

# El travestismo y la tradición del desconocimiento en Cuba

James J. Pancrazio

*Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.*

JOSÉ LEZAMA LIMA  
(«Las imágenes posibles»)

EN LA SIMULACIÓN, SEVERO SARDUY PROPONE QUE EL travesti es análogo a la mariposa de Indonesia por su capacidad de desaparecer en el trasfondo al posarse sobre el arbusto. Según él, de las alas «emanan... manchas minúsculas, grisáceas, como las que normalmente... dibuja la lepra de un líquen»<sup>1</sup>. Esta mariposa se parece tanto a las hojas del arbusto que pone en tela de juicio los conceptos de lo real, y sugiere que esta categoría también se basa en la imagen, el artificio y la representación. Al decir de Sarduy, «sería cómodo reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer» (p. 62). Pero el travesti es hipertélico; va más allá de su finalidad. Su *performance* literalmente pone en manifiesto la imagen e invierte la lógica de la presencia. Es decir, que es presente porque no se ve; se conoce porque es desconocido, y su autenticidad se logra mediante el despliegue del artificio. Pese a que mi tema es la imagen del travesti (y el travesti como imagen), mi interés no es reclamar un espacio histórico para las identidades y sexualidades alternativas. Pues, esto ya existe. Más bien, quiero demostrar que el pensamiento canónico en Cuba se constituye a través del

desconocimiento de la imagen<sup>2</sup>. Por eso, lo que me interesa estudiar son, al decir de Lezama, «las pruebas hiperbólicas», las estrategias retóricas que han sido empleadas para justificar, explicar, excluir o integrar el travestismo en la tradición cubana. Irónicamente, los mismos textos en que aparece el travesti dramatizan el proceso de desconocimiento mediante la incorporación (el camuflaje) o la exclusión (el sacrificio). Es precisamente en estas estrategias discursivas que se encuentra la incómoda relación que el canon ha mantenido con la imagen, la representación y el artificio<sup>3</sup>.

A pesar de que el travestismo se considera una práctica marginal, la abundancia de textos sobre el tema confirma su centralidad en el imaginario cubano. Y no sólo me refiero a lo publicado acerca de Enriqueta Faber y a casi toda la obra de Severo Sarduy, sino también al travestismo que sale a relucir en las calles durante el carnaval, en los espectáculos de cabaré, en el *patakín* sobre los orishas Shangó y Oyá... Al mismo tiempo, no creo que se deba reducir el travestismo a la articulación de una identidad homosexual. En una de las versiones del célebre caso de Enriqueta Faber, la integración del travestismo en el metarrelato identificatorio depende de la negación del lesbianismo. Desde mi perspectiva, el travesti es un ejemplo de lo que Sigmund Freud llama *vorstellungsrepräsentanz*, una figura que representa la representación. El travesti es como la escritura, en la medida que es la marca de la ausencia del punto de origen, de la voz, y del ser que la produce. Al decir de Lezama Lima, es «la imagen que se sabe imagen»<sup>4</sup>. Esta autoconciencia es lo que abarca la condición de la significación: la apodíctica afirmación de la presencia del sujeto a través de un signo que no hace sino marcar su ausencia. En este sentido, como señala Joël Dor, «el sujeto es una creación, una máscara, creada por el lenguaje»<sup>5</sup>. La autorreferencialidad de esta figura es un anatema para el metarrelato identificatorio que éste postula, una presencia de la palabra, la que sobrevive y perdura después del sacrificio del sujeto histórico. Al mismo tiempo, como observa Marjorie Garber, en *Vested Interests*, ésta es la figura que hace posible la cultura; no puede haber cultura sin el travesti porque esta figura marca la entrada al Simbólico<sup>6</sup>.

Por ello mi propósito no es proponer una identidad travesti que debe recibir un espacio en el canon, sino indagar en las estrategias retóricas que emplea el metarrelato identificatorio frente a la trasgresión. Creo que el concepto canónico de la identidad depende del desconocimiento de la imagen como imagen. Es decir, negar el carácter suplementario del signo. En este sentido, la invisibilidad del travestismo no debe concebirse tanto como el efecto de un acto policial, sino de un problema inherente y arraigado en la representación misma. Este tipo de camuflaje es algo que ocurre dentro de los textos en que aparece el travesti. Por ejemplo, al considerar filmes conocidos en que aparece el travestismo (*Some Like it Hot*, *Tootsie*, y *Mrs. Doubtfire*) se notará que la trasgresión sexual queda siempre contextualizada en una narrativa del trabajo o de supervivencia, que le sirve de justificación y consigue disminuir la ansiedad cultural ante tal trasgresión. En la primera de estas cintas, por ejemplo, los personajes se disfrazan porque algunos gánsteres de Chicago

los persiguen; en la segunda y en la tercera, el personaje principal necesita conseguir un empleo. Y aún cuando el travestismo no queda representado como el resultado de las fuerzas económicas o políticas, la crítica genera sus propias «narrativas de escape».

Aquellos casos en que los autores firman sus obras con seudónimos de mujeres son explicados, generalmente por la crítica, como una necesidad de empleo. Este tipo de discusión surge invariablemente en la crítica de *Amistad funesta* (1885), de José Martí, quien publicó la novela por entregas en *El Latinoamericano* bajo el seudónimo de Adelaida Ral. En su prefacio a aquella edición, el crítico Manuel Pedro González concluye que la autoría se debió a la necesidad de dinero: «él aceptó la oferta, no sólo por galantería y para sacar del apuro a su amiga, sino porque los 44 miserables dólares que el manuscrito le rendiría le hacían mucha falta» (p. 38). También Fina García Marruz explica el uso del seudónimo femenino basándose en las circunstancias económicas del autor. Según ella, Martí «andaba siempre en busca de cualquier trabajo que le proporcionase un decoroso pasar»<sup>7</sup>. La urgencia de explicar la autoría es tan problemática que el mismo Martí la representa como una especie de vergüenza de la cual tiene que disculparse. Y así afirma: «en una hora de desocupación, le tentó [al autor] una oferta de esta clase de trabajo...»<sup>8</sup>. No obstante, ningún crítico habría descubierto el texto si el mismo autor no lo hubiera guardado en su archivo. Bien pudo haberlo destrozado y nadie se habría enterado jamás del caso de Adelaida Ral. En este sentido, si el seudónimo es un acto de travestismo, las disculpas funcionan de la misma manera. Esconden otra decepción: la de la falsa modestia. Como indica Virgilio Piñera, «estos prólogos o preámbulos —tipo excusa— no pasan de ser una coquetería del autor... si estiman que la obra no vale la pena, la lanzan sin prólogo; si, por el contrario, la creen buena y hasta excelente, no nos perdonan el prólogo»<sup>9</sup>.

Encontramos algo parecido en Alejo Carpentier cuando habla de los artículos sobre moda que publicó bajo el seudónimo de Jacqueline en la revista habanera *Social*, entre 1924 y 1927. En una entrevista con César Leante, Carpentier describe sus primeros años de escritor como un período de extrema penuria. Después de que su padre abandona en Cuba a su familia, le tocó a él comenzar a trabajar en revistas y periódicos como *Hispania*, *La Discusión* y *Social*, y es precisamente en esta época que aparecen los artículos sobre moda. Al decir de Carpentier «yo era hasta la 'Jacqueline' de la sección de modas de la revista *Social*»<sup>10</sup>. Así no sólo confiesa su travestismo literario, sino que también presenta una coartada que lo absuelve de cualquier trasgresión. Pero, ¿por qué menciona unos artículos que nadie habría estudiado de no reclamarlos él? ¿Y qué significa exactamente su afirmación de que «era la Jacqueline»? ¿Qué implica reconocer que uno era una mujer? ¿Sugiere esto que las representaciones del ser pueden tomar una variedad de formas, y que el «yo» gramatical, que funciona como una sutura, es una construcción vacía y abierta, una ficción? ¿Será por ello que se necesitan estas narrativas de escape para imponer una lógica al caos de la representación?

Es interesante notar que los dos travestis más conocidos en la historia de Hispanoamérica son mujeres que se vistieron de hombres, inmigraron al Nuevo Mundo, fueron *condecorados* como *soldados*, y terminaron *implicadas* en pleitos legales. Desde luego, me refiero a Catalina Erauso, la famosa «Monja alférez», y a Enriqueta Faber, la primera mujer médico en Cuba<sup>11</sup>.

Los historiadores, cronistas, y novelistas cubanos han mostrado mucho interés en el caso de Faber. Su vida ha dado origen a tres novelas y numerosas crónicas: *Enriqueta Faber: Ensayo de novela histórica* (1894), de Andrés Clemente Vázquez; *Don Enriquito* (1895), de Francisco Calcagno; *Mujer en traje de batalla* (2001), de Antonio Benítez Rojo, y las crónicas de José Joaquín Hernández (1846), Calcagno (1878), Emilio Roig de Leuchsenring (1946), María Julia de Laura (1964), Emilio Bacardí (1972), Leví Marrero (1988) e Inciano D. Toirac Escasena (1998). Según la información del archivo histórico, Faber fue a Cuba en las primeras décadas del siglo XIX. Después de participar en las guerras napoleónicas, llegó disfrazada de hombre en 1819, según Clemente Vázquez; se estableció como médico, y obtuvo cartas de recomendación del padre Félix Varela y de Alejandro Ramírez. En agosto de ese mismo año contrajo matrimonio con una dama cubana en la ciudad de Baracoa. Informa Emilio Bacardí en *Crónicas de Santiago de Cuba* que Juana de León, la esposa de Faber, lo denunció y pidió anular el matrimonio en julio de 1822. Los expedientes del pleito revelan no sólo el intento de imponer orden a una figura que se resistía a la clasificación, sino que también presentan los discursos legales y médicos como medios para fijar la representación. Como resultado del pleito, un equipo de médicos le registró su cuerpo, descubrió su sexo, y la obligó a vestirse con la ropa femenina. Fue condenada a diez años de reclusión en la Casa de los Recogidos, en La Habana. Más tarde, su sentencia fue conmutada a cuatro años al servicio del Hospital de Paula. Luego de su salida de la cárcel, Faber fue deportada, y pasó al anonimato.

En el cuento «El derecho de asilo», de Alejo Carpentier, el Secretario de la Presidencia de un país latinoamericano se refugia en una embajada extranjera y manifiesta «el deseo de adoptar la Nacionalidad del País Fronterizo»<sup>12</sup>. Mientras espera que se cumplan los dos años de rigor, el Aislado se empeña en solucionar los conflictos de la frontera, intensificar el comercio y realizar fructíferos intercambios de productos. Su país de adopción no sólo le concede la ciudadanía, sino que también lo nombra como embajador en su país de origen, con todos los derechos de protección que le proporciona la diplomacia. Tal relato bien pudo ser la historia de Andrés Clemente Vázquez, el autor de la primera novela sobre la vida de Faber. Como muchos cubanos en el siglo XIX, Vázquez sale de Cuba por razones políticas, se naturaliza en la República mexicana y vuelve a Cuba en 1886 como Cónsul General de México. Más conocido como jugador de ajedrez que como literato, Clemente Vázquez entendía muy bien que la cultura política podía ser como una especie de juego, cambios estratégicos de posición y de color. Es capaz, por ello, de exiliarse, hacerse otro, y regresar a vivir y trabajar en su propio país. Su novela, al parecer, es también un intento de reconciliar con la historia a su propio transformismo.

La estrategia empleada por Clemente Vázquez para explicar (y desconocer) al travesti es la del camuflaje. Al representar a Faber como parte de un movimiento histórico, la incorpora en un trasfondo que la hace desaparecer. Toda la novela es una confesión. Muchos años después del pleito famoso en la Isla, en una parte remota de la Florida, Faber sigue disfrazado de hombre, practicando la medicina. Al enfermarse gravemente, un joven médico descubre su secreto, lo cual da pie al relato de su vida entera. Generalmente, la confesión se considera como un acto en que el sujeto reconoce su culpabilidad. Se supone que éste afronta la realidad de sus faltas, hace enmiendas, procura iniciar una nueva vida dentro del credo de la comunidad. El rito de confesarse es la forma en que el sujeto puede reintegrarse a la sociedad. No obstante, cuando se trata de la confesión de un travesti, la finalidad de la autoacusación siempre está en duda, porque el rito no deja de ser un *performance*, un teatro o espectáculo de convencionalismos. Fácilmente, este tipo de confesión puede convertirse en una narrativa que no sólo desplaza la culpabilidad, sino que puede explicar, justificar y jactarse de la trasgresión.

Desde el principio, la narradora afirma que su travestismo no se debe a la perversión, sino a «la injusta y desgraciadísima condición de la mujer, en Francia y en el mundo»<sup>13</sup>. A lo largo de la novela, el transformismo queda explicado como una resistencia a la injusticia de una sociedad hiperbólicamente patriarcal. Al final, el abogado que la defiende, Manuel de Vidaurre, arguye que «la sociedad es más culpable que ella, desde el momento que ha negado a las mujeres los derechos civiles y políticos, convirtiéndoles en muebles, para los placeres del hombre»<sup>14</sup>. Desde el punto de vista del abogado, su «patrocinada obró cuerdamente al vestirse con el traje masculino, no sólo porque las leyes no lo prohíben, sino que pareciendo hombre podía estudiar, trabajar y tener libertad de acción, en todos sentidos, para la ejecución de las buenas obras» (p. 220-221). En esta novela, este contexto es instrumental para desconocer la trasgresión. Representar a Faber como una especie de pre-feminista no sólo hace que el travestismo se subsuma en un contexto político, sino que lo hace tan invisible como la mariposa de Sarduy.

Para la narradora, el travestismo es una estrategia para poder estudiar y trabajar. Si ella lo puede explicar, deja de ser una trasgresión. La verdadera infracción, sin embargo, es la de casarse con otra mujer. Una cosa es vestirse de hombre para estudiar y trabajar, y otra vestirse de hombre para casarse por la Iglesia católica. Esto es lo que obliga a la narradora a ofrecer otra serie de explicaciones que no socaven la integridad de la narrativa del progreso y mermen la ansiedad ante una sexualidad femenina. Gira esta estrategia alrededor de la representación de Juana de León, la esposa del travesti. Lo que quiere evitar es una discusión sobre el lesbianismo y, por eso, la presenta a ella como una joven que está demasiado enferma y débil para aguantar una relación física. Por ello, cuando Enrique le pide la mano a Juana, no sólo le hace entender que a *él* no le interesa el sexo, sino que ella tampoco es capaz por razones de salud. Le dice, «si usted se casara de *verdad*, como las demás mujeres, muy pronto sucumbiría. Mi temperamento frío como el mármol, no necesita de las

fuerzas impresionables del amor material» (p. 174; el énfasis es mío). Estas negaciones de la sexualidad toman la forma de lo que Pamela L. Caughie llama el «síndrome de aviso»<sup>15</sup>, tendencia a formar de antemano excusas y explicaciones que protejan de las acusaciones de hacer precisamente lo que está haciendo.

De este modo, la narradora construye el matrimonio como si fuera una obra de caridad. Otra estrategia para desconocer la trasgresión del travesti, es que la narradora se representa como arrepentida. El joven médico que le salva la vida es una especie de lector implícito ante quien la narradora se presenta como terriblemente acongojada por haber engañado a Juana de León. Faber cuenta en el octavo capítulo su larga confesión ante el padre Juan José Díaz Espada y Landa, Obispo de La Habana. Dice la narradora, «Padre, (y al decir esto me arrodillé y prorrumplí en sollozos), mirad en mí á una gran criminal. Me casé con una joven, y yo soy también mujer, vestida de hombre. Me he mofado de la religión y del altar. Compadeced á la sacrilega...» (p. 172). No obstante, la frase parentética en el texto surge como una acotación en el guión teatral, lo cual sugiere un dramatismo meta-teatral, un *performance* de culpabilidad dentro de su propia confesión. Asimismo, la culpabilidad no se deriva del arrepentimiento, sino del hecho de que ha sido descubierta. La finalidad no es ni admitir la culpabilidad ni enmendarse porque ya se conoce su crimen. Al descubrir la realidad de su travestismo al principio de la novela, ya no queda nada que confesar. En este sentido, la confesión no es sino otra forma de encubrir sus trasgresiones. Además, esta escena del arrepentimiento está en franca contradicción con lo que ocurre en la novela. Faber no sólo se rehúsa a confesar su secreto a Juana, sino que cuando el juez le informa que queda preso entretanto los oficiales investigan los cargos, Faber sigue insistiendo en que es hombre.

Es interesante que la premisa fundamental de su defensa sea la discriminación sexual, que todas las mujeres del mundo han sufrido, y la narradora cita otros ejemplos históricos de travestismo para probar que el suyo no es el único caso. Pero cuando la narradora habla sobre el célebre caso de la Monja alférez su defensa toca el tema de la sexualidad del travesti. Catalina (Antonio) Erauso también es conocida por su compromiso con varias mujeres en las Américas. Dice Faber que «para desempeñar mejor su papel *hizo el amor á las muchachas americanas*, y esto fué origen de varias intrigas que complicaron tan aventurera existencia» (p. 107; el énfasis es del original). La referencia a la Monja alférez no sólo alude a la condición histórica de la mujer, sino que también sugiere que la sexualidad es parte del *performance*. Es decir, que disfrazarse de hombre implica también que uno es capaz de tener sexo como un hombre, lo cual pone en entredicho el concepto del falo como feudo exclusivo del hombre.

Algo parecido sugiere Jacques Lacan en el ensayo «La significación del falo». Según él, el falo no se constituye como órgano sexual sino como estructura del deseo que gira alrededor de los conceptos «ser» y «tener». Estos, como señala Lacan, «por referirse a un significante, el falo, tienen el efecto contrario; por un lado, le confieren la realidad al sujeto de este significante y, por otro, des-realizan las relaciones que significan»<sup>16</sup>. La complejidad del pensamiento

de Lacan radica en el hecho de que se emplea un término como «falo» para referirse a la dinámica del deseo. En su modelo, el falo no es el miembro masculino, sino un objeto derivado de las posiciones que uno puede asumir. En las relaciones heterosexuales, por ejemplo, la mujer ocupa la posición de «ser» el objeto de deseo: ella es el falo. El hombre ocupa el de «tener» el falo: tradicionalmente la mujer es el objeto que el hombre posee. Estas posiciones, no obstante, conllevan ciertas consecuencias simbólicas. Si el hombre desea el objeto (el falo) es porque simbólicamente es un castrado. Por lo tanto, la masculinidad siempre tiene que probarse. Al decir de Nicolás Guillén, «Los hombres, cuando son hombres, tienen que llevar cuchillo»<sup>17</sup>. De la misma manera, si la mujer es el falo, su condición implica que no desea al hombre sino que busca ser el objeto de deseo gracias a atraer el deseo del otro. Y si su posición es «ser» el objeto de deseo, queda excluida del deseo pues ella no puede carecer de lo que ya es. Es aquí donde interviene la categoría del «parecer», que viene a ocupar el espacio de la categoría de «tener». Al decir de Lacan, «para protegerlo por un lado, y para enmascarar su carencia en el otro» (p. 289). Pues la sexualidad para Lacan no es sino una comedia que esconde la realidad de que nadie posee el falo.

Lo sorprendente de esta trasgresión es que se vuelve aún más evidente cuando se considera que tradicionalmente el falo es sinécdoque o metonimia de la masculinidad: sustitución de la parte por la totalidad o sustitución de un objeto por otro con el cual se asocia. En cada caso, se privilegia el significado sobre el significante. En el travestismo, sin embargo, se invierten el significante y el significado. Como resultado, el falo se presenta como metáfora de la carencia del otro. Y este cambio de tropo es, precisamente, lo que los narradores como Clemente Vázquez y Calcagno excluyen. El falo para ellos es el signo del hombre por antonomasia. No obstante, el mero hecho de que el falo necesita suplementos de valentía, coraje y vigor, sugiere que no puede reducirse en ningún momento al órgano masculino. Más bien, la masculinidad es algo que tiene que demostrarse constantemente: nunca es un objeto en sí. Y esta teatralidad es, precisamente, lo que aparece en los expedientes originales del interrogatorio de Faber en 1822. De acuerdo con la transcripción de los documentos aparecida en la revista *La Administración* en 1860, «tomó un pellejo de un guante muy fino y figuró un miembro de hombre pintándolo con pintura que lo hizo parecer tal; y que preparada con ese instrumento se presentó de noche al alcalde de Tiguabos, que lo era entonces D. Tomas Olivares, y se manifestó descubierto á él, y á otras personas que allí se hallaban para que le testificasen que era hombre; que como era de noche todos quedaron engañados y la conceptuaron varon»<sup>18</sup>. El performance del falo como metáfora por parte del travesti lo desconecta del cuerpo en que es signo de la carencia (mujer) y la carencia de la carencia (hombre). El travestismo lo coloca en el parecer.

Muchas veces, la mujer travesti no se ve como una trasgresora porque, en nuestra cultura, se considera el deseo de ser o actuar como hombre como perfectamente «normal»<sup>19</sup>. La que se viste de hombre con el fin de actuar

como hombre no cuestiona, sino reafirma la centralidad del falo en el orden simbólico. El deseo femenino implica que la posesión del falo ya no es el terreno exclusivo del hombre, y sugiere que nadie posee el falo.

El travestismo aparece en la crisis en que se cuestiona la capacidad de categorizar y organizar el espacio cultural. Este tipo de crisis se entiende mejor en los ejemplos del Barroco, período de desarraigo epistemológico. En la literatura de esa época no sólo aparece el travesti (Lope de Vega, Calderón de la Barca, y Sor Juana), sino que surgen también los temas del «mundo como teatro», del «engaño de las apariencias» y de la «vida como sueño». La raíz del problema residía en la tensión entre el escolasticismo y los descubrimientos nuevos de la ciencia, el precepto o la percepción. Tal problemática aparece también en la serie de cartas publicadas en *El Papel Periódico de la Havana*, en 1791. La autoría de estas cartas ha sido atribuida al presbítero José Agustín Caballero, pero el anonimato de ellas es significativo pues representa una manera de criticar un mundo moralmente caído sin romper con el decoro basado en la simulación de un mundo ideal. O sea, en este mundo, el fingimiento es el problema y la solución. Versan estos artículos sobre los temas del criollo presumido, el petimetre, el noble falso, el hombre afeminado y la anciana que se viste de adolescente. Todos estos personajes existen en una continuidad, en la medida en que su teatralidad amenaza las categorías de lo real. Sus trasgresiones no sólo están en contra del orden ético-moral, sino también en contra del orden simbólico. Para el autor de las cartas, la significación y la razón dependen de preceptos que son tan gramaticales como morales. Por ello en la «Carta sobre la educación de los hijos», las grandes quejas son por la falta de instrucción y la abundancia de errores ortográficos en los letreros que aparecen en La Habana. Estas manchas, inscritas en el plano de la ciudad, son signos de las manchas ético-morales de la sociedad.

Junto a tales errores ortográficos, aparecen el «hidalgo supuesto y un noble imaginario, que á título del tal se abandona en brazos de la providencia para no agachar el lomo, huir del trabajo, y estafar a todos»<sup>20</sup>, una anciana que se la pasa aplicándose pomadas y ungüentos con el fin de «acusar de ignorancia» a aquel *Soberano Artífice* que le dio forma (p. 73), y los hombres afeminados que pasan «la mayor parte de una mañana en peinarse, ataviarse, y ver copia de su hermosura en el espejo» (p. 75). El engaño de las apariencias es el factor que reina en este espacio y produce una crisis de categoría de tal magnitud que las diferencias entre los miembros de la sociedad comienzan a desvanecerse. Como señala el autor, «los adornos y trages que estaban establecidos para diferenciar las condiciones, al presente sirven para confundirlas. No se distingue el noble del plebeyo, el rico del pobre, ni el negro del blanco» (p. 67).

Si una crisis cultural es el período en que las categorías de diferencia comienzan a borrarse, no debe sorprender entonces que se publiquen dos novelas sobre la vida de Faber en vísperas de la independencia cubana. Un año después del libro de Clemente Vázquez, aparece *Don Enriqueito*, de Francisco Calcagno. Novela cómica donde el travesti termina excluida (o sacrificada) para el metarrelato del devenir nacional, lo más notable de ella es su lenguaje caótico

que fluctúa, constantemente, entre lo serio y lo ligero, lo culto y lo inculto, y lo castizo y lo regional. El discurso hablado de los guajiros choca con el del narrador, que emplea latinismos como *scaphium* para referirse a la bacinilla, cultismos como «apívoros» y «volátiles» para referirse a abejas y pitirres, y circunloquios como «acomodaticio solípedo» para referirse a un caballo. El habla del travesti, quien es de origen suizo, también representa la anulación de las fronteras lingüísticas. No sólo arrastra la letra «r», convirtiendo la palabra «señora» en «señorra», sino que también suele inventarse neologismos hispanizando el francés.

El espacio insular también se presenta como una amalgama de elementos dispares e imágenes contradictorias. El narrador describe el ambiente idílico del campo cubano, que tiene «mucho cielo azul, mucho campo verde, mucha brisa», y luego añade que tiene «mucho jején y sobra de mosquitos»<sup>21</sup>. Tal como el lenguaje de los personajes, la perspectiva del narrador oscila constantemente entre el idilio y el sarcasmo, y éste resulta lenguaje particularmente eficaz para representar el travestismo. De acuerdo con Sarduy, el travestismo es la mejor metáfora para la escritura. Pues el travesti revela, no la máscara de su apariencia, sino la coexistencia, la tensión, la repulsión, y el antagonismo de significantes masculinos y femeninos en el mismo cuerpo<sup>22</sup>.

Esta duplicidad también provoca un entorno en el que todos los personajes son simuladores: Don Enriqueito es mujer y quiere hacerse pasar por hombre; Juana de León se casa con el travesti por la plata, y el «héroe» Catibo es un pícaro más conocido por vender «gato por liebre» (p. 5). En Calcagno, el espacio no es solamente geográfico y topológico, sino que constituye un sistema de codificación, orden simbólico. Integración y exclusión dependen de la adherencia a los valores articulados en ese espacio, aunque dichos valores sean negativos.

La trama de la novela sigue las normas de la comedia campestre: Catibo y Juana están enamorados y felices hasta la apariencia de Don Enriqueito, extranjero, culto y rico, que se aprovecha de su posición social para llevarse a la mujer. El amor frustrado de los dos guajiros, Catibo y Juana, puede leerse como una alegoría de la insularidad, una especie de romance familiar. Juana de León, huérfana y sitiera, abandona su amor a cambio de bienes materiales y goza, durante los primeros meses de matrimonio, de todas las comodidades. Pero algo le falta: ella anhela consumir el matrimonio. En una noche de tormenta, al borde de un ataque de nervios, se enfrenta con Faber y le pregunta, «¿por qué no eres mi marido?» (p. 138), a lo cual el travesti le responde, «porque... yo soy mujer» (p. 139). Luego Faber explica que «necesitaba pasar por hombre... se empezaba a sospechar de mi sexo, quise dar una prueba de virilidad» (p. 140). Faber propone a Juana que mantengan el teatro. Desde su punto de vista, Juana no perderá nada porque *él*, el travesti, será padre de sus hijos. O sea, prohijará a los hijos que resulten de una relación extramatrimonial.

Lo que provoca la crisis en este espacio, tal vez no sea la revelación del sexo de Faber, sino el hecho de que el travesti acepta honradamente la norma del fingimiento en una sociedad que le obliga a simular que no está simulando. Si la norma es fingir, todos tienen que mantener las apariencias de la honradez, aún cuando su conducta sea contraria. El problema, en este sentido, no

es la fidelidad o infidelidad, sino la confrontación directa con el *performance* en el espacio social en que la hipocresía es regla. Para solucionar esta crisis, Calcagno convierte el travestismo en el instrumento para el desarrollo ético moral de los guajiros. O sea, el matrimonio con el travesti es el castigo de Juana por haberse casado por dinero. Al mismo tiempo, la idea de que su marido le permitirá ser infiel es una afrenta a su sentido de honor. Dice el narrador que «ignorantes y a veces intratables nuestras guajiras, tienen perfectamente desarrollada la noción del honor y el deber». Añade luego que ellas «transigen con los trabajos más humildes, pero no con la deshonra: en cada una hay una heroína que pasa ignorada porque falta ocasión de la prueba» (p. 141). De este modo, Juana puede casarse teatralmente con un hombre que no quiere, pero no puede vivir con un esposo que la autoriza a tener relaciones extramatrimoniales. Así que vuelve a vestirse con su traje de sitiera y abandona la casa del médico no como guajira, sino como una «reina ultrajada» (p. 141). Mientras, Catibo sufre las desdichas del amor no correspondido, aprende a leer, a escribir y a pensar, con la ayuda del cura del pueblo. Al final de la novela, él también se ha transformado en una «joya resplandeciente» (p. 131).

La novela termina con el matrimonio de los guajiros y el castigo de la culpable. Faber se convierte en lo que Jacques Derrida llama el *pharmakos*, una especie de chivo expiatorio<sup>23</sup>, víctima colectiva utilizada en momentos de crisis, hambre o pestilencia. Al final de la novela, el travesti termina exiliado y, como resultado, el orden simbólico insular cobra su significado. No obstante, como ha observado Derrida, el *pharmakos* marca desde el principio la anulación de las fronteras que dividen adentro de afuera porque el mal, encarnado en el sacrificio, siempre se encuentra en el mero corazón de la ciudad. El sacrificio, el exilio, y el castigo sirven, por ende, para marcar una frontera simbólica que Calcagno volverá a trazar constantemente en su libro. El desconocimiento del travestismo no es sólo cuestión de homofobia, sino que se vincula con las categorías más amplias de simulación, máscara y artificio: temas que siempre han formado parte del debate sobre la cultura cubana. Ya hemos visto esta temática en las cartas de José Agustín Caballero, al final del siglo XVIII. Estará presente también en las páginas de *El Habanero*, del padre Félix Varela, quien escribe de las «máscaras políticas» y los «cambia colores» para referirse a los que encubrían sus verdaderas intenciones. Según él, estos «presentaban con un semblante político muy distinto del que realmente tendría si se manifestase abiertamente»<sup>24</sup>. Surge también en la poesía de José Martí, donde abundan las referencias a lo sincero, el honor, y el decoro. Y es, precisamente, sobre la base de este rechazo del fingimiento que surge el canon cubano, centrado en los valores de lo autóctono, lo propio, lo sincero, y lo telúrico. Los representantes más conocidos de esta tendencia son Manuel de Zequeira, Juan Francisco Manzano, José Martí, Regino Botí, Emilio Ballagas y Cintio Vitier<sup>25</sup>.

Aparece también una fuerte contracorriente centrada en la ingravidez, el nihilismo, la artificialidad y la rareza, tendencia que cuestiona el idealismo, la presencia de la palabra y el mesianismo del canon. Y quienes mejor la representan son Manuel Justo de Rubalcava, Gabriel de la Concepción Valdés (*Plácido*),

Julián del Casal, José Manuel Poveda, Eugenio Florit y Virgilio Piñera. Sin embargo, respecto al concepto del sujeto creativo, canon y contra-canon postulan estructuras muy parecidas en la medida en que la ausencia, la lejanía o el sacrificio son condiciones de la representación. Para ilustrar esta semejanza en ambos modelos, puede compararse el «sujeto metafórico» de Lezama Lima con el travesti de Sarduy. Ambos desaparecen en su trasfondo textual con la espera de conservarse, y los dos postulan una ausencia como condición del acto creativo. El travesti de Sarduy es la apariencia de un ser que no es, y el poeta de Lezama es una ausencia que se vuelve una presencia.

Lezama introduce el concepto del «sujeto metafórico» en el ensayo «Mitos y cansancio clásico»<sup>26</sup>. Se trata de la figura que participa en lo incondicionado. Según él, la creación poética e histórica se debe a «la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva» pone todo el lienzo en marcha<sup>27</sup>. Este sujeto es el que actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión del espacio. Como el travesti, el sujeto metafórico también asimila elementos disparejos, los reduce a fragmentos, y los incorpora. El proceso continuo de apropiación desprende el signo para, una vez desconectado del cuerpo original, injertarlo en otro. Lezama describe su hermenéutica como un reciclaje en que «el original [la creación nueva] se invenciona sus citas, haciendo que tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se les injerta, que aquel que tenía en el cuerpo del cual fueron extraídas»<sup>28</sup>. Al establecer estos enlaces nuevos, el sujeto metafórico desaparece en el objeto que produce. Por caridad y simpatía, el poeta se acerca a estos signos y se disuelve en el objeto, convirtiéndose en un *potens* o posibilidad en la nada que espera la resurrección. Al decir de Lezama, «pues nosotros, cuando sentimos, evaporamos»<sup>29</sup>. Esta noción de la resurrección no se refiere a la reanimación del cuerpo, sino más bien a la conversión en una causalidad, una presencia, que se sumerge en lo incondicionado, una causa sin causa. El resultado es lo que Lezama refiere como el «monstrucillo, la poesía», testimonio del «*ser causal para la resurrección*» que espera la posibilidad de actuar en la historia y formular un signo que da forma a una época entera<sup>30</sup>.

Mientras que Lezama postula el sujeto como la apoteosis del poeta/mártir que busca participar en la historia como imagen, el travesti de Sarduy es también una imagen que se sabe imagen. Esta figura emerge en respuesta a la carencia original y encarna el conocimiento del lenguaje como un sistema que excluye al sujeto, convirtiéndolo en signo, en el mismo lenguaje que lo representa. El sujeto gramatical, en este sentido, es marca de la ausencia, el impostor o travesti que toma el lugar de un original imaginario. Tal conocimiento se constituye como una presencia, un cuerpo. Por eso, Sarduy escribe que «el saber en sí mismo es un estado de cuerpo, es decir, un ser compuesto, una simulación de ser —de ser *ese* saber—, que no hace más que recordar el carácter de simulación de todo ser —al manifestarse como *ese* ser»<sup>31</sup>. El propósito de la escritura es desconocer la ausencia. El ejemplo de Sarduy es el del sadú de la India, para quien su escritura corporal (los tatuajes, la cosmética, y el travestismo) pone en manifiesto el cuerpo que busca perdurarse como

texto. En el caso de los sadús, los que inscriben los versos del libro sagrado en su piel, Sarduy observa que ellos «van a dar cuerpo al texto»<sup>32</sup>. Es decir, que las letras de los antiguos manuscritos se pintan directamente en la topología del cuerpo entero: la calvicie, las orejas, los párpados, la boca y los labios, y el sexo. Este ejercicio, al decir de Sarduy, «trata de salvar el cuerpo, no mediante el sacrificio o el don, no en su ‘caída’, sino por su inserción en el orden textual —el de las Vedas—, al cual el cuerpo del sadú viene a anudarse, preso en la red de la escritura» (p. 63). El cuerpo se disuelve en el trasfondo del texto. Tanto en Lezama como en Sarduy, el énfasis en la desaparición recuerda a las palabras funestas de José Martí, en su última carta a Manuel Mercado: «Sé desaparecer. Pero no desaparecerá mi pensamiento, ni me agriaría mi oscuridad»<sup>33</sup>.

Hayden White<sup>34</sup> observa que la etimología de *discurso* deriva de la palabra latina *discurrere*, la cual sugiere un movimiento, un ir y venir entre dos puntos. Este movimiento no sólo marca el espacio entre la convención y la novedad que huye de la incorporación, sino que también marca el espacio entre las formas alternativas de codificar la realidad (p. 4). Lezama, en una carta a Cintio Vitier, se refiere a este movimiento como la confrontación con «un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira»<sup>35</sup>. Un enfrentamiento con el artificio mismo que el pensamiento canónico desconoce en su búsqueda de la fijeza. No ha de sorprender entonces que el travestismo sea considerado como un elemento peligroso para el orden simbólico que niega el movimiento, el ir y venir inherente en cada discurso cultural. Al mismo tiempo, esta figura es la marca de la representación, el punto en que hace posible la cultura. Tal potencialidad es algo que va más allá del binario de lo verdadero y lo falso porque es, al decir de Lezama, «mentira que es la poética verdad realizada y aprovecha un potencial verificable que se libera de la verificación»<sup>36</sup>.

#### NOTAS

**1** Sarduy, Severo; *La simulación*; Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 61.

**2** Sin embargo, sería un descuido enorme, por mi parte, no mencionar la represión social, política y cultural que han sufrido los gays, lesbianas, y travestis bajo los términos de «conducta impropia» en Cuba. Se debe consultar los siguientes textos para un análisis detallado sobre el discurso homofóbico en la Isla: *Gay Cuban Nation*, de Emilio Bejel; *La nación sexuada*, de Abel Sierra Madero, y el ensayo «Ronda nocturna», de Pedro Marqués de Armas.

**3** Claro está que me refiero a las famosas polémicas entre Jorge Mañach y José Lezama Lima; la de *Lunes de Revolución* con Lezama, y la de Heberto Padilla con Leopoldo Ávila.

**4** Lezama Lima, José; *El reino de la imagen*; (ed. Julio Ortega); Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, p. 218.

**5** Dor, Joël; *Introduction to the Reading of Lacan: the Unconscious Structured Like a Language*; (ed. Judith Feher Gurewich; trans. Susan Fairfield); Aronson, Northvale y Londres, 1997, p. 136 (la traducción es mía).

**6** Garber, Marjorie; *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*; Routledge, Londres y Nueva York, 1992, p. 34.

**7** García Marruz, Fina; «Amistad funesta»; en *Temas martinianos*; Biblioteca Nacional, La Habana, 1969, p. 282.

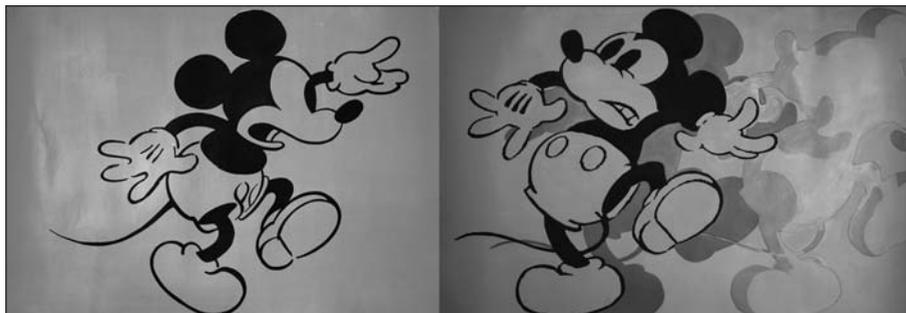
**8** Martí, José; *Lucía Jerez [Amistad funesta]*; (ed. Manuel Pedro González); Editorial Gredos, Madrid, 1969, p. 36.

**9** Piñera, Virgilio; «La Amistad Funesta»; en *Poesía y crítica*; (prólogo Antón Arrufat); Cien del mundo, México, 1994, p. 236.

**10** Leante, César; «Confesiones sencillas de un escritor barroco»; en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*; (ed. Salvador Arias); Casa de las Américas, La Habana, 1974, pp. 59-60.

**11** En cuanto al uso de los adjetivos en la descripción de Faber, alternaré entre el masculino y el femenino, de acuerdo a la apariencia del travesti en esa instancia. Aunque parece confuso, esa confusión es precisamente el punto en el travestismo.

- 12** Carpentier, Alejo; *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*; en *Obras completas*; vol. 3; Siglo XXI, México, 1989, p. 227.
- 13** Clemente Vázquez, Andrés; *Enriqueta Faber. Ensayo de novela histórica*; La Universal, La Habana, 1894. p. 59.
- 14** Cabe mencionar que dicha defensa nunca tuvo lugar. Clemente Vázquez se sirve de algunos de los textos del célebre peruano para inventar una ficción legal. Aunque Vidaurre vivió en Cuba en ese entonces, no participó en el juicio de Faber.
- 15** Caughie, Pamela L.; *Passing and Pedagogy, the Dynamics of Responsibility*; The University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1999, p. 30.
- 16** Lacan, Jacques; *Écrits. A Selection*; (trad. Alan Sheridan); Norton, Nueva York, 1977, p. 289; (la traducción es mía).
- 17** Guillén, Nicolás; *Summa poética*, (ed. Luis Íñigo Madrigal); Cátedra, Madrid, 1990, p. 103.
- 18** «Causa célebre»; en *La Administración, periódico jurídico, administrativo y rentístico*; (ed. Laureano Fernández de Cuevas); Imprenta 'La Cubana', La Habana, 1860, pp. 172-175; 218-221; 297-302; 344-350.
- 19** Garber; ob. cit., p. 105.
- 20** Vitier, Cintio; (eds. Fina García-Marruz y Roberto Friol); *La literatura en el Papel Periódico de la Havana 1790-1805*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990, pp. 59-60.
- 21** Calcagno, Francisco; *Don Enriqueto; novela histórica cubana*; El Pilar, Havana, 1895, p. 6.
- 22** Sarduy, Severo; *Written on a Body*; (trad. Carol Maier); Lumen Books, Nueva York, 1989, p. 37.
- 23** Derrida, Jacques; *Dissemination*; (trad. Barbara Johnson); The University of Chicago Press, Chicago, 1981. pp. 128-134.
- 24** Varela, Félix; *El Habanero, Papel Político, Científico y Literario*; Ediciones Universal, Miami, 1997, p. 3.
- 25** Para una lúcida discusión de las dos vertientes del canon cubano, ver Rojas, Rafael; *Un banquete canónico*; Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 60-61.
- 26** Para un acercamiento a la obra de José Lezama Lima, se debe consultar el ensayo «*The Strut of the Centipede: José Lezama Lima and New World Exceptionalism*», de Gustavo Pérez-Firmat, en *Do the Americas Have a Common Literature*; Duke University Press, Durham y Londres, 1990, pp. 316-332. Y el ensayo «Lezama y Vitier: crítica de la razón reminiscente», de Enrico Mario Santí; en *Bienes del siglo*; Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 151-165.
- 27** Lezama Lima, José; *El reino de la imagen*; p. 371.
- 28** Lezama Lima, José; *La cantidad hechizada*; Ediciones Unión, La Habana, 1970, p. 62.
- 29** Lezama Lima, José; *El reino de la imagen*; p. 374.
- 30** Lezama Lima, José; *La cantidad hechizada*; p. 20.
- 31** Sarduy, Severo; *La simulación*; p. 19.
- 32** Íd., p. 63.
- 33** Martí, José; «Carta a Manuel Mercado»; en *Obras completas: Epistolario*; Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1992, p. 163, vol. 20.
- 34** White, Hayden; *Tropics of Discourse*; Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- 35** Estos comentarios aparecen en el ensayo de Cintio Vitier «De las cartas que me escribió Lezama»; en *Casa de las Américas*; n° 137, La Habana, 1983, pp. 106-113.
- 36** Lezama Lima, José; *El reino de la imagen*; p. 224.



Finding the Self 02.

Acrílico sobre papel, 24 x 66 pulg., 2006.