

PERFORMATIVIDAD QUEER¹ *THE ART OF THE NOVEL DE HENRY JAMES*²

Eve Kosofsky Sedgwick*

Traducción: Víctor Manuel Rodríguez**

Teniendo en cuenta los debates recientes sobre el performance, la deconstrucción y la teoría de los actos del habla en relación con la interpretación del género, Eve K. Sedgwick explora sus aciertos y límites para imaginar una performatividad “queer”. La autora concluye que la performatividad queer es una estrategia para significar, ser y hacer que ubica lo queer no en el territorio del esencialismo identitario, sino en el impulso performativo hacia nuevas posiciones relacionales a la normatividad; una estrategia que ya ella explora de manera brillante en la propia escritura de este ensayo. La inclusión de este texto en el número que celebra los primeros cinco años de la revista Nómadas busca asociar estas reflexiones queer a la pregunta que lo anima: ¿Qué significa ser nómada hoy.

* Eve Kosofsky Sedgwick es profesora en el Departamento de Inglés, Graduate Center, City University of New York, New York, USA. Figura central en las formulaciones de la teoría queer, se cuentan entre sus publicaciones: *Between Men: English literature and the Male Homosocial Desire*, *Epistemology of the Closet* *Tendencies*.

** M.A. Art History. Goldsmiths' College (Universidad de Londres). Ha sido profesor de Historia, Historia del Arte y Fotografía en las Universidades Nacional de Colombia, Pedagógica Nacional, Javeriana y la Universidad de los Andes. Actualmente adelanta estudios de doctorado en Estudios Visuales y Culturales en la Universidad de Rochester, Estados Unidos.

No recuerdo haber oído la frase “performatividad queer”³ usada antes, pero parece que se hizo necesaria, si no por otra cosa, por el trabajo de Judith Butler en y a partir de su importante libro *Gender Trouble*⁴. Cualquiera que estuvo en la conferencia sobre Gay and Lesbian Studies en la Universidad de Rutgers (New Jersey) en 1991, y escuchó como *Gender Trouble* se citaba en conferencia tras conferencia, no pudo evitar estar abrumado por el impacto productivo que este denso e imponente trabajo ha tenido sobre el desarrollo reciente de la teoría queer —especialmente entre los cientos de estudiantes de posgrado cuyo “reclutamiento” en la vida de los estudios gay, si no simplemente en lo gay, ha sido uno de los más notables y divertidos rasgos en el surgimiento de nuestra disciplina compartida. Inevitablemente, como cualquier teoría del consumo cultural sugeriría, la repetición, cita y uso de las formulaciones de Butler en el contexto de la teoría queer prueban haber sido tanto altamente activos, como tendenciosos. Es probable que la pieza central del trabajo reciente de Butler ha sido el argumento de que el género puede ser discutido mejor si se entiende como una forma de performatividad⁵. Pero lo que esta afirmación, a su vez, “significa” es performativamente dependiente de los usos que

se le den. Juzgando por la conferencia de Rutgers, su fuerza hasta ahora ha reposado en desplazar la explicación anti-esencialista del género hacia un extremo radical de interrogación; en ratificar la centralidad única aparente de la práctica del drag⁶ —no sólo como una metáfora de forma— sino también como el idioma real de un sistema de género/sexualidad tautológicamente heterosexista, y el idioma de su posible subversión; en ampliar la noción de parodia y exponerla como una estrategia de crítica y lucha de géneros; y de manera más general, en colocar el teatro y la performance teatral en frente y al centro de los asuntos de subjetividad y sexualidad.

Hay mucho que valorar en todo esto. Pero como lectora encuentro que el magnetismo ejercido sobre mí por la noción de performatividad emana de lugares diferentes a éstos que también son queer, y también, creo, resonantes con, al menos, algunas de las preocupaciones de Butler, que hasta ahora han probado ser menos fáciles de seguir. Llamaría especialmente la atención sobre la relación entre la melancolía sistémica —la melancolía que ella sugestivamente describe como instituida por la pérdida, no de un objeto particular de deseo, sino de los deseos proscritos en sí mismos—

la relación entre esa melancolía sistémica y la performatividad. Pero ¿dónde, entonces, buscamos la performatividad en sí misma? Me gustaría que la cuestión de la performatividad fuera de alguna manera útil para entender las oblicuidades entre *significar*, *ser* y *hacer*, no sólo en torno a los ejemplos de la performance drag y (¿su derivado?) la auto-representación basada en el género, sino igualmente para los actos complejos del habla, como lo es el salir del closet, para el trabajo alrededor del SIDA y otras enfermedades graves relacionadas con la identidad, y para el transversal, pero urgentemente cuerpo representacional de la *manifestación* pública.

Para empezar: la historia dividida del término “performatividad,” así la división cruce el presente y el futuro. En muchos usos que oigo en la actualidad, la “performatividad” parece ser afiliada o motivada *únicamente* por la noción de performance en su definición teatral. Sin embargo, el trabajo de Butler constituye una invitación a, en sus palabras, “considerar el género...como...una ‘actuación’, por así decirlo, que es tanto intencional como performativa, donde lo performativo lleva en sí mismo el doble significado de ‘dramático’ y ‘no referencial’⁷. Aquí lo ‘perfor-



Fotos: Juan Camilo Segura

mativo' lleva la autoridad de dos discursos bien distintos, el del teatro, de una parte, y el de la teoría de los actos del habla y la deconstrucción de otra. Asumiendo el prestigio de ambos discursos, lo performativo sin embargo, como Butler sugiere, significa cosas muy distintas en cada uno. La dilatación entre los significados teatral y deconstructivo de lo 'performativo' parece expandirse hacia las polaridades, en cada extremo, de la *extroversión* del actor y la *introversión* del significante. La oposición que Michael Fried ha señalado entre teatralidad y absorción parece estar hecha a la medida para esta paradoja acerca de la performatividad: en su sentido deconstructivo, performatividad señala absorción; en su cercanía al escenario significa lo teatral⁸. Pero en otro rango de usos, un texto como *La Condición Posmoderna* de J. F. Lyotard usa "performatividad" para señalar un extremo de algo así como la *eficiencia* –la representación posmoderna como una forma de la eficiencia capitalista–mientras, de nuevo, la "performatividad" deconstructiva de Paul de Man o de J. Hillis Miller⁹ parece estar caracterizada por la *desarticulación* precisamente de la relación causa-efecto entre el significante y el mundo. Al mismo tiempo, vale la pena tener presente que con la deconstrucción es posible decir más de los actos de habla performativos, que simplemente señalar que son ontológicamente desarticulados o introvertidamente no-referenciales. Siguiendo la demostración de De Man de "un radical extrañamiento entre el significado y la performance de cualquier texto"¹⁰, uno podría ubicarse no tanto en la no referencia de lo performativo sino más bien en (lo que De Man llama) su rela-

ción necesariamente aberrante¹¹ con su propio referente –la torsión, la perversión mutua podríamos decir, del referente y la performatividad.

"Performatividad" es ya una categoría bastante queer-quizá un rasgo no tan sorprendente, si consideramos la fragilidad de su piso ontológico, el hecho de que comenzó su carrera intelectual repudiada por su propio creador, el filósofo británico J. L. Austin, quien introdujo el término en la primera de sus conferencias en Harvard en 1955 (más tarde publicadas como "*How to Do Things with Words*" –"*Palabras y Acciones: Cómo Hacer Cosas con las Palabras.*"¹²), para repudiarlo más tarde en alguna parte de la octava conferencia. Austin repudia o desmantela la "performatividad" cuando es definida como una categoría distinta o como un campo de articulaciones lingüísticas (que podrían ser opuestas a lo "constativo"); y ciertamente, el uso que la deconstrucción le ha dado a la "performatividad" empieza por reconocerla como una propiedad común a todas las articulaciones del lenguaje. Sin embargo, como Shoshana Felman señala en *The Literary Speech Act*, el propio performance de Austin es simple; y una de sus características secretas es su repetido tropismo –y su fascinación evidente– hacia una clase particular de ejemplos de articulaciones performativas¹³. Presentadas primero como puras, originarias y definitorias del concepto; repudiadas al final como no más que su "caso limitante marginal," como si en realidad tanto los ejemplos como el concepto hubieran sido presentados para no sobrevivir a la operación analítica de las conferencias¹⁴;

revierten, sin embargo, una y otra vez como si ningún argumento o análisis, deconstrucción o desmantelamiento pudiera realmente viciar o aún desafiar la autoevidencia de su fuerza ejemplarizante– estas articulaciones son las que el trabajo de Austin instaure como performatividad *tout court*, aún cuando termine considerando la performatividad *tout court* como nominalmente inútil. Ya famosas, éstas son un grupo de articulaciones ejecutadas en la primera persona singular del presente indicativo activo, acerca de las cuales "parece claro que expresarlas (en, y por supuesto, circunstancias apropiadas) no describen mi hacer [o cosa] o afirman que lo estoy haciendo: es hacerlo"¹⁵. Los ejemplos incluyen "Prometo," "Apuesto...," "Transfiero...," "Te bautizo...." "Te ofrezco disculpas.....," "Te reto.....," "Te sentencio....," y así sucesivamente. Pero el primer ejemplo que ofrece Austin sigue siendo el más recurrente y el más influyente: "Acepto (a esta mujer como esposa), tal y como se expresa en el curso de una ceremonia matrimonial"¹⁶.

La ceremonia matrimonial es, de hecho, tan central a los orígenes de la performatividad (dada su extraña, repudiada, pero no atenuada persistencia *ejemplarizante* en este trabajo) que un nombre más preciso para su libro *Palabras Y Acciones: Cómo hacer Cosas con las Palabras* podría haber sido *Cómo Decir (o Escribir) "Acepto" veinte millones de veces sin terminar casado*. (Título Corto: *No!-Acepto*). Esto es cierto puesto que la mayoría de los "Acepto" (o "Los declaro marido y mujer") son ofrecidos en el libro para demostrar como las cosas puede acabar *mal* con las arti-



culaciones performativas del lenguaje—“por ejemplo, cuando, digamos, ya estábamos casados antes de la ceremonia, o es el contador de a bordo y no el capitán del barco quien la dirige,”¹⁷ pero aún más, porque estas articulaciones son ofrecidas en primera instancia como ejemplos—y precisamente por ello son vaciadas con anterioridad de toda su performatividad. *Cómo Hacer Cosas con las Palabras* actúa entonces como un gesto triple sobre el matrimonio: instala la iglesia monógama heterosexual diádica —y el matrimonio civil— en el centro definitorio de un edificio filosófico entero; lo ubica también, sin embargo, como el primer mecanismo heurístico de una filosofía sobre *la clase de cosas* (por ejemplo, características o elecciones personales) *que pueden precluir o viciar el matrimonio*; y, finalmente, construye así al filósofo en sí mismo, al Sócrates moderno, como un hombre —presentado cómicamente— cuya relación hacia el juramento matrimonial será de repetición compulsiva, invertida aparentemente y, no obstante, de inmunidad última.

Así, como el trabajo de Felman lo confirma, la extraña centralidad del ejemplo matrimonial para la performatividad no es en general una señal de que esta corriente de pensamiento pueda aturdir la ortodoxia sexual. Sin embargo, estoy

abrumada por el interés potencial que podría reposar en la especulación acerca de otras versiones de performatividad (está bien, adelante, llámenlas ‘perversiones’ o ‘deformaciones’), que podrían ubicar diferentes clases de articulaciones en una posición ejemplarizante. Austin siempre regresa a la fórmula de la “primera persona singular del presente indicativo activo,” y el ejemplo del matrimonio me hace preguntar acerca de la forma aparentemente natural en la que el sujeto en primera persona hablante, actuante y señalado, como el presente (casamiento) en sí mismo, es constituido en el matrimonio a través de un llamado confiado de la autoridad del Estado, a través de la interpelación pasiva a los presentes como “testigos,” y a través de la lógica del suplemento (heterosexual) mediante la cual la acción subjetiva es garantizada por la soldadura entre una diada de géneros cruzados. Personas que se autodefinen como queer, por el contrario, serán aquellos cuya subjetividad es fijada en el rechazo o la desviación de (o por) la lógica del suplemento heterosexual; mucho menos fijada en asociaciones simples a la autoridad del Estado; y muchísimo menos en una relación complaciente con otros como testigos. El surgimiento de la primera persona, del singular, del presente, del activo, y del indicativo son todas preguntas, más que su-

puestos, para una performatividad queer.

Es por esto que me gusta especular acerca de una elaboración performativa que podría empezar con el ejemplo, no con el de “Acepto,” sino digamos, con el de la expresión “¡Qué vergüenza!”¹⁸ “¡Qué vergüenza!” tiene varios rasgos comunes importantes con los ejemplos favoritos de Austin: el más notable es que se nombra a sí mismo, que tiene una fuerza ilocutoria (conferida por la pena, la vergüenza) en y para especificar su intento ilocutorio.¹⁹ Entonces, como los ejemplos de Austin, depende de la interpelación de testigos. Y como con ellos también, ocurre dentro de una matriz de pronombres. A diferencia del conjunto performativo de los “Acepto,” su matriz de pronombres empieza con la segunda persona. Hay un “tú,” pero no hay un “Yo,” o mejor hay formas implícitas del “Yo” que son constantemente evocadas a partir de la formulación “¡Qué vergüenza!”. Estas formas pueden ser exhortadas de diferentes maneras. La ausencia de un verbo explícito en “¡Qué vergüenza!” establece el lugar desde el cual un Yo, confiriendo la vergüenza, se ha desvanecido a sí mismo y a su acción.²⁰ Por supuesto el deseo de auto-desvanecerse es el punto definitorio de —de qué otra cosa— la vergüenza. Así, la verdadera torsión

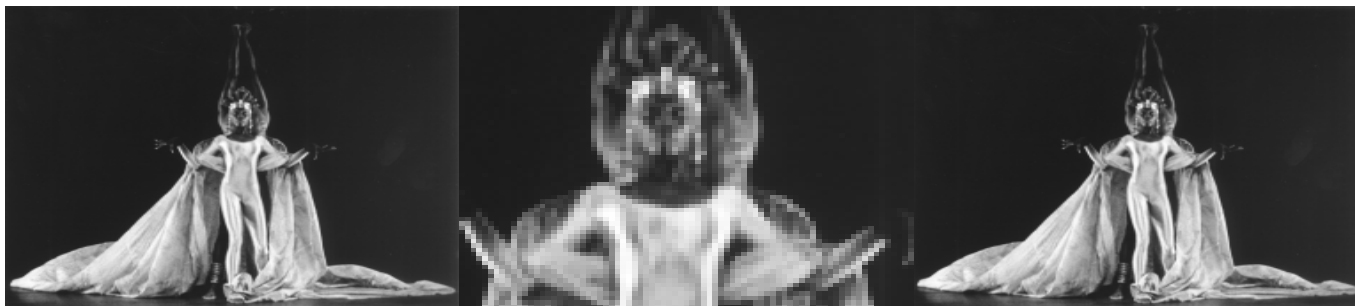
gramatical de la expresión “¡Qué vergüenza!” la designa como el producto de una historia fuera de la cual un Yo, ahora apartado, está *proyectando* vergüenza hacia otro Yo, uno aplazado, que ha, sin embargo y con dificultad, empezado a estar, quizá para siempre, en el lugar de la segunda persona avergonzada. La ausencia de un verbo en esta forma performativa particular implica así una primera persona cuyo status singular/plural, cuyo status de presente/pasado/ futuro, y, claro está, su actividad/pasividad pueden ser únicamente cuestionados más que dados por supuestos.

¿Por qué la expresión “¡Qué vergüenza!” podría ser una articulación del lenguaje útil para empezar a imaginar una performatividad *queer*? Las apariencias están fuertemente en contra de ella, lo admito. ¿Cuál es el acierto de acentuar lo negativo, de comenzar con el estigma, y con una forma de estigma –“¡Qué vergüenza!”– tan insanamente alusoria a ese exilio enorme conocido como la infancia *queer*? Sin embargo noten que ésto es sólo lo que la palabra *queer* hace en sí misma: lo que ha probado de forma tan volátil la auto-designación de *queer* por sus propios activistas es que no hay forma alguna de reclamación auto-afirmativa que pueda tener éxito si se le disocia de sus afiliaciones con la vergüenza y con las terroríficas y sin poder

disonancias de género, o de otra manera, si se le disocia de una infancia estigmatizada. Si *queer* es un término políticamente potente, que lo es, es debido a que, lejos de estar disociado de la escena infantil de la vergüenza, inaugura esa escena como una fuente casi inextinguible de energía transformacional. Hay una tendencia fuerte, creo, en señalar que el subtítulo de cualquier política verdaderamente *queer* (¿quizá opuesta a la *gay*?) debería ser igual al que Erving Goffman dió a su libro: *Notas sobre la Administración de una Identidad Echada a Perder*. Pero más que su administración: su fuerza experimental, creativa, performativa.

“¡Qué vergüenza!” es performativamente eficaz puesto que su gramática –que admito es de alguna forma enigmática– es una gramática transformacional: tanto al nivel de la posición del pronombre, tal como lo he esbozado, como al nivel de la gramática relacional del sentimiento de la vergüenza en sí mismo. Como lo describió el sicólogo Silvan Tomkins, quien hasta ahora ofrece la teoría y la fenomenología más productiva de este sentimiento, la vergüenza se esconde a sí misma, la vergüenza señala y proyecta, la vergüenza se convierte en el lado externo de la piel; vergüenza y orgullo; vergüenza y despliegue, vergüenza y exhibicionismo son dos lados diferentes de un

mismo guante: la vergüenza, podría finalmente ser dicho, la vergüenza transformacional, es *performance*. Quiero decir *performance* teatral. *Performance* entrelaza la vergüenza como algo más que sólo su resultado o su expresión, aún cuando revista importancia para estas dos cosas. Trabajos recientes de teóricos y sicólogos de la vergüenza ubican la proto-forma (ojos mirando hacia abajo y la cabeza desviada) de este sentimiento poderoso –que aparece en los niños tempranamente, entre el tercero y séptimo mes de vida, justo después que el niño se ha vuelto capaz de distinguir y reconocer la cara de quien lo cuida– en un momento específico de una narrativa particular repetida. Es el momento en que el circuito de las expresiones especulares entre la cara del niño y la cara reconocida de quien lo cuida (un circuito que, si bien puede reconocerse como una forma de narcisismo primario, sugiere que el narcisismo desde el primer momento se lanza socialmente, peligrosamente en el campo gravitacional del otro) es roto: el momento cuando la cara del adulto fracasa o rehusa jugar su parte en la continuación de la mirada mutua; cuando, por cualquiera de muchas razones, falla en ser reconocible, o en reconocer al infante que ha estado, por así decirlo, “dando la cara” basado en la fé de la continuidad de este circuito. Como Michael Franz explica:



La adaptación conductual del infante es totalmente dependiente del mantenimiento de comunicaciones efectivas con la parte coordinadora y ejecutiva del sistema madre-hijo. La respuesta de vergüenza y humillación, cuando aparece, representa el fracaso o la ausencia de la sonrisa del contacto, una reacción a la pérdida de la retroalimentación que proviene de otros, indicando un aislamiento social y señalando la necesidad de alivio de esa condición²¹.

El proto-afecto vergüenza es entonces definido no por la prohibición (ni, como resultado, por la represión). La vergüenza aparece como un momento, un momento desgarrado, en un circuito de comunicación identificador de constitución de la identidad. De hecho, como el estigma, la vergüenza es en sí misma una forma de comunicación. Proclamaciones de vergüenza, la “cara caída” con los ojos mirando hacia abajo y la cabeza desviada –y en menor medida el sonrojo– son semáforos de problemas y al mismo tiempo de un deseo por reconstituir el puente de la comunicación interpersonal.

Pero interrumpiendo la comunicación, la vergüenza también construye identidad. De hecho, la vergüenza y la identidad permanecen en una relación bastante dinámica, al mismo tiempo deconstituyente y fundacional, puesto que la vergüenza es tanto peculiarmente contagiosa como peculiarmente individualizante. Muchos sicólogos del desarrollo consideran la vergüenza como el sentimiento que mejor define el espacio donde se desarrollará un sentido del yo (Francis

Broucek: “la vergüenza es para las psicología del Yo, lo que la ansiedad es para la psicología del Ego-la piedra angular del afecto).”²² Sin embargo, la vergüenza tanto se deriva como se dirige a la sociabilidad.

La reacción de vergüenza-humillación en la infancia, que consiste en descolgar la cabeza y desviar los ojos, no quiere decir que el niño es consciente del rechazo, pero indica que el contacto efectivo con otra persona ha sido roto...Por lo tanto, la vergüenza-humillación a través de la vida puede ser pensada como una inhabilidad para promover efectivamente las reacciones positivas de otras personas hacia las comunicaciones propias. La aflicción aguda de esa reacción en la vida posterior retematiza el período más temprano, cuando tal condición no es simplemente molesta sino que amenaza la vida misma²³.

Entonces, en cualquier momento en que el actor, el artista performático, o, añadiría, el activista político de la identidad, brinda el espectáculo de su narcisismo “infantil” a un ojo expectante, el escenario está armado, por así decirlo, ya sea para una nueva ‘inundación’ del sujeto en la vergüenza del retorno del rechazo; o para la pulsación exitosa de la mirada especular a través del circuito narcisístico convertido elíptico (que es como decir que está necesariamente distorsionado) por la hipérbole de su reparto original. La vergüenza es el sentimiento que cubre el umbral entre la introversión y la extroversión, entre la absorción y la teatralidad, entre la performatividad y–la performatividad.

¿Qué vincula este tópico de la vergüenza a una figura literaria como la de Henry James? Los lectores que han puesto atención a la reciente, meteórica elevación de la vergüenza a su estatus actual de megaestrella de la vida familiar en el firmamento de la auto-ayuda y la psicología popular –junto con su ingenua figura del Niño Interior– pueden sentirse un poco incómodos con esta situación. Entonces, por esa circunstancia, pueden ellos acostumbrarse a leer acerca de la vergüenza dentro de un marco neoconservador que atesora la vergüenza junto a la culpa como, precisamente, un agregado de la represión y un reforzador de la conducta adecuada.²⁴ En las formas en que quiero pensar acerca de la vergüenza, la extendida valoración moral de este sentimiento poderoso como *bueno* o *malo*, como un mandato *para ser cumplido* o como un *valor agregado*, de acuerdo con el modo como uno lo estructura junto al eje nocional de la prohibición, el permiso/requerimiento, parece distintivamente estar más allá de mi interés. Considero que la gran utilidad de pensar acerca de la vergüenza tiene que ver, por contraste, con su *distancia* potencial de los conceptos de la culpa y la represión, así como de las epistemologías acentuadas y los moralismos bifurcados vinculados a cada una de las manifestaciones de lo que Foucault se ha referido como la hipótesis represiva. Seguramente entonces puedo apelar apenas levemente a la *Vergüenza Tóxica, Curando la Vergüenza que te Oprime*, o *Culpable es el Profesor, El Amor es una Lección*²⁵, ¿puedo hacerlo así, para el beneficio de mi propia metodología? ¿Voy realmente a hablar del niño interior de Henry James? Mi juicio acerca de la fuerza y el in-



terés del sentimiento de la vergüenza es claramente distinto del que uno puede encontrar en la literatura de la auto-ayuda; sin embargo allí está: Henry James y el niño interior es lo que debe ser.

Henry James emprendió la Edición Nueva York (una preciosa revisión y recopilación de 24 volúmenes, con nuevos prefacios, de lo que hasta esa fecha él vió como sus más importantes novelas e historias) al final de un período relativamente dichoso de su producción literaria (“la fase mayor”), –un período dichoso suspendido, sin embargo, entre dos ataques devastadores de melancolía. (La conexión entre melancolía y performatividad, derivada de Butler, con cuya exhortación empecé este ensayo, necesita abrirse, creo, hacia una discusión más amplia acerca de las conexiones entre melancolía, duelo, desidentificación y vergüenza –pero este es un proyecto para el futuro). La primera de estas depresiones mortificantes fue precipitada en 1895 cuando James experimentó un fracaso en sus ambiciones como dramaturgo, siendo vilipendiado en el escenario durante el estreno de su pieza teatral *Guy Domville*. Hacia 1907, sin embargo, cuando los volúmenes de la Edición Nueva York estaban empezando a aparecer, el auto-lanzamiento teatral de James estaba suficientemente curado, al punto que había empezado un nuevo

grupo de piezas dramáticas y a negociar con productores –actuando, ciertamente, en performance. La siguiente depresión terrible de James fue impulsada, no por la humillación en el escenario, sino por el fracaso de la Edición Nueva York misma, su fracaso total para vender, y su aparente fracaso último para provocar algún reconocimiento por parte de la crítica.

Cuando leemos *The Art of the Novel* (publicación que muchos años más tarde recopiló los prefacios de James a los sucesivos volúmenes de la Edición Nueva York), leemos entonces un texto que se encuentra en su relación más activa imaginable con la vergüenza. Haciendo notar y en realidad regocijados con la recuperación de James de su casi fatal episodio de vergüenza en el teatro, los Prefacios, magníficos en el espectáculo juguetón de un narcisismo autorial productivo y acaso promiscuamente confiado, también brindan, sin embargo, el espectáculo de invitar (es decir, permanecer a sí mismos abiertos) a lo que fue su inmediato destino y el de su autor: su aniquilación por la ausencia total de reconocimiento de parte del lector. Los prefacios han salido, de manera concisa (y en más que en un par de sentidos del salir).

En ellos al menos dos diferentes circuitos de la órbita hiperbólica del

narcisismo/vergüenza se comunican mediante una relación volátil. El primero, como he sugerido, es el drama de la relación entre James y su audiencia de lectores: usando aquí el término “audiencia” quiero resaltar la propia tematización insistente de James en elementos propiamente teatrales de su escritura, con todas las implicaciones de excitación, sobrecogimiento, peligro, pérdida y melancolía que el teatro de ese tiempo le inspiraba.²⁶ El segundo, y relacionado circuito del narcisismo/vergüenza dramatizado en los Prefacios, es aquel peligroso y productivo que se extiende entre el que habla y su propio pasado. El gesto más usual de James en los Prefacios es figurar su relación con el pasado como una relación intensamente cargada entre el autor de los Prefacios y el, a menudo, hombre más joven que escribe las novelas y las historias de las que los Prefacios son parte –o entre estos hombres y una figura sin embargo más joven que representa la ficción misma.

¿Qué empresa podía ser más excitante o peligrosa narcisísticamente que releer, revisar y recopilar la colección de los trabajos propios? Si éstos, o su conjurado joven autor, devuelven la mirada deseante de uno con ojos muertos, indiferentes, aún distraídos, ¿qué límite puede haber para una vergüenza (de él y de uno mismo) tan recurrente? Igual a ese

peligro, sin embargo, está el peligro de nuestro propio fracaso en reconocerlos o desearlos, tanto a los Prefacios como a él. Silvan Tomkins, el más importante teórico del afecto (aunque uno de sus más fascinantes trabajos de comienzos de la década de los sesenta es difícil de ubicar en relación con las corrientes circundantes –con las que de hecho se encontraba comprometido– del psicoanálisis, la psicología clínica y experimental, la temprana cibernética y la teoría de sistemas), considera la vergüenza junto al interés, la sorpresa, la alegría, la rabia, la angustia, la repugnancia y el desprecio como el conjunto básico de los afectos. De hecho, él ubica la vergüenza en un extremo de la polaridad afectiva *vergüenza-interés*, sugiriendo que las pulsaciones de la catéxis alrededor de la vergüenza, y de todas las cosas, son las que capacitan o discapacitan una función tan básica como la habilidad de estar interesado en el mundo.

Como la repugnancia, [la vergüenza] opera únicamente después que el interés o la alegría han sido activados, e inhibe uno, el otro, o ambos. El activador innato de la vergüenza es la reducción incompleta del interés o la alegría. Así, cualquier barrera para una exploración mayor que reduce parcialmente el interés.... activará el descendimiento de la cabeza y los ojos avergonzados y reducirá una exploración mayor o la auto-exposición. Tal barrera podría deberse a que uno es repentinamente mirado por alguien extraño, o porque uno desea mirar o intimar con otra persona pero de repente no puede porque es un extraño, o uno espera que esa otra persona

sea familiar cuando súbitamente aparece ajena, o uno empieza a sonreír pero descubre que le estaba sonriendo a un extraño²⁷.

Considerar el interés en sí mismo como un afecto distinto, y ubicar una asociación entre la vergüenza y (la [incompleta] inhibición de) el interés, tiene sentido fenomenológicamente, creo, en relación con la depresión, y específicamente en relación con las depresiones de las que James había emergido para escribir sus “novelas mayores”–novelas que, ciertamente, parecen mostrar los efectos de una historia complicada de desgarros y remedios pródigos en la búsqueda de habilidad para *tener algún interés*. En medio de tales depresiones también, no obstante, él estaba de nuevo absorto.

El James de los Prefacios se regocija en la misma metáfora asustadiza que anima la literatura actual del niño interior: la metáfora que presenta la relación de uno con su propio pasado como un parentesco tanto intersubjetivo como intergeneracional. Y, podría ser añadido, casi por definición homoerótico. A menudo el autor más joven está presente en los Prefacios como una figura en sí misma, pero aún más frecuentemente las ficciones mismas, o sus personajes, han adquirido la propia forma de James. Uno no necesita estar interesado (como la psicología popular) en una teleología higiénica, normalizante, que *cure* esta relación mediante una sobrevaloración esencialista y romántica del acceso del niño a una narrativa autoritaria a favor de la del adulto, o en una ambición totalizante que permita la integración permanente de los dos “Yoes,” para darse cuenta que esta figuración abre un panorama fértil de

posicionalidades relacionales –quizá especialmente alrededor de asuntos como la vergüenza. James ciertamente no muestra ningún deseo por volverse de nuevo el joven, mistificado autor de sus producciones tempranas. Por el contrario, la distancia real de estas auto-figuraciones interiores del sujeto hablante del presente es marcada, atesorada, y de hecho, erotizada. La distancia de las auto-figuraciones interiores (temporales, figuradas como intersubjetivas y luego como espaciales) parece, si no otra cosa, constituir el espacio interior de la regocijada subjetividad absorbida de James. Sin embargo, por todo por lo que la distancia es en sí misma valorada, las especulaciones de James sobre una posible salida a esa absorción y que podrían ser evocadas por distintas clases de apertura que cruzan esa distancia –por diferentes clases de solicitudes, diferentes formas de caricias, intereses y amor entre la figura menos y más iniciada– proveen una gran ímpetu al proyecto teórico de sus ensayos. El sujeto hablante de los Prefacios no intenta mezclarse con figuraciones potencialmente avergonzantes o avergonzadas de su yo más joven, con sus ficciones más jóvenes, con sus héroes más jóvenes; su intento es amarlos. Ese amor ocurre tanto a pesar de la vergüenza, y más notablemente, a través de ella.

Frecuentemente, como veremos, la empresa de asumir, digamos, la paternidad, o de adoptar el infante bastardo de (lo que es presentando como) la juventud de James es descrito simplemente como un hombre que da a luz. James también revela encontrar en sí mismo “esas consideraciones más delicadas que reposan en el seno familiar acerca de un niño lisiado o despreciado, desfigurado o derrotado, desgraciado o

inverosímil —este pensamiento miserable, pequeño, mortal, de lo adicional como algo de alguna manera ‘comprometedor’²⁸. James ofrece una variedad de razones para sentirse apenado por estos repudios a su propio pasado, pero la persistencia con la que la vergüenza acompaña sus conjuros repetidos es mezclada con la misma persistencia con la cual, a su vez, él se describe a sí mismo catequizando o erotizando esa misma vergüenza como una manera de tener una relación amorosa con una juventud queer o comprometedora. En varios lugares, por ejemplo, James, más o menos explícitamente, evoca a *Frankenstein* y a toda la rareza potencial de un parto masculino violentamente repudiado. Pero él evoca esa extrañeza para deshacerla, o al menos para hacer algo adicional con ella, mediante el ofrecimiento del espectáculo de —no su rechazo— sino su avidez erotizada por reconocer su progenie aún en toda su rareza.

La cosa hecha y repudiada tiene siempre, en el mejor de los casos, para el ávido hombre laborioso, el engaño de lucir muerta, sino enterrada, de tal forma que él vibra casi con éxtasis cuando, en una revisión ansiosa, el sonrojo de la vida reaparece. Es en verdad reconociendo ese sonrojo en todo un lado de “La Edad Ingrata”²⁹ que etiqueto todo, pero siempre tiernamente, como monstruoso.....³⁰

Es como si el poder del “sonrojo de la vida” de la criatura joven para inducir el éxtasis, al que se refiere cuando evoca la etiqueta potencialmente avergonzante de la monstruosidad, fuera el reflujó del sonrojo de la vergüenza o el repu-

dio que el hombre mayor ya no siente en esta re-escritura. De manera similar, James escribe acerca de su extravagantes errores mortificantes en relación con el largo de (lo que él se había imaginado como) una historia corta:

“The Spoils of Poynton”³¹ ha permanecido atado a mí dolorosamente, hasta la reciente relectura cuidadosa, como la consecuencia torpe de un error enamorado. El tema había emergido...todo cubierto con un sonrojo de significado; gracias a lo cual en su aire irresistible, como si pudiera excusarme, me encontré a mí mismo...seducido y atrapado³².

“El tema había ‘llegado’”, concluye él con un cándido placer sensual pero apenas simple, “la flor de la concepción había abierto”³³. Y describe la revisión de sus primeras novelas como una forma mediante la cual él (*¿o ellas?*) “permanece *desvergonzado*,” así como, en la misma frase, un proceso por el cual las novelas se han renovado gozosa y *ruborosamente* a sí mismas³⁴. Lo que James parece desear aquí es remover el sonrojo de su lugar recóndito, como una proclamación traidora del circuito narcisístico roto y, por el contrario, ponerlo en circulación—como el signo de un vínculo fortalecido tiernamente y ahora verdaderamente “irresistible” entre el escritor del presente y el abatido escritor del pasado, entre cualquiera de los dos y el pequeño *conceptus* queer.

Podemos ver cómo ocurre este desplazamiento en este pasaje de la más extendida descripción de James acerca de su proceso de revisión:

Puesto que mantener trabajo acabado y repudiado bien detrás de uno, y decir lo menos posible a eso y sobre eso, había sido la única ley propia por años, durante el interregno plano... supersticiones pavorosas parecen haber tenido tiempo para crecer y florecer. No menos entre estas certezas amotinadas el miedo enamorado a cualquier ligazón con esta camada extraña, a cualquier remoción de polvo, a cualquier lavado de caras mustias, o la disposición para abrazos agrisados, o de rasgarse, para un efecto mayor, las vestiduras inútiles, podría dejarlo entrar a uno, como dice la frase, para remodelaciones costosas. Hago uso aquí de la figura de la edad y las dolencias para acentuar que he más que visto la reaparición del primer vástago de mi progenie...como un descendiente de infantes raros que va de la salacuna a la sala de la casa bajo la dulce seducción de las averiguaciones, de posiblemente interesados, visitantes. Yo, de acuerdo con esto, había tomado por hecho el recato común en tales situaciones—la mirada responsable de algún poder superior que va de un lactante a otro, el relámpago rápido de una aguja ansiosa, el efecto perceptible de un cierto chapaleo audible de agua y jabón...

“¡Absténganse todos en nombre de la nodriza!” era... estrictamente concebible; pero sólo a la luz de la verdad que no había tenido efecto para ningún justo y sublime re-nacimiento de nada. Por lo tanto era fácil ver que cualquiera supresión apologética como esa de “todos”, cualquier conce-

sión como la de una simple unta-
da de jabón, dejaba la puerta
mucho más entreabierta...³⁵

El pasaje que empieza con el con-
juro a la rareza de una cría de
Frankensteins abandonados, atrofia-
dos, viejos/jóvenes (que recuerda al
niño abusado y repudiado de
Dickens, como Smike y Jenny Wren,
cuyos cuerpos deformados perman-
necen al mismo tiempo acelerados y
congelados para uso de la narrati-
vas desarrollistas, debido, entre
muchas cosas, al deseo material ex-
tremo), modula reaceradamente la
cálida, sobreprotegida comodidad
de un Christopher Robin en el rit-
tual de la crianza burguesa eduar-
diana. La eventualidad de una
exposición real y misteriosa del niño
a la soledad y la destitución ha sido
desviada por una domesticidad pro-
vocada. Incitada por esa domestici-
dad, en la ya adoptada y criada y
por la tanto “pueril” infancia, se
encuentra ahora una forma nueva,
placentera, de coqueteo exhibicio-
nista con los adultos que dramatiza
la verdadera distancia del niño del
abandono y el repudio. En el lugar
donde el ojo del cuidado de los pa-
rientes ha sido amenazado con ser
negado, hay ahora un baño donde
aún la atención de la nodriza es re-
emplazada por la sobraudición de
los inquietos e interesados visitan-
tes. Y en el lugar donde el miedo de
una exposición solitaria ha sido de-

tenida, hay ahora la desnudez jue-
tona del lavado, y una puerta “mu-
cho más entreabierta” casi como un
chiste sobre la supresión del “to-
dos”.

Este coqueteo intergeneracional
sancionado representa un acorde
sostenido en *The Art of the Novel*.
James describe el halago a sus tra-
bajos acabados en tonos que son no-
tablemente parecidos a aquellos con
los que, en sus cartas, se ha dirigido
también a Hendrik Anderson,
Jocelyn Persse, Hugh Walpole y a
otros hombres más jóvenes quienes
en este momento de su vida, con
feliz éxito, le atraen. Noten en este
pasaje (del prefacio de *Los Embaja-
dores*³⁶) que “impúdico” es el trato
glamoroso que James le atribuye a
sus historias, –impudencia que de-
muestra no la ausencia de vergüen-
za en esta escena de coqueteo, sino
por el contrario su resplandor
placenteramente recirculado:

[el cuento] se regocija.....para
ofrecerse a sí misma a la luz, cre-
yendo saber, por medio del co-
nocimiento verdadero más límite,
de que se trata–sujeto, como sin
embargo está, a ser por momen-
tos atrapado por nosotros con su
lengua y su mejilla, sin garantía
absoluta, sólo la de su impuden-
cia espléndida. Asumamos enton-
ces que lo impúdico está siempre
allí- allí, digamos, para gracia,

efecto y *seducción*: allí, sobre
todo, porque el Cuento es justo
el hijo echado a perder del arte,
y por eso, aún cuando siempre
estemos decepcionados cuando
el consentido no hace lo que es-
peramos, nos gusta, hasta ese
punto, examinar todo su carác-
ter. Probablemente pasa, de
verdad, aún cuando nos vanaglo-
riemos a nosotros mismos en lu-
gar de negociarlo³⁷.

Dramatizar el cuento como *im-
púdico* en relación con su creador
es también dramatizar la distancia
lujuriosa entre esta escena y la del
repudio: la vergüenza concebible de
un Yo del pasado, de una produc-
ción pasada, es atrapada y
recirculada a través de una ligera fi-
guración interpersonal de lo íntimo,
una presión mutuamente compla-
ciente de luces diferenciales de sa-
ber y poder.

James escribe acerca de la escri-
tura de *El Americano*³⁸, “a uno le
gustaría volver a cortejar esas ho-
ras de precipitación fina...de imáge-
nes tan libres, confiadas y listas que
harían las preguntas a un lado y se
ostentarían a sí mismas, como los es-
colares ingenuos de la maravillosa
Oda de Gray, en todo el éxtasis de
la ignorancia que los acompaña.”³⁹
(O las ostentaciones de *La Vuelta
de la Tuerca*⁴⁰: “Otra aspereza...
habría echado a perder el precioso



tormento que estaba por terminar⁴¹). A veces la solicitud es últimadamente frustrada, y “Me esfuerzo en vano... adornando a este hombre joven en quien cientos de caricias ingenuas se encuentran ya disipadas⁴². El cortejo en estas escenas de revisión pederasta no es sin embargo unidireccional, aún la edad diferencial puede ser imaginada de forma bastante distinta, como cuando James se encuentra a sí mismo releendo *El Americano* “en una situación escabrosa, colgado de mi héroe como un hermano alto, protector, un hermano mayor de buena naturaleza⁴³; o cuando dice de Lambert Strether, “Me regocijo en la esperanza de un héroe tan maduro, que su madurez me daría la posibilidad de acceder a muchas cosas más⁴⁴. James se refiere al protagonista de *La Bestia en la Jungla*⁴⁵ como “otro desgraciado señor sensible, listo para casarse con el Stransom del *Altar [de los Muertos]*⁴⁶—añadiendo, “imi declarada predilección por desgraciados señores sensibles me apena tanto como marchar!”⁴⁷ El acoplamiento preferencial del “Yo” al apellido de John Marcher y a su vez al rompimiento romántico de Marcher con el igualmente “sensible” George Stransom, provoca, si no otra cosa, un exceso gay que da una casi “pena,” la cual es tratada, sin embargo, sino como un pretexto para la auto-cobertura del autor, como una fuente explícita de un magnetismo autorial nuevo, performativamente inducido.

En los Prefacios, James usa entonces la re-paternidad o la “re-adopción” como una estrategia para dramatizar e integrar la vergüenza, en el sentido de dejar este afecto, aparentemente paralizador, narrativa, emocional y performativamente

productivo. El escenario de la re-paternidad es también, en la escritura teórica de James, un escenario pedagógico/pederasta en el cual el sonrojo de la vergüenza se vuelve afectuoso y erotizado a partir de un mutuo despliegue. El vínculo seductor entre el sujeto de la escritura y el absorbido y no repudiado “niño interior” parece, sin duda, ser la condición para que ese sujeto tenga alguna interioridad, una subjetividad espacializada que puede ser distinguida a través de la absorción. O quizá debería decir: es mediante la condición de ser *desplegada* que la subjetividad espacializada puede ser distinguida mediante la absorción. Pues el espectáculo de la absorción performativa de James aparece únicamente en relación (aunque en su relación más compleja e inestable) con el establecimiento de su performatividad teatral; el circuito narcisismo/vergüenza entre quien escribe y su “niño interior” intersecta con el otro circuito hiperbólico y peligrosamente narcisístico, imaginado como performance teatral, que se extiende hacia afuera entre lo presentado, la cara expresiva y su audiencia.

La *última* cosa que quiero oír acerca de lo que ofrezco aquí es que esto es una “teoría de la homosexualidad.” No tengo una, ni quiero una. Cuando intento hacer alguna justicia a la especificidad, riqueza y sobre todo lo explícito de la erótica particular de James, no lo hago con una mirada que la haga ejemplar de la “homosexualidad” o ni siquiera de una “clase” de “homosexualidad,” aunque ciertamente no quiero que suene como si él *no fuera* gay. Sin embargo, lo que quiero es nominar al James de los Prefacios como una clase prototipo de —no la “ho-

mosexualidad”— sino de *lo queer*, o de la performatividad queer. En este uso, la “performatividad queer” es el nombre de una estrategia para la producción de significado y de ser en relación con el afecto de la vergüenza y el más tardío y asociado hecho del estigma.

No sé todavía qué reclamos podrían ser hechos, ontológicamente, a la performatividad queer que he estado describiendo aquí. ¿Sería útil sugerir que algunas de las asociaciones que he estado haciendo con la performatividad queer podrían ser en realidad rasgos de toda performatividad? ¿O útil, al revés, sugerir que la gramática transformacional de la expresión “¡Qué vergüenza!” puede ser sólo parte de la actividad performativa, vista como íntimamente relacionada con lo queer, con gente que se define a sí misma como queer? La utilidad de pensar acerca de la vergüenza en relación con la performatividad queer, en cualquier caso, no proviene de ninguna extra certeza que busque distinguir cuáles articulaciones del lenguaje o actos pueden ser clasificados como “performativos,” o qué tipo de gente puede ser clasificada como “queer.” Lo menos que estas cosas pretenden hacer es definir la relación entre lo queer, y el amor y el deseo hacia personas del mismo sexo. Lo que hace, por el contrario, es quizá ofrecer alguna densidad y motivación psicológica, fenomenológica, temática a lo que he descrito antes como “torsiones” o aberraciones entre el referente y la performatividad o, en realidad, entre lo queer y otras formas de experimentar la identidad y el deseo.

Pero no quiero, tampoco, que suene como si el proyecto tuviera

principalmente que ver con recuperar lo queer para la deconstrucción (o para otros proyectos anti-esencialistas), sacudiéndolo de su especificidad o referencia política. Por el contrario, sugeriría que mirar la performatividad en términos de la vergüenza habitual y sus transformaciones abre un montón de nuevas puertas para pensar la política de la identidad. Parte del interés en la vergüenza radica en que es un afecto que da forma a la identidad –pero le da forma sin definirla o darle contenido. La vergüenza, como algo opuesto a la culpa, es un sentimiento nocivo que no se adhiere a lo que uno hace, sino a lo que uno es. Como Donald L. Nathanson propone:

La diferencia entre el infante antes del momento de la vergüenza (el infante en el momento de la actividad, del interés, la excitación o la diversión) y el infante que de repente es incapaz de funcionar, es una diferencia que en sí misma puede ser registrada por el infante como una experiencia significativa que demanda su atención y ayuda a definir su Yo. En otras palabras, estoy sugiriendo que la experiencia psicológica del proto-afecto vergüenza es una fuerza mayor que da forma al Yo infantil, y permanece así a través de la vida. Si esto es cierto, entonces sugiero además que la experiencia adulta de la vergüenza sea ligada a la genitalidad, a la auto-expresión, a la apariencia física, a nuestra percepción entera de lo que significa ser adorable, primaria, inicial y simplemente porque los episodios de la vergüenza experimentados durante los años formativos (ya que estas estructuras físicas son establecidas



en el contexto del éxito y el fracaso, del afecto positivo y de la vergüenza como el acompañante ocasional del fracaso), son cruciales para el desarrollo de un sentido del yo⁴⁸.

La vergüenza sólo puede ser experimentada como global y acerca de uno mismo, tanto si la ocasión que la provoca es particular o general, o algo que uno es o hace, o la conducta de uno o el olor propio, o aún algo que uno ha hecho o que uno ve es hecho a otra persona. La vergüenza es un sentimiento desagradable que se adhiere a lo que uno es: por lo tanto, uno *es algo* cuando experimenta la vergüenza. El lugar de la identidad, la estructura de la identidad marcada por el umbral de la vergüenza entre la sociabilidad y la introversión, puede ser establecida y naturalizada en primera instancia *a través de la vergüenza*.

Me parece muy probable que la estructuración de las asociaciones y los accesorios alrededor del afecto de la vergüenza sean una de las expresiones más diferenciales entre culturas y períodos: no es que el mundo entero pueda ser dividido entre “culturas avergonzadas” (supuestamente primitivas) y “culturas culpables” (supuestamente evolucionadas), sino más que eso, la vergüenza, como un afecto, es un componente (y *diferencialmente* un componente) de todo. La vergüenza, como otros afectos, no es una discreta estructura intrafísica, sino una clase de radical libre que (en gente diferente y también en culturas diferentes) se adhiere y permanentemente intensifica o altera el significado –de casi cualquier cosa: de una zona del cuerpo, de un sistema sensorial, de una conducta prohibida, o en realidad permitida, de

otros afectos tales como la rabia o la excitación, de una identidad nombrada, de un guión para explicar la conducta de otra gente hacia uno mismo. Así, una de las cosas que el carácter o la personalidad de cualquiera es, es un registro de historias altamente individuales por las cuales la emoción efímera de la vergüenza ha instituido, de forma más que durable, cambios estructurales en las estrategias relacionales e interpretativas de uno hacia uno mismo y hacia otros.

Lo cual quiere decir, entre otras cosas, que las estrategias políticas o terapéuticas que intentan deshacer de manera directa la vergüenza individual o de un grupo, o desaparecerla, tienen algo absurdo: ellas pueden “servir” —ciertamente tienen efectos poderosos— pero ellas no sirven de la misma manera que dicen servir. (Pienso en el amplio rango de movimientos que tienen que ver con la vergüenza, de manera variada en la forma de, por ejemplo, la *dignidad* comunitaria de los derechos civiles, el *orgullo* individualizante de “Lo Negro es Bello” y el orgullo gay; varias formas de *resentimiento* de los nativos-indígenas, la *abyección* amenazadora de los cabezas-rapadas; los primeros experimentos feministas de nombrar y establecer la *rabia* como respuesta a la vergüenza, el stress epistemológico de los movimientos incestuosos de los sobrevivientes al Holocausto acerca de *decir la verdad* sobre la vergüenza, y por supuesto, muchos, muchos otros). Las



formas que toma la vergüenza no son partes “tóxicas” ajenas a un grupo o a la identidad individual que puedan ser inventariadas; en su lugar, son parte integral y residual del proceso mediante el cual la identidad en sí misma es formada. Están ahí disponibles para el trabajo de la metamorfosis, del rearmado, de la refiguración, de la *transfiguración*, de la carga y la deformación simbólica y afectiva; pero no lo están para llevar a cabo el trabajo purgatorio y la conclusión deontológica.

Si la estructuración de la vergüenza difiere fuertemente entre culturas, entre períodos, y entre diferentes formas de acción política, también difiere sin embargo entre una persona y otra en el marco de una cultura y un período dados. Algunos infantes, niños y adultos para quienes la vergüenza permanece como el mediador más disponible de la identidad son los llamados (una palabra relacionada) tímidos. (¿Recuerdan la década de los cincuenta? Pregunta Lily Tomlin. “No había un solo gay; había sólo tímidos.”). *Queer*, sugiero, podría en últimas ser pensado como un concepto referido en primera instancia a este gru-

po o a un grupo mezclado de infantes y niños, a aquellos cuya identidad es por alguna razón entonada más durablemente bajo el acorde de la vergüenza. ¿Qué hay acerca de ellos (o nosotros) que hace que esta verdad permanezca sin especificarse? Lo digo en el sentido en que no puedo decirles ahora qué es lo

queer —ciertamente no es sólo una cosa—sino también en el sentido en que, *para ellos*, lo cual permanece sin especificar, es algo siempre pospuesto: el lugar de la identidad delineada por la vergüenza no determina la consistencia o el significado de esa identidad, y la raza, el género, la clase, la sexualidad, la apariencia y la disposición son sólo algunas de las construcciones sociales que la cristalizan, desarrollando a partir de este afecto originario sus estructuras particulares de expresión, creatividad, placer y lucha. Aventuraría que lo “queer” en este sentido tiene, en este momento histórico, *cierta* yuxtaposición definicional muy significativa —aunque vibrantemente elástica y temporalmente incomprensible— con el grupo de atributos condensados hoy como lo “gay”, sea adulto o adolescente. Todo el mundo sabe que hay algunas lesbianas y gays que nunca podrían contarse como queer, y que hay otra gente que vibra con el acorde queer sin tener erotismo con el mismo sexo, o sin encauzar su erotismo hacia el mismo sexo a través de las etiquetas identitarias de ser lesbiana o gay. Sin embargo muchas de las identidades performativas

vernaculares que parecen más reconociblemente “sonrojadas” (para usar el mismo término de James) con la misma conciencia o creatividad “avergonzada” se agrupan íntimamente alrededor de las situaciones gay y lesbianas: para nombrar sólo algunas, la abyección del marimacho, el afeminamiento, el cuero, el orgullo, el sadomasoquismo, el drag, la musicalidad, el fist fucking, la actitud, las revistas juveniles, el histrionismo, el ascetismo, la cultura Snap!, la adoración a las divas, la religiosidad florida, en una palabra, *lo intenso*...

Y el activismo.

La vergüenza me interesa políticamente, entonces, pues genera y legitima el lugar de la identidad –la cuestión de la identidad– en el origen del impulso hacia lo performativo, pero lo hace sin ubicar a la identidad en el pedestal de la esencia. Se constituye para ser constituida, que es como decir que está ahí para el mal entendimiento y el reconocimiento errado (necesario, productivo). La vergüenza –viviendo, como lo hace, sobre y en los capilares y músculos de la cara– parece ser singularmente contagiosa de una persona a otra. De hecho, uno de los rasgos más extraños de la vergüenza (pero también, diría, uno de los teóricamente más significativos), es la forma en que el maltrato a otro, el maltrato *por* otro, el apuro de otro, el estigma, la debilidad, la culpa o el dolor, que

aparentemente no tienen nada que ver conmigo, pueden, sin embargo, inundarme –asumiendo que ya soy una persona inclinada hacia la vergüenza– con esa sensación cuyo cubrimiento parece delinear mis rasgos precisos e individuales de la forma más desoladora imaginable. Y el carácter contagioso de la vergüenza es sólo facilitado por su susceptibilidad anamórfica, variable, hacia nuevas gramáticas expresivas.

Estos hechos sugieren, creo, que hacerse buenas preguntas acerca de la vergüenza y de la vergüenza/performatividad podría llevarnos a alguna parte con el montón de nudos recalcitrantes que se atan a sí mismos en los fundamentos de la política de la identidad –sin deslegitimar sin embargo el poder y la urgencia sentida de la noción de identidad en sí misma. La dinámica del desecho y de la limpieza ideológica e institucional, como la dinámica del duelo, son incomprensibles sin una comprensión de la vergüenza. La culpa de los sobrevivientes al Holocausto y, de manera más general, la política de la culpa, se entenderán mejor cuando podamos verlos en algu-

na relación con la dinámica resbalosa de la vergüenza. Sugeriría que la vergüenza es cierta para la política de la solidaridad y la identificación; quizá también para el humor y cuando no lo hay. También quisiera sugerir (de pronto entre paréntesis) que la vergüenza/performatividad puede llevarnos más lejos cuando la asociamos con el grupo de fenómenos que generalmente llamamos “camp”⁴⁹ que cuando la vinculamos a la noción de parodia, y mucho más lejos de lo que lo haría cualquier oposición entre “profundidad” y “superficie”. Y supone alguien que alguna vez resolvamos que pasó con “el políticamente correcto” si no lo vemos como, entre otras cosas, una reacción en cadena altamente politizada de la dinámica de la vergüenza.

Ha sido muy fácil para los psicólogos y algunos pocos psicoanalistas que trabajan con la vergüenza escribir dentro de los moralismos de la hipótesis represiva: “saludable” o “dañina”, como ya he señalado, la vergüenza puede ser vista como *buen* pues preserva la privacidad y la decencia, o *nociva* porque conspira contra la auto-represión y la represión social. Claramente, no es ninguna de estas valoraciones a lo que intento llegar; quiero decir que *al menos* para cierta gente (queer), la vergüenza es simplemente el primer, y permanece permanente, hecho estructurante de la identidad: uno tiene sus propias posibilidades metamórficas, *pod e r o s a m e n t e* productivas y poderosamente sociales.



Fotos: Juan Camilo Segura

El interés más profundo de cualquier noción de performatividad, para mí, no está en últimas en su reto al esencialismo. Más que eso, reposa en las alternativas que plantea a la (siempre moralística) hipótesis represiva. Me preocupa que la fuerza de la crítica de Foucault a la hipótesis represiva haya sido radicalmente neutralizada, en muchas críticas comprometidas subsecuentes, por rechazos torpes para registrar la presión y digamos, para participar, sin embargo de manera resistente, en lo que no puede ser ni más ni menos que el performance queer y oblicuo implícito en dicha crítica. En millares de formas dentro del pensamiento contemporáneo –formas en las cuales Foucault mismo estaba profundamente involucrado– su crítica de la hipótesis represiva ha sido casi, si no completamente recuperada en una nueva coartada para la hipótesis represiva: en asuntos de prohibiciones institucionales, discursivas e intrafísicas como sitios para generar y proliferar –¿qué otra cosa sino la represión?, en celebraciones simétricas pulcras de las “multiplicidades” “productivas” de la “resistencia” –¿para qué otra cosa sino para la represión?; en todas las formas rutinarias y tristes de la “buena” y la “mala” crítica por la cual, como buenos consumidores del capitalismo tardío, nos persuadimos a nosotros mismos de creer que decidiendo lo que nos gusta y lo que no acerca de lo que pasa, intervenimos realmente en su producción.

Me parece ver como esto pasa ahora con algunos de los usos que ciertos académicos están tratando de darle a la performatividad, tal y como ellos creen que la comprenden a partir del trabajo de Judith Butler y otros textos relacionados:

forzando los ojos para mirar si algunos performances particulares (por ejemplo el drag) son realmente una parodia o subversión (de, por ejemplo, el esencialismo de género) o sólo mantienen el statu quo. En el fondo la conclusión es casi siempre la misma: parcialmente subversivo, parcialmente hegemónico. Veo esto como una domesticación tristemente prematura de una herramienta conceptual cuyos poderes justo ahora hemos empezado vagamente a explorar.

Citas

- 1 N.T. Teniendo en cuenta los debates recientes sobre el performance, la deconstrucción y la teoría de los actos del habla en relación con la interpretación del género, Eve K. Sedgwick explora sus aciertos y límites para imaginar una performatividad queer”. A diferencia de la articulación “Acepto—a esta mujer por esposa,” que instala la sexualidad como una dinámica binaria de sexos opuestos, Sedgwick sugiere el “¡Qué vergüenza!” como un acto del habla que inaugura el escenario del repudio y el exilio “queer.” Evitando asociarla a la culpa, la autora examina cómo la vergüenza da forma a las operaciones performativas y deconstructivas que tienen lugar en la obra de Henry James. Sedgwick concluye que la performatividad queer es una estrategia para significar, ser y hacer que ubica las identidades asociadas a la vergüenza, no en el territorio de la esencia, sino en el impulso performativo hacia nuevas posiciones relacionales críticas a la normatividad. La inclusión de este texto en el número que celebra los primeros cinco años de la revista *Nómadas* busca asociar estas reflexiones queer a la pregunta que lo anima: ¿Qué significa ser nómada hoy? Quizá sea importante recordar el sentido que Gilles Deleuze dió al nomadismo: estar siempre en una relación excéntrica frente a las formas de vida ofrecidas es también, sugeriría, asumir una perspectiva queer, oblicua, que, como señala David Halperin, permita avizorar nuevas posibilidades para reordenar las relaciones entre conductas sexuales, identidades eróticas, construcciones de género, formas del saber, lógicas de representación y de auto-constitución, en suma, prácticas de reestructuración de nuevas relaciones entre el ser, el saber y el poder, cuyos contenidos no pueden ser anticipados

pues emergen siempre en relación crítica con la normatividad.

- 2 Este artículo es tomado de un ensayo más largo sobre *The Art of the Novel* que es, a su vez, parte de un proyecto en curso sobre la performatividad queer y la vergüenza. Timothy Gould, James Kincaid, Joseph Litvak, Michael Moon, Andrew Parker y, por supuesto Judith Butler, han sido generosamente influyentes en el proceso de organizar estas formulaciones aún bastante tentativas. N.T. Eve Kosofsky Sedgwick, “Queer performativity: Henry James’s *The Art of the novel*, 1:1, pp. 3-16. Copyright 1993. Traducido y reimpresso con permiso de Duke University Press.
- 3 N.T. El término queer es un adjetivo que traduce: raro, extraño o excéntrico en apariencia o carácter. Se usa también como una exclamación peyorativa principalmente dirigida a aquellos cuya sexualidad se orienta hacia personas del mismo sexo y traduciría raro o maricón. Durante la última década ha surgido un importante cuerpo de perspectivas teóricas y prácticas culturales en el terreno de la sexualidad que, bajo la denominación de teoría queer, ha centrado su atención en elaborar una crítica y una práctica política que no sólo cuestione los principios liberales del multiculturalismo y de la relatividad cultural, sino también explore los esencialismos identitarios heredados de las luchas feministas y, particularmente, de los Gay and Lesbian Studies. Entendiendo la sexualidad como un discurso que regula las economías sociales del placer y que modula la visualidad y expresibilidad de los circuitos, expresiones y cuerpos sociales e individuales en relación con las prácticas sexuales, del deseo y la afectividad, la teoría queer se designa a sí misma como excéntrica y mediante el uso de un término peyorativo busca reconocer tanto la imposibilidad de una vida social y cultural fuera de esos discursos/prácticas sociales, como la necesidad de una práctica política que evitando los utopismos, considere la identidad como “fundamentalmente” crítica y relacional a cualquier normatividad discursiva; una política de la identidad que, como lo señala David M. Halperin (*Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*. Oxford University Press. New York, Oxford. 1995), siempre se postule *vis-à-vis* lo normativo. Reconociendo el intenso debate suscitado a partir de la traducción de dicho término (Ver: *Debate Feminista*. México: Vol. 16, año 8, Oct. 1997), se ha resuelto usar aquí el término “queer” no sólo para enfatizar su origen anglosajón, sino también para que el lector, teniendo en cuenta sus ecos peyorativos, acentúe su dimensión “rara” y “excéntrica.”
- 4 Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

- 5 N.T. El interés inicial de J. Butler al afirmar que el género es un performance performativo es distinguir entre el sexo como un hecho biológico y el género como la interpretación o significación cultural de tal hecho. Partiendo de la ya famosa cita de Simone de Beauvoir: “uno no nace sino, más que eso, se hace mujer,” Butler intenta mostrar cómo el género no es una identidad, una esencia estable a la cual le suceden expresiones histórica y culturalmente localizadas, sino que el género es “sutilmente constituido a través del tiempo: es una identidad instituida mediante la repetición de actos estilizados”. Consciente de que esta afirmación podría erróneamente entenderse como si el género fuera totalmente subjetivo e intencional, esto es, que cada cual construye “su” propio género al libre albedrío, o como una ficción, Butler afirma que en la “actuación” del género, el libreto y el escenario, por así decirlo, anteceden al sujeto, es decir, el sujeto accede a la identidad a través de una red discursiva, e históricamente localizada, que le precede. Es a través de la corporealización, personificación de la normatividad de un género dado que el sujeto “actúa” en una matriz de poder y saber y constituye la realidad social de tal “ficción.” Pero es precisamente en esa repetición donde la dimensión performativa del performance produce un desplazamiento entre lo que la norma quiere decir y quien la ejecuta, donde el significado no referencial dado por el “actor” excede el significado “supuesto” del libreto. Aunque se trate del mismo libreto, éste siempre será actuado de manera distinta y su actuación será mediada por restricciones y sanciones sociales, y por elecciones personales. “Si los atributos del género no son expresión de una identidad anterior, sino performativos, entonces son estos atributos los que efectivamente constituyen la identidad que ellos suponen expresar o revelar... Como consecuencia, el género no puede ser considerado como un papel o rol que expresa o disfraza un “yo” interior, tanto si éste es considerado como sexuado o no. Como un performance que es performativo, el género es una “actuación,” en una interpretación amplia, que construye la ficción social de su propia interioridad psicológica.” Butler, J. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” En Case, Sue Ellen (ed). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Baltimore and London: John Hopkins UP, 1990, p. 279.
- 6 N.T. El drag es un performance por el cual, de forma deliberada, un sujeto personifica a otro con el ánimo no sólo de verse a sí mismo en el proceso de desplazamiento de su yo hacia ese otro que es personificado, sino también de ser visto por otros. A diferencia de la práctica del travestismo -que puede ocurrir de manera privada, o que busca atenuar las diferencias entre un yo y su otro, o que está fundamentalmente asociado a asuntos de género- el performance drag no está referido de manera exclusiva a estos asuntos y hace notar, de manera ambigua, la distancia entre quien personifica y ese otro personificado. Es una forma de repetición de la normatividad social y cultural que la reconoce como una condición inevitable, pero no determinante, y que desestabiliza la aparente relación simétrica entre significado y significante que dicha normatividad intenta fijar.
- 7 Butler, J. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” En Case, Sue Ellen (ed). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Baltimore and London: John Hopkins UP, 1990, p. 272-273.
- 8 Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: U of California P, 1980.
- 9 Miller, J. Hillis. *Hawthorne and History: Defacing It*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1992 y también *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*. Durham, NC: Duke UP, 1991.
- 10 De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figurative Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale UP, 1979. p. 298.
- 11 “...lejos de cerrar el sistema tropológico, la ironía refuerza la repetición de su aberración.” De Man, p. 301.
- 12 Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Ed. J.O. Urmson and Marina Sbisa. 2nd. Edition. Cambridge, MA: Harvard UP, 1975. p. 150. Traducción en español: *Palabras y acciones: Cómo hacer cosas con las palabras*. Buenos Aires: Ed. Paidós. 1971.
- 13 Felman, S. *The Literary Speech Act: Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- 14 Austin, J. L. p. 150.
- 15 *Ibid.*, p. 6.
- 16 *Ibid.*, p. 4.
- 17 *Ibid.*, p. 16.
- 18 N.T. No existe una traducción exacta de la expresión original “*Shame on You*” que utiliza la autora. Junto al ¡Qué vergüenza!, las expresiones: ¡Qué Pena!, ¡Avergüenzate!, ¡Debería darte vergüenza! o ¡Debería darte pena! podrían dar una buena idea de su significado. A diferencia del “*Shame on You*,” en el ¡Qué Vergüenza! el “tú” permanece implícito,” sin embargo es una expresión que recoge la mayoría de características que la autora atribuye a la expresión inglesa. ¡Qué vergüenza! es sin embargo una expresión que reviste un interés adicional a los señalados por E. Sedgwick y que podrían ser tematizados y ampliados. Hago referencia a cómo esta expresión acentúa aún más el carácter teatral de la escena de la vergüenza, pues incluye implícitamente tanto al tú como a los “testigos no complacientes,” pero también porque precisamente la ausencia del tú problematiza aún más el carácter performativo de la expresión (en relación con la aberración entre significado y referente) puesto que ahora hay, como ella lo señalará más adelante, “una primera [y una segunda persona] cuyo status singular/plural, su status de presente/pasado/futuro, y, ciertamente, su actividad /pasividad pueden ser cuestionados más que dados por supuestos.” El desvanecimiento del “yo” y del “tú” podría movilizar aún más el carácter transformacional y ambivalente que la autora asigna a la dinámica de la vergüenza.
- 19 N.T. Austin distingue entre los actos ilocutorios (*illocutionary*) y perlocutorios (*perlocutionary*) del habla. Los primeros son actos del habla que cuando se dicen hacen lo que dicen y lo hacen en el momento de decirlo. Por su parte, los actos perlocutorios del habla producen efectos como su consecuencia, al decirlos les sigue un cierto efecto posterior.
- 20 Es interesante como aún en Latín decir “¡Qué vergüenza!”—pudet mihi—no permite el sujeto en primera persona.
- 21 Basch, Michael Franz. “The Concept of Affect: A Re-Examination.” *Journal of the American Psychoanalytic Association* 24 (1976):759-78. p. 765.
- 22 Borucek, Francis J. “Shame and Its Relationship to Early Narcissistic Developments.” *International Journal of Psychoanalysis* 63 (1982): 369-78. p. 369.
- 23 Basch, Michael Franz. p. 765-66.
- 24 Christopher Lasch escribe por ejemplo que “nuestra comprensión actual de la vergüenza ha sido distorsionada y disminuida por los intentos de distinguirla de la culpa;” y de manera probatoria cita la denuncia del psicoanalista Leon Wurmser de la cultura de la “desvergüenza”: “En todas partes hay una exposición incontinida del cuerpo y las emociones, un campaneo de secretos, una desenfrenada intrusión de la curiosidad... La cultura de la desvergüenza es también la cultura de la irreverencia, del desbarajuste y devaluación de los ideales.” (Lasch 32).
- 25 N.T. Se refiere a títulos típicos de la psicología popular sobre la vergüenza.
- 26 Ver Livtak, *Caught in the Act*, 195-269, para una descripción más completa acerca de la teatralidad de las novelas de James.
- 27 Tomkins, Silvan. *The Negative Affects*. New York: Springer, 1963. Vol. 2 de *Affect Imagery Consciousness*. 4 vols. 1962-91. p 123.

- 28 James, Henry. *The Art of the Novel*. Foreword. R.W.B. Lewis. Intro. R.P. Blackmur. Boston: Northeastern UP, 1984.
- 29 James, Henry. *La Edad Ingrata*. Seix Barral. Barcelona: 1996. Traducción de *The Awkward Age*. Penguin. Harmondsworth: 1972 1966. Reimpresión de la ed. publicada en 1966. Originalmente apareció en el semanario Harper's desde el 1 de octubre de 1898 a enero 7 de 1899.
- 30 _____, *The Art of the Novel*, p. 99.
- 31 _____, *The Spoils of Poynton*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1896.
- 32 _____, *The Art of the Novel*, p. 124
- 33 *Ibid.*, p. 124.
- 34 *Ibid.*, p. 124. Énfasis mío.
- 35 *Ibid.*, p. 337-338.
- 36 James, Henry. *Los Embajadores* Barcelona: Montesinos, 1981. Traducción de *The Ambassadors*. New York: Harper & Brothers, 1945
- 37 _____, *The Art of the Novel*, p. 315.
- 38 _____, *El Americano*. Editorial Pax-México: Librería C. Cesarman. 1968. Traducción de *The American*. Boston : Houghton Mifflin Co., 1923-1907.
- 39 _____, *The Art of the Novel*. p. 25.
- 40 _____, *La Vuelta de la Tuerca*. Ed. Salvat. Barcelona: 1985. Traducción de *The Turn of the Screw*. London : Penguin, 1996.
- 41 _____, *The Art of the Novel*, p. 170.
- 42 *Ibid.*, p. 97.
- 43 *Ibid.*, p. 39.
- 44 *Ibid.*, p. 310.
- 45 _____, *La Bestia en la Jungla : Relatos*. Caracas : Monte Avila, 1973. Traducción de *The Beast in the Jungle*. The World Within. 1a. ed. New York : McGraw-Hill Book Company, 1947 .
- 46 , "El Altar de los Muertos." En *La Lección del Maestro y Otros Cuentos*. Buenos Aires: Emecé Editores. 1949. Traducción de *The Altar of the Dead*. London: M. Secker, 1915.
- 47 _____, *The Art of the Novel*, p. 246.
- 48 Nathanson, Donald L., "A Timetable for Shame." En Donald L. Nathanson (ed.). *The Many Faces of Shame*. New York and London: Guifford, 1987. 1-63. Esta colección ofrece una mirada global, extremadamente útil, del trabajo reciente sobre la vergüenza.
- 49 N.T. Uno de los análisis más influyentes del fenómeno Camp fue hecho por Susan Sontag en el artículo "Notes on Camp" (1964) incluido en su libro *Against Interpretation* (New York: Farrar, Strauss &

Grioux, 1966). Análisis más recientes como el de Andrew Ross definen Camp como "el efecto producido cuando un modo cultural de producción, que ha perdido su poder para dominar significados culturales, se vuelve disponible para su redefinición de acuerdo con códigos contemporáneos de gusto." (*No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. London: Routledge, 1989. p. 139). Fuertemente asociado con la cultura de aquellos que orientan su sexualidad hacia personas del mismo sexo –en razón al conjunto de apropiaciones críticas que estos grupos sociales hacen de la cultura hegemónica tales como el drag, la adoración a divas operáticas y del cine, la fascinación por lo retro– el Camp es visto hoy más como una estrategia de contestación a las normatividades culturales, que aunque relacionadas con el gusto no pueden reducirse a un mero asunto de apreciación estética. Camp es una forma de resistencia cultural que está enteramente basada en la conciencia compartida de que uno está situado dentro de un poderoso sistema social de significados sexuales. "Camp resiste el poder de dicho sistema desde adentro por medio de la parodia, la exageración, la teatralización y la literarización de los códigos tácitos de conducta –códigos cuya verdadera autoridad deriva del privilegio de no haber sido explícitamente articulados, y que por la fuerza de la costumbre han permanecido inmunes a la crítica.–" (D. Halperin. *Ob. cit.* p. 29.)