

Un recorrido posible por la *performance* butleriana

Magdalena De Santo

En primer lugar, la idea del género como actuación surge del amor por la actuación, no hay ninguna duda. Me gusta mucho la *art performance*, creo que es fabulosa, que el concepto de *live art performances* rompe con la noción de escenario y eso es fundamental. Creo que el *performance art* que se da políticamente como *acting out* es fantástico porque ocurre en la calle, en público, es una reconstitución del espacio social. Es una desorientación del tiempo y el espacio para todo el mundo que toma parte en él, tanto si se es partícipe como si se es espectador. Así que estoy muy interesada e imparto un seminario sobre *performance* que se llama "Bodily practices, social fields" en estudios de teatro, junto con otra profesora. Siempre me han gustado el teatro y la *performance*. Estoy también interesada en el surgimiento de los estudios sobre *performance* en la historia del arte. También me gusta la fotografía: Diane Arbus, me conmueve Nan Goldin. Me siento muy cercana a este tipo de desarrollos del arte visual, Kitty Smith... Sin duda, trato de seguir a estas artistas, me nutro de ellas y me siento en su comunidad. No hay duda de esto. Pero, si tengo que ser honesta, si se está representando una obra de Sófocles, voy a ir a verla. Tengo una variedad de relaciones. No todo es solo *camp*. También me gusta el modernismo tardío, especialmente en poesía. Era mi asignatura favorita en la escuela. Era mejor en poesía que en filosofía, pero quería ser filósofa. Era una afición artística pero nunca creí que podría vivir de ello. Esa es la razón por la que también doy clases de literatura. Tengo que tener mi Kafka. No soy feliz si no tengo un mundo de ficción de algún tipo que interrumpa el que vivimos.

Judith Butler, entrevista, París 20 de junio de 2006

A modo de presentación

El presente artículo emerge en el seno de encuentros y debates con distintos compañerxs, en el marco institucional de dos proyectos de investigación radicados en diferentes

ciudades (La Plata y Buenos Aires) y a partir de la decantación individual de algunos tópicos que reúnen a la filosofía de Judith Butler.

En esta oportunidad, nos proponemos analizar los alcances de la noción de *performance* de género recorriendo progresivamente *El género en disputa* para mostrar las derivas de algunas conceptualizaciones que Judith Butler se esfuerza por argumentar. Básicamente, nos interesa rescatar la *performance* como una categoría que refiere a los modos de construir género y que, al mismo tiempo, tiene una potencia crítico-político que no queda presa de una concepción de construcción libre, individual y voluntaria de género.

Para seguir la pista de la *performance*, debemos advertir que la misma se inscribe dentro de la espesa teoría de la performatividad de género que desarrolló nuestra autora. La *performance* de género es una de sus claves hermenéuticas, aunque no la única. Justamente, porque lo performativo articula dos tipos de dimensiones teóricas distintas y se estaciona, ambivalentemente, en esa doble semántica que lo constituye. En este sentido, aunque a veces resulta difícil de advertir, debemos tener en cuenta que la teoría de la performatividad refiere, por una parte, a una concepción de actuación en términos teatrales y, por otra, a la teoría de los actos, de habla acuñada por el filósofo del lenguaje J. L. Austin (reelaborada posteriormente por Derrida). Partimos entonces de esta distinción que Eve Kosofsky Sedgwick logra sintetizar magistralmente:

Lo performativo lleva en sí mismo el doble significado de “dramático” y “no referencial”. Aquí la performatividad tiene la autoridad de dos discursos bien distintos, el del teatro por una parte, y el de la teoría de los actos de habla y la deconstrucción por otra. Asumiendo el prestigio de ambos discursos, lo performativo, como Butler sugiere, significa cosas muy distintas en cada uno. (Kosofsky Sedgwick, 1999: 199-200)

Dicho esto, nuestro propósito entonces es abocarnos directamente al eje dramático de la performatividad para delinear diferentes aspectos en los que se desenvuelve la *performance* de género. Lo que sigue es una visión panorámica en torno a los alcances que tiene la *performance* en las obras tempranas de Judith Butler. De ahí que el presente artículo tiene como telón de fondo las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las posibilidades teóricas y críticas que habilita la *performance*? ¿Por qué la *performance* en particular resulta una categoría útil al planteo butleriano? ¿Cómo podemos reconstruir algún tipo de justificación –siempre provisoria e inacabada– que nos permita dar cuenta de la novedosa concepción butleriana de *género qua performance*?

Para comenzar a proyectar algunas posibles líneas de fuga, retomemos ese amor que menciona Butler en nuestro epígrafe. Un amor (en cierta medida inexplicable como todos los amores) que siente por la *performance*, la actuación, la fotografía y la literatura, una aficción que parece haber sido no solo motivo de inspiración filosófica sino también de diálogo constante, de interlocución y hasta de comunidad.

También, en esas primeras palabras, la autora menciona que, aunque no todo es *camp*,¹ la *performance* le resulta fabulosa justamente porque ha promovido la ruptura de ciertas dicotomías rígidas. Como es sabido, el *art performance* desestabilizó los términos de la representación clásica, supo quebrar los binarios que definían tradicionalmente la teatralidad y, de esta manera, la calle devino escenario y con ello, las figuras distintas del actor-espectador, teatro-vida se pusieron en disputa (Schechner, 2000). Tal como Butler sostiene respecto del género, el *performance art* se liberó de los imperativos

1 La filiación estética de Judith Butler con la *performance* está inextricablemente ligada al fenómeno artístico que Susan Sontag supo describir como *estética camp*. Una estética que proclama que “la esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y a la exageración” (Sontag, 1996: 355-376).

miméticos de la representación para inaugurar con cada acto una posibilidad siempre abierta e imprevisible del porvenir.

Comienzos de una liberación mimética

Acaso uno de los hallazgos más impactantes y recurrentemente citados de nuestra autora es la postulación según la cual entre anatomía, género y deseo hay una relación de discontinuidad que la matriz heterosexual se esmera en tachar. Si bien esta hipótesis tiene su precedente en *Historia de la sexualidad I* (Foucault, 2002), parece ser un tópico neurálgico en la obra de Butler. En efecto, sus constantes críticas se lanzan contra formulaciones sustantivistas –que ella misma denomina expresivistas o miméticas– y que refuerzan la concomitante predictibilidad en la que se basa el orden social generizado.

Contra las posiciones “expresivistas” apuntala Butler: “No hay un sexo que exista en forma vagamente biológica y se exprese mediante los andares, la posturas y los gestos; ni una sexualidad que exprese ese género aparente, ese sexo más o menos mágico” (2000: 106). En pocas palabras, impugna incisivamente aquellos discursos que aseguran una relación de transparencia mimética del tipo: a tal expresión de género le corresponde *necesariamente* un tipo de genitalidad y deseo. En otras palabras, objeta que el género funcione como el centro que expresa o representa el órgano genital y, al mismo tiempo, aquel que permite asegurar el deseo por personas de género opuesto. Esta detracción, considerada heredera de la *crítica a la metafísica de la sustancia* nietzscheana, la podemos reconsiderar con argumentos que enfatizan la dimensión teatral del género:

Es significativo que si el género se instituye mediante actos que son internamente discontinuos la apariencia de sustancia es precisamente eso (...) El efecto de género se produce mediante

la estilización del cuerpo y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales constituyen la ilusión de un yo con género constante. (Butler, 2001: 172)

Dentro de este trazado general, que podríamos denominar “antiexpresivista”, resulta revelador que en los primeros párrafos de *El género en disputa* la filósofa revise la categoría de “representación”. Allí Butler advierte que la representación del sexo en términos de género omite o pasa por alto que la categoría “mujeres” contiene de suyo una serie de criterios. Esto es, la polisémica idea de representación ajusta y reafirma los criterios que se deben cumplir para devenir representable, entre ellos, tener un sexo en particular. En este punto, no se trata de la representación de las mujeres en términos de política democrática sino, ante todo, el gesto de la autora es poner en duda la coalición que implican las definiciones identitarias. En definitiva, desde la óptica butleriana, los criterios implícitos de continuidad, coherencia y mimesis entre anatomía, gestos, prácticas y deseos sexuales que definen el “ser mujer” responden a una metafísica de la sustancia oclusiva. Siguiendo la argumentación de Judith Butler, las teorías expresivistas y causalistas funcionan bajo la lógica de la representación o “expresión mimética” que enarbolan la emancipación de un conjunto de mujeres producida únicamente bajo los imperativos que la metafísica de la sustancia demanda:

Si el género no está ligado con el sexo, ni causal ni expresivamente, entonces es un tipo de acción que puede proliferar más allá de los límites binarios impuestos por el aparente binarismo del sexo. De hecho, el género sería una especie de acción cultural corporal que requiere de un nuevo vocabulario que instituya y haga proliferar participios presentes de diversos tipos, categorías resignificables y expansivas que resistan las restricciones gramaticales binarias, así como

las limitaciones sustancializadoras sobre el género. (Butler, 2001: 143)

Las máscaras de género

En el segundo capítulo de *El género en disputa* (2001: 84-87) la filósofa reconsidera la propuesta de una psicoanalista de los años veinte bastante desconocida por la tradición lacaniana. Se trata de Joan Rivière en 1929 imparte en la ciudad de Londres una conferencia para un público mayoritariamente masculino, titulada “La femineidad como máscara” (2007). Allí encontramos una pista del género concebido como *performance*, como representación teatral, independiente de la genitalidad y las inclinaciones libidinales.²

Rivière retoma el desarrollo sexual de su maestro Ernest Jones –que distinguía las mujeres homosexuales de las heterosexuales– para poner en cuestión otro tipo de caso, el que ella misma define como *mujeres intermedias*. Sus análisis se basan en los testimonios de varias mujeres heterosexuales que hacen uso de la palabra y la escritura en público. La psicoanalista observa un conjunto de mujeres dedicadas a la vida pública. De ahí que la feminidad como *mascarada* presenta un caso clínico (posiblemente autobiográfico) de mujeres heterosexuales y masculinas para su tiempo.

La hipótesis central que sostiene Joan Rivière la podemos sintetizar del siguiente modo: las *mujeres intermedias* desean ocupar un espacio simbólico históricamente masculino pero al mismo tiempo temen las consecuencias que esos impulsos implican. Para evitar el castigo de sus semejantes, sobreactúan la feminidad.

2 Preciado sostiene el supuesto genealógico de que Rivière es la primera en atribuir una variante teatral a la problemática de género: “Su conferencia titulada ‘Womanliness as mascarade’ será la primera instancia de definición del género como *performance*, como representación” (2009: 114).

En la reelaboración butleriana, las *mujeres intermedias* enmascaran su ambición de reconocimiento público exaltando una cantidad de clichés de género. Butler encuentra allí los rastros de una feminidad conceptualizada como una actuación al servicio de la autoconservación, donde la fuerza del *statu quo* se manifiesta en la compulsión a teatralizar hiperbólicamente la feminidad heterosexual.

En la interpretación que sugiere Judith Butler aquello que se enmascara es el género. No se trata ni del deseo, ni de la anatomía, sino de la masculinidad o feminidad de las mujeres. El caso de las mujeres intermedias evidencia que una máscara femenina en ciertas ocasiones puede evitar el castigo público. En última instancia, “hacerse las femeninas” resulta una protección psíquica de las consecuencias que puede contraer el deseo de usurpar un espacio de poder y acción pública destinado a los varones (Butler, 2001: 84).

Ahora bien, bajo la voz de un interlocutor ideal la audaz psicoanalista formula una pregunta típica del paradigma sustantivo: ¿qué hay detrás de la máscara? Y con ello desafía la distinción entre una *verdadera* feminidad y la feminidad como *mascarada*, entre “el ser” y su apariencia, entre el original y la copia. En la conferencia, la propia Rivière dispara:

El lector puede preguntarse ahora cómo defino ser mujer o dónde está la línea entre ser genuinamente mujer y la “mascarada”. Sin embargo, considero que no existe tal diferencia; ya sean radicales o superficiales, son lo mismo. (Rivière, 2007: 221)

La respuesta nominalista de Rivière parece ser altamente significativa para la obra de Butler: no hay diferencia entre una mujer genuina y una enmascarada. El género es descrito así siempre como máscara tras la que se oculta otra máscara, una imitación de la que se esconde otra imitación (Preciado, 2009). Por lo cual, agrega Butler, el original aparece como

la naturalización de una máscara, sin reducto fijo más que la ansiedad y el temor político que se instrumentaliza en cada actuación. De ahí que carece de sentido intentar develar causas o expresiones fundamentales pues, desde esta óptica, no existe diferencia entre una “verdadera mujer” y otra que “hace de mujer”. Solo nos encontramos con máscaras y actuaciones, juego de roles que acaban con el suelo ontológico estable y que, no por ello, dejan de reaccionar ante la rabia o la violencia que promueven las normas sociales.

Sin embargo, el género para Butler no es reductible a una actuación singular, antes bien compromete a los parámetros culturales, históricos, sociales (podríamos agregar nosotros también, económicos). En este sentido, mediante la noción de *performance* podemos probar que Judith Butler pretende dar cuenta del género como una categoría de corte sociológico, de una experiencia social en plena sintonía con la idea de matriz de inteligibilidad heterosexual. En lo que sigue, entonces, presentaremos cómo *la performance de género* es una actuación inmanente y pública –ni voluntaria ni determinada– resultado de una serie de actos condicionados por los *libretos sociales* que constituyen la ficción de un sujeto anterior ontológicamente.

Experiencia social de género en cuanto *performance*

En la primera etapa de su producción intelectual Butler realiza un denodado esfuerzo por demostrar que la *performance* no equivale a representar un papel de connotación voluntarista. Años más tarde, con el propósito de esclarecer este problema, en una entrevista indica:

En verdad, la palabra “actor” carga una resonancia teatral que sería muy difícil de ser adoptada en mi trabajo, debido a la tendencia de leer performatividad como un proyecto goffmanesco

de colocar una máscara y escoger representar un papel. (Meijer Costera, 2009)

Como decíamos, a nuestro juicio, desde sus primeros artículos Butler manifiesta su preocupación frente a lo que implica sostener el género como actuación en términos individualistas. En el emblemático artículo titulado “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre la fenomenología y teoría feminista” (1998), apoyándose en la herencia teórica del antropólogo Victor Turner (1988) la autora conceptualiza al género liberado del voluntarismo individualista y del determinismo sociológico. Contraargumentando, la filósofa logra definir que los actos de género son *performances sociales*: imitaciones de actuaciones precedentes que varían paulatinamente.

Primero sostiene que cada acción es una “vuelta a presentar”, una “reposición” de aquello aprendido, un ejercicio imitativo de los rituales sociales que constituyen la *performance* del *statu quo*. Dado que ninguna acción esta movida por exterioridad o trascendencia, en el plano de la acción individual, solo existe una producción y reproducción de los códigos culturales ya establecidos, nunca mejor dicho, en una re-presentación imitativa. La *performance* es social y se constituye a través de *imitaciones*, que para Butler son actos rituales.

Además hace hincapié en la *imitación* para explorar en torno a la legibilidad que tiene un acto. Esto es, una acción solo es inteligible y aceptable socialmente en cuanto esté apoyada en otra previamente legitimada. De ahí que, todo acto está sostenido en la reactuación y reexperimentación del conjunto de significados heredados: cada acción individual no es otra cosa que la reedición de una acción social. “Cuando esta concepción de *performance* social se aplica al género, es claro que, si bien son los cuerpos individuales los que actúan esas significaciones al adquirir el estilo de modos generizados, esta acción es también inmediatamente pública” (Butler, 1998: 306).

En términos estrictos, no hay ninguna acción absolutamente novedosa sino que cada una está basada en otra anterior previamente aceptada. Semejante a la matriz de inteligibilidad, no hay modo de escapar al ritual social que nos constituye; no hay posibilidad de aceptar nada por fuera de estas prácticas rituales. Del mismo modo, la operación que despliega la *performance social* es la repetición ritual de actos que de suyo parecen ser históricamente binarios y heterosexuales.

Ahora bien, ¿cómo se introducen nuevos elementos dentro de una sociedad? ¿Cómo podemos dar cuenta del constante flujo de la dinámica social? ¿Cómo evitar la caída en un tipo de determinismo ritual que imposibilita la transformación? Según la reelaboración butleriana de Turner, solo se legitima la introducción de nuevas variables mediante una pequeña transformación de una acción anterior, una imitación desviada, una deriva de otra precedente.

Finalmente, desde esta perspectiva, el género es una suerte de “actuación en concierto” no reductible a la experiencia personal. Dado que se ejecuta una imitación de otro acto que ya fue llevado a cabo *antes* de que cada quien llegue al escenario social, cada actuación no es, estrictamente hablando, producto de una elección individual sino que proviene de una dimensión temporal y colectiva. Por su parte, el género es el efecto de una imitación en conjunto, resultado de prácticas comunitarias que significan y rigen la convención.

Libretos de género

Quizá una idea bastante controvertida fue la postulación de “libretos de género” que desarrolla nuestra autora. A nuestro juicio, tal como intentaremos argumentar, los libretos de género gozan de una connotación similar a la de las normas.

Es decir, operan como imperativos sociales que si bien tienden a ser coercitivos, pueden ser actuados, interpretados, representados de manera disruptiva.

En el horizonte de la práctica ritual, hemos mencionado que cada acción se delinea en función de sus imitaciones precedentes, en cuyo caso no hay estrictamente un *autor*. Tampoco debemos presuponer que el libreto fije el texto sin permitir la introducción de una variable novedosa. Ya hemos visto también que en cada reinvocación ritual es posible –sino, necesario– introducir algún componente relativamente nuevo pero semejante al anterior. Así, el libreto exento de determinismo y de voluntarismo significa, a nuestro criterio, un marco textual o herencia discursiva a la que estamos sujetos.

Hasta aquí, el libreto sobrevive a los actores en cuanto texto. No obstante depende de estos para que adquiera realidad, para que se represente. Entendido de esta manera, el género es una *performance*, justamente, porque vive bajo la condición de *ser actuado* pero no tiene sentido más allá de su aplicación.

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 (1998: 308).

Inscribir los libretos en algún momento temporal preciso es imposible. No hay modo alguno de confirmar quién fue el primero que trazó tales marcas. Como siempre, Butler abandona los análisis de los orígenes. Los libretos, ante todo, parecen ser el resultado de esas marcas imitadas históricamente, el suelo ontológico signado por el tránsito ritual, una memoria corporal que reinvoca los significantes del pasado, la pista por donde devenimos sociales. ¿A qué nos conducen estos caminos habituales? ¿Qué afirman estos libretos? ¿Cuál es su contenido?

Según la autora, el libreto de género opera diagnosticando una presunta naturalidad. El contenido textual, como decíamos, se deja ver en su aplicación. Más específicamente, según Butler, los libretos de género se manifiestan en la *heterosexualización* de las prácticas, en el sujeto discreto, en la representación de mujeres femeninas y de varones masculinos, en los criterios de continuidad y coherencia propio de la metafísica de la sustancia.

Sharon Marcus (1994), citada por la propia Butler en *El género disputa*, muestra cómo los libretos sociales arrastran a las mujeres a vivir dicha condición como sinónimo de disponibilidad corporal y serviles a la agresión sexual. En el mismo sentido, pero de un modo más abstracto, los libretos de género butlerianos producen el signo de devaluación, de lo extraño. En especial, marcan con la figura de la falsedad a los sujetos que actúan incoherentemente el dispositivo de continuidad que resguarda la metafísica sustantiva. Tal como las mujeres intermedias de Rivière, como las mujeres con genitales masculinos o las lesbianas que rompen con la heterosexualización del deseo parecen sufrir este castigo violento por desobedecer o interpretar “inadecuadamente” los libretos que le fueron asignados al nacer.

Mediante un argumento deconstructivo, en otro artículo de esta época temprana, “Imitación e insubordinación de género” (Butler, 2000), arguye que el libreto de género heterosexual depende en gran medida de la autoafirmación performativa de llamarse original. Para ello, los libretos normativos de género pretenden diferenciar las *malas copias* de las buenas representaciones. Operando una coerción performativa –que crea el reino de lo forcluido, lo irrepresentable, lo no mencionable– algunas *performances* de género no se terminan de decodificar. En esta superficie de legibilidad, la existencia lesbiana y trans se construye en el discurso como la *falsedad* permanente, en tanto sombra de lo *real*.³

3 María Luisa Femenías nos advierte atinadamente que Butler opone “real” a “falso” y no “verdadero” a “falso” o “real” a “ideal” como hubiera sido más lógico de esperar (2003: 129).

Performances locales como sujeto político

Hemos encabezado este artículo con unas líneas que introducen el valor de la *performance art*; allí Butler arroja luz sobre los quiebres dicotómicos del tipo público-privado, museo-calle, espectador-actor junto con su incidencia pública y activista. Quisiéramos seguir la huella de la *performance* para desplazar las interpretaciones liberales y voluntaristas de esta concepción. Estamos insinuando que la *performance drag* –y no la *drag performer*– se ubica dentro de la tensión determinismo-voluntarismo, en un sitio donde las prácticas subversivas existen grupalmente y no como la lucha que ofrece un sujeto individual. Focalizando en la *performance drag* también podemos tener una visión en panorama de las relaciones de fuerza operando contextualmente.⁴

Bajo la óptica de la práctica artística, podemos interpretar en qué medida una *performance drag* puede objetar los límites del género. Si revisamos el argumento butleriano y nos figuramos la emergencia de un sujeto colectivo que impugna democráticamente el sistema sexo-género excluyente, quizá allí podamos encontrar una pista explicativa acerca de por qué la filósofa afirma que *las performances drag* son subversivas. También, acaso, sugerir que cuando Judith Butler afirma el *género qua performance* está reproduciendo ese gesto que le permite posicionarse como una teórica del género “críticamente subversiva”.

Si la *performance drag* es un ejemplo más entre otras tantas prácticas críticas, y no “el modelo” de impugnación, podemos ver precisamente que el género, entendido como

4 Las traducciones de Butler al español utilizan los términos *vestidas*, *travestís*, *drag queen*, *identidades machina/fem*, *performance drag* aludiendo a una cantidad de prácticas disidentes de estilización corporal. Se abre una brecha cuando, con el correr del tiempo y en nuestras latitudes, los colectivos que exigen sus derechos de ciudadanía pasan a autodesignarse *trans* y no trabajan mayoritariamente en contextos espectaculares tal como está pensando Butler con la *drag performer*. Nos topamos aquí con un problema de traducción cultural importante que en esta ocasión no podremos profundizar.

sistema normativo y heterosexual general, puede ser refutado, al menos potencialmente por diversas prácticas culturales. Es allí, creemos, donde tanto el discurso de Butler como la *performance art* tienen el poder de la manifestación colectiva. La *performance drag*, analizada como una práctica cultural crítica, emerge dentro de los colectivos que buscan reconocimientos y derechos de ciudadanía; en el marco del activismo de *gays* y lesbianas, junto con las campañas de concientización por la lucha contra el HIV-sida y la despatologización de la homosexualidad. En suma, teniendo en cuenta las condiciones de producción de *El género en disputa*, la necesidad de plantear el género como no-natural y disponible para hiperbolizar parece tener un sentido político específico.

A fines de los ochenta en Nueva York y California, la sexualidad requería ser visibilizada para detener el HIV-sida. Lograr la atención pública y denunciar la falta de financiación gubernamental destinada a la investigación sobre la epidemia y su expansión formaban parte de los objetivos de una comunidad. Así, las *performances* fueron la intervención política afín, la mejor estrategia para reclamar públicamente y abogar por la legitimación de las demandas.

La actuación hiperbólica de la muerte en la práctica de *die-in*⁵ y la exterioridad teatral mediante la cual el activismo *queer* rompió con la distinción encubridora entre el espacio público y el espacio privado hicieron proliferar sitios de politización y una conciencia del sida en toda la esfera pública (Butler, 2001: 327).

Estas *performances* no se limitan a repetir o reproducir miméticamente los sufrimientos de algunos sujetos, no pretenden ser representacionales sino, más bien, escenifican de manera hiperbólica la muerte y el comportamiento ofensivo:

5 La *performance die-in* consiste en el fallecimiento en público de enfermos terminales de sida que han decidido exponer su muerte como intervención política.

una estrategia a través de la cual se permite encauzar la ira y el dolor de una comunidad. Es ahí, en ese movimiento colectivo, hilarante, público y político, donde una práctica que no tiene un único creador como centro, el *actuar el género hiperbólicamente* tiene la potencia de la lucha. Así se extienden los espacios de legitimidad sobre las vidas que se han considerado falsas o ininteligibles. Visibilizar hiperbólicamente el dolor de la exclusión emerge como una alternativa contextualizada y políticamente subversiva y colectiva que requiere de una reflexión del campo de fuerzas en el que se inscribe y estrategias posibles para su transformación.

La frase con la que cierra *El género en disputa*, muchas veces olvidada, resulta por demás significativa: “¿Qué otras *estrategias locales* que comprometen lo *no natural* podrían llevar a la desnaturalización del género como tal?” (Butler, 2001: 179).

Butler nos interpela de manera directa con un interrogante que nos recuerda la necesidad de territorializar nuestras demandas. Por lo cual, tenemos que estar alertas y desconfiar de una retórica triunfalista que bien puede borrar (hasta en nombre de la antinormatividad) nuevas y no tan nuevas trayectorias de inclusión. Ese tipo de astucias amenazan y enmascaran el trabajo que vienen desarrollando diferentes colectivos como también reproducen la histórica restricción e invisibilización de algunos actores sociales. En especial, es importante no dejarnos llevar por relecturas neoliberales que pueden impedir una visión *local* de los fenómenos que comprometen una variada gama de tradiciones de lucha.

Para terminar, creemos que es preciso desafiar las perspectivas que terminan por tachar la historia de los colectivos sociales, colectivos con sus propias inscripciones materiales, regionales, económicas e ideológicas (Delfino y Rapisardi, 2010). En especial nos afirmamos contra las visiones desterritorializadas y deshistorizadas que refuerzan subrepticamente sitios privilegiados –y habitualmente individuales– que toda teoría crítica y social debería denunciar.

Bibliografía

- Austin, J. L. [1962] 2008. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires, Paidós.
- Butler, J. [1990] 1998. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate feminista*, vol. 18, pp. 296-314.
- . [1990] 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Paidós.
- . [1991] 2000. "Imitación e insubordinación de género", *Revista de Occidente*, vol. 235, pp. 85-109.
- . [1993] 2001. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.
- . 1997. "Merely Cultural", *New Left Review*, vol. 227.
- . 2001. "Críticamente subversiva", en *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria, pp. 55-79.
- Delfino, S. y Rapisardi, F. 2010. "Cuirizando la cultura argentina desde La Queerencia, Centro criollo de políticas de la diferencia", *Ramona* N° 99.
- Femenías, M. L. 2003. *Judith Butler: Una introducción a su lectura*. Buenos Aires, Catálogos.
- Foucault, M. 2002. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kosofsky Sedgwick, E. 1999. "Performatividad queer en el arte de la novela de Henry James", *Nómadas* (Col), N° 10, pp. 198-214.
- Marcus, S. 1994. "Cuerpos en lucha, palabras en lucha: una teoría y una política de prevención de la violación", *Travesías*, vol. 2, N° 2, pp. 59-85.
- Meijer Costera, I. 2009. "Cómo los cuerpos llegan a ser materia. Una entrevista con Judith Butler", en *El cuerpo, territorio del poder*. Barcelona, Ediciones P.I.C.A.S.O.
- Preciado, B. 2009. "Género y performance", en *Debate feminista* N° 40, pp. 111-123.
- Rivière, J. 2007. "La femineidad como máscara", *Athenea Digital* N° 011.
- Sagasetta, J. 2003. "La performance", *Los Rbdomantes* N° 3.
- Schechner, R. 2000. *Performance Teoría y Prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Soley-Beltrán, P. y Preciado, B. [2006] 2007. "Abrir posibilidades. Una conversación con Judith Butler", *La lectora*, 13, pp. 217-239.
- Sontag, S. 1996. "Notas sobre lo Camp", en *Contra la interpretación*. Madrid, Alfaguara, pp. 355-376.
- Turner, V. 1988. "El proceso ritual", en *Estructura y antiestructura*. Madrid, Taurus.