pág. 308)

Me detengo en estas citas porque he estado trabajando en algunos elementos para una arqueología del crossdressing (en sus variantes drag queen<sup>8</sup> y drag king) y es importante hacer notar que travestismo y dragageo son, para Butler, prácticas que sólo pueden diferenciarse, en sus efectos, por la ausencia de marcos convencionales de legibilidad:

Desde luego, la vista de un travesti en el escenario puede provocar placer y aplausos, mientras que la vista del mismo travesti al lado de nuestro asiento en el autobús, puede provocar miedo, ira, hasta violencia. Está claro que, en ambas situaciones, las convenciones que median la proximidad y la identificación son del todo diferentes. Quiero comentar, en dos direcciones, esta distinción tentativa. En el teatro se puede decir: "no es más que actuación", y así desrealizar el acto, separar totalmente la actuación de la realidad. Con esta distinción, se afianza el propio sentido de lo que es real de cara a ese desafío temporal a nuestras asunciones ontológicas existentes sobre los arreglos de género; las diversas convenciones que anuncian que "no es más que teatro" permiten trazar líneas estrictas entre la *performance* y la vida. En la calle o en el autobús, el acto se vuelve peligroso, si se lleva a cabo, porque precisamente no

---

8 Link, Daniel. "Juego de tronos", *Soy* (Buenos Aires: 11 de junio de 2021). Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/347504-juego-de-tronos>

hay convenciones teatrales que delimiten su carácter puramente imaginario, pues en la calle o en el autobús, falta toda presunción de que el acto sea distinto de la realidad; el efecto intranquilizador del acto emana de la ausencia de convenciones que faciliten esta demarcación (pág. 308)

Pero “el acto que uno hace” en el *teatro de la vida* o en el *teatro del mundo* es equivalente, en sus efectos sobre la consideración del género, del acto estético. Llamo, por lo tanto, *gestos ritualizados masculinos*<sup>9</sup> a lo que Butler llama *reiteración estilizada de actos*, un poco porque Agamben así lo había propuesto en “Notas sobre el gesto”:

Nietzsche señala el punto en que esta tensión polar, hacia la desaparición y pérdida del gesto, por una parte, y hacia su transfiguración en hado, por otra, alcanza su culminación en la cultura europea. Porque el pensamiento del eterno retorno sólo es inteligible como un gesto en el que potencia y acto, naturaleza y artificio, contingencia y necesidad se hacen indiscernibles (en última instancia, pues, únicamente como teatro). (pág. 50),

pero sobre todo por la precisión al mismo tiempo quirúrgica y arqueológica con el que Sylvia Molloy trabajó esa noción, dándole un alcance al mismo tiempo ético (político) y epistemológico.

Como se recordará, Molloy comienza *Poses de fin de siglo* (en fin, el artículo que escribe *al mismo tiempo* que Butler) “con una escena”: en la tarde del 7 de enero de 1882, José Martí asiste, en Nueva York, a una conferencia de Oscar Wilde (“¡Ved a Oscar Wilde! No viste como todos vestimos, sino de singular manera”, dice Martí y cita Molloy). Son más o menos los mismos años durante los cuales, por “primera vez” (recuerda Agamben), “uno de los gestos humanos más comunes era analizado con métodos estrictamente científicos”. El resultado: los *Études cliniques et physiologiques sur la marche* (1886) de Gilles de la Tourette.

No es, por lo tanto, ni caprichoso ni casual que Molloy coloque sus indagaciones sobre la pose bajo el título “Clínica, nación y diferencia”. Parte más o menos de los mismos años que a Agamben le llaman la atención, y por la misma causa (el saber positivo sobre los cuerpos, los gestos y los comportamientos). Pero tiene de su parte una indagación más extravagante, la que postularon los modernistas hispanoamericanos (Martí, Darío). Ella sabe (porque sus intereses críticos y también su formación los han frecuentado) que los modernistas son los primeros, según Amado Alonso, en

haber hecho estudios de gestos y también de ademanes, de movimientos corporales que reproducen y materialicen los movimientos e intenciones del alma con el

<sup>9</sup> Sigo, respecto de la ritualización, las indicaciones de Victor Turner en *El proceso ritual* (1969). Madrid, Taurus, 1988, entre otras indicaciones que sería abrumador consignar aquí.

enfocamiento de la atención a un reducido espacio, al rostro y aun a una parte del rostro<sup>10</sup>.

¿Cómo no iba ella a llegar, pero por la vía posfilológica y anarquivística<sup>11</sup> (que, como queda dicho, hay que entender como una sintomatología y una genealogía), y al mismo tiempo, a las mismas conclusiones que la *estilística de la carne* propuesta por Agamben y Butler<sup>12</sup>?

De modo que hay que repetir el gesto de Molloy e iré al archivo para ver qué nos dice sobre los *comportamientos ritualizados masculinos* en relación con los nombres “hombre” y “mujer”.

Nuestra época, que se ha volcado sin hesitación a una impugnación de los esencialismos, puede encontrar en el archivo antecedentes varios de esa distancia entre el nombre y el gesto, es decir: *políticas inapropiadas del nombre, de la voz y de los comportamientos*, ya desde la antigüedad clásica.

En todo caso, proponemos suspender toda hipótesis sobre las motivaciones del dragueo, la transformación, el uso de los comportamientos y gestos ritualizados asociados con el nombre “hombre” para sostener, apenas, un *paradigma de identificación intermitente que supone una política de los gestos y de los nombres inapropiados*<sup>13</sup>.

\*

En otro lado he expuesto lo que considero esencial del arte de la cantante “varona” Cecilia Bartoli que hace pasar por su propio cuerpo la voz de los socialmente excluidos volviéndolos estéticamente deseables. Para hacerlo, la Bartoli se viste de hombre, proponiendo un pliegue o un rizo barroco muy conocido por esa época de ingenios, equívocos, descentramientos y excentricidades. La voz inapropiada se liga con unos gestos inapropiados y reclama una *política de los nombres inapropiados*.

10 Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en “La gloria de don Ramiro”*. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942. Hay dos artículos previos refundidos en este libro: “Ensayo sobre la novela histórica”, *Sur* (noviembre de 1938), págs. 40-52 y “Los comienzos de la novela histórica”, *Humanidades*, XXVIII(1939), págs. 133-142

11 Cfr. Link, Daniel. “Anarquivismo y posfilología” (conferencia dictada en el marco del Seminario “Comparatismo y humanidades digitales”, Zaragoza: 20 de septiembre de 2021).

12 “Afirmo que los cuerpos con género son otros tantos «estilos de la carne». Estos estilos nunca se producen completamente por sí solos porque tienen una historia, y esas historias determinan y restringen las opciones” (Judith Butler).

13 Butler dice (*El género en disputa, op.cit.*): “Yo agregaría que la «travestida» trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno y externo, y de hecho se burla del modelo que expresa el género, así como de la idea de una verdadera identidad de género” (267).



En las performances que hoy reconocemos como crossplay<sup>14</sup>, pero que tienen una larga trayectoria en Occidente, el efecto de estos usos de gestos y ropajes es la *interrupción del género como categoría continua*<sup>15</sup>.

Por eso, me detendré en el período que atrajo el interés de Cecilia Bártoli porque es el que más dramáticamente se entregó a burlar las percepciones inmediatas: el barroco, donde brillan los ejemplos de Eleno de Céspedes y de Catalina de Erauso, también conocida como la Monja Alférez<sup>16</sup>.

Como ha sido señalado,

en el mundo vuelto al revés del Barroco, donde como en ella [Catalina de Erauso], nada es lo que parece, hay evidencia clara de que el sentimiento de pertenencia a una comunidad es crucial en un personaje que, por pura heterodoxia, parece haberse colocado en los bordes de la sociedad, y fuera del alcance de una comunidad establecida.<sup>17</sup>

Si bien los casos mencionados parecen señalar unas identidades de género en tránsito, comparten algunos rasgos con las identidades interrumpidas propias del mundo del espectáculo (el “teatro del mundo”).

Lope de Vega alertaba en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que:

Las damas no desdigan de su nombre,  
y, si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agrandar mucho (versos 282-3)

Parece que, en efecto, sobre el escenario las mujeres con disfraz varonil tenían un éxito arrollador. Lope propuso un ejercicio de interrupción de género en *La varona*

14 Contracción de *cross-dressing* y *cosplay*. Término popular que refiere a una variante del cosplay en el que una persona se disfraza del género opuesto. El hijo del actual presidente argentino, Estanislao Fernández, cultiva el crossplay con el nombre de Dyhzy.

15 Una cita más de Butler (1990a): “*Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia*. En realidad, parte del placer, la frivolidad de la actuación, reside en la aceptación de una contingencia radical en la relación entre sexo y género frente a configuraciones culturales de unidades causales que suelen verse como naturales y necesarias. En vez de la ley de coherencia heterosexual vemos el sexo y el género desnaturalizados mediante una actuación que asume su carácter diferente y dramatiza el mecanismo cultural de su unidad inventada” (269)

16 Cfr. Link, Daniel. “Gestos ritualizados masculinos. Por una arqueología” en Guerrero, Javier y Bouzaglo, Nathalie *Drag Kings: arqueología crítica de masculinidades espectaculares en Latinx América*. Santiago de Chile, Metales pesados, 2022.

17 Mendieta, Eva. *En busca de Catalina de Erauso. Identidades en conflicto en la vida de la monja alférez*. Castello de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010, pág. 22

*castellana*, a partir de la figura de María Pérez<sup>18</sup> (previa a Juana de Arco).

“Varona”, el nombre asignado<sup>19</sup>, equivale al de “tenora” que yo había aplicado a Cecilia Bartoli, pero es un arcaísmo desestabilizante que las academias reales de hoy, por un lado, y las diferentes militancias, por el otro, despreciarían por demasiado politizado y que, por eso mismo, nos conviene.



Éxtasis de Santa Teresa (Bernini)

En su lectura del *Cantar de los Cantares*<sup>20</sup> (de donde proviene la voz “varona”), Teresa de Jesús (1515-1582), patrona del goce, encuentra, como se ha dicho, un estilo de feminidad<sup>21</sup> y se reconoce muy “varona”: “no soy nada mujer en estas cosas, que tengo recio el corazón” (*Cuentas de conciencia*, III, 6). En carta a la madre Ana de Jesús, afirma que sus monjas deben ir “como varones esforzados y no como mujercillas” (*Cta* 433,13).

De modo que durante el Barroco decir mujer y decir varona supone una conciencia de la distancia entre esos nombres, que no son equivalentes.

Lope le hace decir a la varona matamoros:

Ya me muero por la guerra,  
piérdome por cuchilladas,

18 María Pérez, “la Varona”, fue una mujer que en el siglo XII no tuvo reparos en vestir y adoptar el papel de un hombre para integrar las filas militares de la Reconquista. Su importante labor en defensa de la Fe cristiana le ganó un gran reconocimiento.

19 Frecuente en algunas traducciones de la Biblia, la voz “varona” se incorpora al diccionario de la RAE recién en 1803. Permanece en el diccionario con los sentidos: 1. (poco usual) Mujer varonil, y 2 (desusado) Persona del sexo femenino, mujer.

20 *Meditaciones sobre los Cantares*, I, 6. Se citan las *Obras* según la edición de la BAC (Madrid, 2015)

21 Granados García, Carlos. “Teresa de Jesús y la mujer en la Biblia: la mujer del *Cantar de los Cantares*”, *Cuadernos de pensamiento*, 28 (2015), págs. 47-59

en dos desnudas espadas  
toda mi gloria se encierra.

Vestida de varón, quien tuviera que interpretar a la varona debía citar el conjunto de gestos que la época asociaba con el nombre "hombre de batalla", tal y como María Pérez los había desempeñado en su momento (naturalmente, todo se resuelve, como en la ópera, según un repertorio convencional de maneras).

Es el mismo proceso que podría plantearse en relación con una película argentina emblemática del siglo XX: Marilina Ross, en *La Raulito* (1975), dirigida por Lautaro Murúa, debía citar no los gestos de un hombre sino los gestos que previamente había citado una varona: María Esther Duffau (1933-2008), conocida como "La Raulito". Una semiosis infinita<sup>22</sup>.

Foto: Marcos Zimmermann



Juan Pérez de Montalván (1602-1638), discípulo de Lope y su primer biógrafo será quien escribirá la comedia *La monja alférez* (1626), haciendo de la varona un suceso global. Antes de abandonar este hilo narrativo, la varona vuelve a aparecer en un giro

---

22 En *Y a otra cosa mariposa* (1981) de Susana Torres Molina cuatro personajes masculinos, típicamente porteños, interpretados por actrices, recorren diferentes momentos de sus vidas, desde la infancia hasta su vejez, en los que hablan sobre las mujeres de acuerdo con la visión machista más convencional. La puesta en escena de *El padre* (1990) de August Strindberg, bajo la dirección de Alberto Ure, fue realizada por un elenco íntegramente femenino.

barroco muy propio de aquellos tiempos, que son también los nuestros, como se deja leer en esta cita de Judith Butler (1990a):

en mi opinión, la relación entre la «imitación» y el «original» es más compleja de lo que suele admitir la crítica. Además, nos proporciona una pista de la forma en que puede replantearse la relación entre identificación primaria --o sea, los significados originales acordados al género- y la experiencia de género subsiguiente. La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Pero, de hecho, estamos ante tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Si la anatomía del actor es en primer lugar diferente del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces ésta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación (268)

En las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637)<sup>23</sup> de Alonso de Castillo Solórzano, el pícaro convence a su compañero Pernía que se haga pasar por la Monja alférez: “pondremos precio a la entrada y ganaremos dinero”<sup>24</sup>.

El pícaro varón bien puede hacer pasar su voz y sus gestos por los de la varona (después de todo, los gestos ritualizados masculinos que ambos desempeñan son parte de un mismo proceso semiótico). El único límite para el juego de máscaras de las identidades es, precisa Pernía, la desnudez<sup>25</sup>.

23 Alonso de Castillo Solórzano. *Aventuras del bachiller Trapaza. Quintaesencia de embusteros y maestro de embelecadores*. Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. C O N L I C E N C I A. En Çaragoça: Por Pedro Verges. Año 1637. A costa de Pedro Alfay, mercader de libros.

24 —“Yo tengo pensado un arbitrio que, si nos sale bien, pienso que por lo menos comeremos. Yo vi en Salamanca algunos retratos que trajeron de Madrid de la Monja alférez: una señora que, inclinada a lo bélico, pospuesto el hábito mujeril, hizo en las Indias cosas notables por la guerra, hasta merecer alcanzar por sus puños una bandera. No sé si a vuestra noticia ha venido esto.

—Pues habéis de saber —dijo Trapaza— que, si mal no me quedaron impresas las especies del retrato que vi, en mi idea le parecéis mucho; y ha sido esto nuestro remedio, porque en estos cortos lugares (comarca de Sevilla), podemos fingir que sois la Monja alférez; y encerrándoos en una posada, habiéndose primero publicado vuestra venida, fingire que vais a los galeones de la carrera de Indias, y, deseando que os entren a ver, pondremos precio a la entrada y ganaremos dinero.

—Bien estoy con eso —dijo Pernía—, si no hubiese algún justicia tan curioso que quisiese ver si yo soy la verdadera Monja alférez, haciéndome desnudar: como lo llegue a averiguar con violencia, somos perdidos.

25 Pedro Calderón de la Barca escribió por lo menos diez comedias en las que alguna mujer se hace pasar por hombre: *La devoción de la cruz*, *La vida es sueño*, *La española en Florencia*, *Hado y divisa de Leónida y Marisa*, *Afectos de odio y amor*, *El castillo de Lindabridis*, *La hija del aire*, *Las manos blancas no ofenden* y *Los tres efectos del amor*. En *El José de las mujeres* dramatiza el caso de Santa Eugenia. El “feminismo audaz” con el que algunos críticos caracterizan a ésta lleva a Calderón, por un lado, a triplicar los atuendos de varón que viste Eugenia. Al comienzo de la segunda jornada “sale Eugenia vestida de hombre” (195) para poder huir mejor de su entorno “en busca de un nuevo Dios” (198). En otras dos acotaciones el dramaturgo indicará: “Sale Eugenia vestida de monje” (211) y “Sale Eugenia de esclavo” (226). Por el otro, reduplica especularmente el engaño. El Demonio (que por definición no tiene género, o es neutro) se disfraza con el cuerpo de Aurelio, para engañar a Eugenia. El poder del Demonio (resucitar a un muerto para

\*

Hemos localizado en el “teatro del mundo” que funda el Barroco extrañas alianzas entre gestos, voces y estilos de la carne, entre identidades sobrenaturales y roles de excepción. Hemos visto que la voz varona designa, según su propia perspectiva, al éxtasis de Teresa de Jesús. Hemos constatado la tolerancia que, antes de los siglos de la Razón, podía tenerse respecto de las políticas de los nombres y los gestos inapropiados. Hemos constatado (junto con Sylvia Molloy), las tensiones que esas políticas suponen para los barones del modernismo criollo que, sin embargo, no dejan de fascinarse ante esos demonios de las apariencias que el cambio de siglo les regala.

En *Poses de fin de siglo* Sylvia Molloy llama a ese *double bind* “El doble discurso del modernismo, en el que la decadencia aparece a la vez como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora, como buena e insalubre” (25). Es muy probable que la “ansiedad” ante la aparición de figuras identitarias nuevas y desestabilizadoras corriera pareja con la ansiedad ante los flujos migratorios y la corrupción del lenguaje. La transformación de las comunidades, los nombres (los lenguajes), los gestos y comportamientos van, en la época, de la mano. En definitiva,

la pose finisecular -y aquí está su aporte decisivo a la vez que su percibida amenaza- problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades. (47)

Un siglo después, hacia 1990, hemos verificado que el gesto ocupa un lugar central en cualquier ontología (“la humanidad”, dice Agamben; “el género”, dice Butler; “la nación”, dice Molloy).

El nombre inapropiado (respecto de los gestos ritualizados) designa un costado de las prácticas que hoy podría muy rápidamente interpretarse como drag, travestismo, transgénero, según los casos y las militancias específicas.

Cuando no hay conciencia de “espectáculo” o de “teatro del mundo” (propiamente barroco) pareciera que los gestos que se citan de un repertorio más o menos convencional (pero que necesita todavía de sus “lexicógrafos” y de sus “diccionarios”) tal vez las identidades se vivan como un tránsito y no como parte de una máquina ilusionista que deshace o interrumpe las continuidades genéricas.

Llego a Buenos Aires, la ciudad donde vivo. En los orígenes del tango, las mujeres eligieron o se vieron obligadas a cantar vestidas de varón (una vez más, la motivación poco importa).

---

vestir su cuerpo como traje de carne), alertó a los censores, que modificaron la escena. Todo bien con la estilística de la carne, pero tampoco usar la carne muerta como traje.



Dragueada, Azucena Maizani (1902-1970) brilló en los escenarios y las pantallas del mundo entero, con un registro de voz completamente inadecuado al personaje que desempeñaba. En la primera película sonora argentina, *¡Tango!* (1933), Azucena canta "Milonga del novecientos" vestida de compadrito. Dice:

Me gusta lo desparejo  
y no voy por la "vedera".  
Uso funghi a lo "Massera",  
calzo bota militar.  
La quise porque la quise  
y por eso ando penando,  
se me fue ya ni sé cuándo,  
ni sé cuándo volverá.  
Me la nombran las guitarras  
cuando dicen su canción.  
Las callecitas del barrio  
y el filo de mi facón.

Rafaela Carrá, quien cantaba que "para hacer bien el amor hay que venir al sur" no se privó, mucho antes que Madonna, de draguearse.



El performer Sandro King, ayer nomás, siguió esas fuentes para definir su oficio: “soy una torta poseída por la masculino de Sandro”, “Sandro King es una torta completamente loca, que cree que es algo así como una reencarnación”<sup>26</sup>.

No se trata, naturalmente, sólo de una decisión estética sino también ética: ¿en qué sentido el “mundo del teatro” y el “teatro del mundo” podrían plantearse como excluyentes, salvo por convenciones teatrales que la misma historia de la *performance* teatral ha dejado caer en desuso?

\*

Llego al final de esta indagación. El *drag* o el *crossplay* son *camp*, y lo son porque operan en el registro del simulacro o de la simulación (Sarduy) y no de la representación, no importa en qué universo suceda.

Para Susan Sontag, lo *camp* “es el amor a lo exagerado, lo «off», el ser impropio de las cosas”<sup>27</sup>. Y, tal vez sin quererlo, asimila lo *camp* con lo *cuir*, lo innombrable, lo totalmente desclasificado:

Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas cosas que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descriptas. Una de éstas es la sensibilidad — inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente identificable con ésta— que atiende por el culto nombre de «camp».

26 Viola, Liliana. “Soy lo que no soy” (entrevista a Sandro King), *Soy* (Buenos Aires: 26 de abril de 2019). Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/189370-soy-lo-que-no-soy>

27 Sontag, Susan. “Notas sobre lo *camp*” en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Alfaguara, 2005, pág. 355 y siguientes.

La etimología de ese “culto nombre” es oscura. Bruce Rodgers, en *Gay Talk*<sup>28</sup>, argumenta que los orígenes del camp se remontan al teatro inglés del siglo XVI, donde servía, como slang, para designar a un actor masculino vestido como mujer, y que tiene, por eso mismo, origen francés, “campagne”, dado que en la *campagne* era usual que los roles femeninos fueran desempeñados por varones<sup>29</sup>.

En todo caso, el término parece relacionarse con la gestos y nombres inapropiados<sup>30</sup> tan característicos del barroco.

En su estudio pionero sobre el estilo *drag*<sup>31</sup>, Esther Newton identifica tres elementos: incongruencia, teatralidad y humor, que no se distribuyen de igual modo. Incongruencia y teatralidad son, en efecto inherentes a una política de los nombres inapropiados; el “humor”, en cambio, es una unidad intencional (ya subjetiva) que puede o no estar presente. Podría suponerse el humor en una comedia de Lope, pero en no necesariamente en los pasos de vida de Eleno de Céspedes o de la Monja Alferéz.

En *La imagen tiempo*, Deleuze reconoce que “Roland Barthes produjo un excelente comentario” del texto “Música y gestus” de Bertolt Brecht<sup>32</sup> y cita el fragmento en que Barthes acerca el *gestus* brechtiano a su definición de *punctum*: el centro desplazado de una imagen o (en este caso) de una *performance*, un “grafismo excesivo”.

Para Barthes, como para tantos otros (empezando por Duchamp y Mallarmé<sup>33</sup>), el centro del diagrama es lo que falta en su lugar y el diagrama está siempre excesivamente sobrepuesto al *corpus* (sea éste el cuerpo humano, un fragmento de discurso, una voz amada o un trazo de escritura) que tiende, por eso mismo, a huir de ese tatuaje conceptual que es el nombre, como se huye del predicado (para reencontrarlo al final del camino).

Para Deleuze, en cambio, el diagrama es la catástrofe que permite el borramiento de todos los *clichés* (la *doxa* barthesiana), es “la posibilidad de hecho” y el hecho “es la forma en relación con una fuerza”. Vuelve “visible la fuerza invisible”<sup>34</sup> y, por eso, “es

28 New York, Paragon Books, 1979

29 Otros estudiosos derivan la palabra del verbo francés *camper*, “posar”. El lexicógrafo Eric Partridge (*Slang Today and Yesterday*. Routledge & Kegan Paul, 1959) cree que el término es autóctono de Inglaterra, y que proviene de la voz dialectal *camp* o *kemp*, con el sentido de “áspero” o “rudo”, lo que no explicaría su futura evolución. Anthony Burgess ha argumentado que podría derivarse de un “camp” literal (campamento militar o minero), donde la sociedad homoerótica de varones exclusivamente habría llevado a determinados individuos a anunciar su disponibilidad a través de una performance femenina.

30 La palabra aparece por primera vez impresa en 1909, en *Passing English of the Victorian Era. A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase* de J. Redding Ware (Londres, George Routledge & Sons), donde se lo define como “Camp (*street*). Actions and gestures of exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly by persons of exceptional want of character. «How very camp he is»”.

31 Newton, Esther. *Mother Camp: Female impersonators in America*. Chicago, University of Chicago Press, 1979.

32 Se refiere a “Diderot, Brecht, Eisenstein” en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986, pág. 93. Cfr. *La imagen tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987, pág. 255.

33 Cfr. Link, Daniel. “1879”, en *Suturas*, *op.cit.*, pág. 70 y siguientes

34 Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama* [Curso en Vincennes: 1981]. Buenos Aires, Cactus, 2007, págs 76-77.



algo completamente distinto del código”<sup>35</sup>, “es [al menos en una de sus tres posiciones posibles] como una voz que podríamos llamar «una voz atemperada»”<sup>36</sup>.

La voz varona es una voz atemperada, los usos inapropiados de los gestos ritualizados masculinos son grafismos excesivos. Más allá de las distintas soluciones (que necesitarían de un desarrollo más pormenorizado del que puedo aquí suministrar), en uno y otro caso se trata de interrogar los gestos y los signos, los nombres, los predicados y las voces.

El pasaje de lo singular al plural (de los signos) supone, tanto en Barthes como en Deleuze, una dimensión que él llama diagramática pero que hoy nos conviene definir como *dragamática*, en el contexto de una epistemología drag.

La función dragamática supone la cita de gestos (por definición inapropiados y, por eso mismo, siempre apropiables) de un repertorio convencional y normativo asociado con nombres como “hombre” y “mujer”<sup>37</sup>. La voz varona puede aparecer en cualquier parte y con los efectos más incongruentes. En todo caso, interrumpe la continuidad del género. Los gestos inapropiados de las varonas (drags, transformistas, transgénero) interrumpen las amarras de la humanidad, entendida como un relato continuo y continuamente dador de sentido.

La función dragamática supone la cita de gestos en el sentido en que Brecht la concebía. Como una interrupción de la relación entre la cosa que se muestra y el mostrarse a sí mismo. Los gestos (que Brecht llama *Gestus*) deben impedir que la diferencia entre ambos registros desaparezca. La interrupción, glosa Benjamin en sus *Tentativas*<sup>38</sup>, es uno de los procedimientos de forma fundamentales (pág. 37). “Citar un texto implica interrumpir su contexto” y citar un gesto también implica interrumpir su contexto identitario. El actor debe poder espaciar sus gesticulaciones igual que el linotipista las palabras (pág. 37). Esto revelará hasta qué punto son idénticos el interés artístico y el político (pág. 39).

El gesto (citado) de la dragamatología rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines.

El gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje (en el propio nombre), es siempre drag. La definición de Wittgenstein de lo místico, como el mostrarse de lo que no puede ser dicho, es una definición del drag.

La lógica dragamática, que encontramos bien documentada en el archivo podría

35 *Pintura*, *op.cit.*, pág. 87

36 *Pintura*, *op.cit.*, pág. 108

37 Si bien Judith Butler había subrayado el carácter repetitivo de la *performance* de género, es Hernán García Romanutti quien primero usó la noción de “cita” y “citabilidad”, que habilita a pensar en un repertorio y un archivo de gestos citables. Cfr. “Judith Butler lectora de Michel Foucault. Consideraciones sobre la performatividad como origen y efecto de la normatividad” (2014)

38 Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1998

---

prescindir de los nombres hegemónicos, pero para eso hay que aceptar previamente que los nombres “hombre” o “mujer” no designan realidades pre-existentes, y que la citación de unos determinados gestos o la expresión a través de la voz varona, interrumpe todo continuo genérico.

En “How Global Is Queer?”<sup>39</sup>, Nadzeya Husakouskaya (que se identifica como “una voz bielorrusa” cuenta que:

Un día después del seminario Drag King, uno de los participantes me pregunta: ¿Por qué no hacemos una disco Drag Queen? ¿Por qué no deberíamos, en efecto? Repaso los argumentos a favor: 1) es justo equilibrar drag king con drag queen, transgredir en ambas direcciones, no priorizar ninguna de ellas; 2) suena como una gran idea para la fiesta de mi trigésimo primer cumpleaños porque 3) sería la experiencia más cuir de mi vida: convertirme en mujer de manera voluntaria y lúdica en lugar de verme forzada por la presión social. Aquí aparece la única restricción: recuerdo mi último fracaso para convertirme en una mujer "real" y tengo miedo de volver a fracasar.

La respuesta es sencilla: en primer término, la lógica dragamática podría prescindir de los nombres hegemónicos, pero para eso hay que aceptar previamente que la “mujer real” no existe; en segundo término, una cosa es haber rechazado el nombre de una identidad continua, impuesta por la fuerza del orden dominante y otra muy distinta citar unos determinados gestos para interrumpir todo continuo genérico, tal como una epistemología drag (cualquiera sea) demanda. Y, mientras tanto, como nos pide la época, *strike a pose*<sup>40</sup> (estamos elaborando una extravagante estilística de la carne).

---

39 Crawley, Sara L. y Husakouskaya, Nadzeya. “How Global Is Queer? A Co-autoethnography of Politics, Pedagogy, and Theory in Drag” en Stacy Holman Jones, Tony E. Adams, and Carolyn Ellis (eds.). *Handbook of Autoethnography*. Routledge, 2013, págs. 321 a 338.

40 Este artículo debe mucho a “Strike a pose. Por una crítica extravagante” de Mariano López Seoane (Chuy, revista de estudios literarios latinoamericanos, número especial: mayo 2021). Disponible en <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1075/906>.