

EL CUERPO DE LUIS ALFARO: IDENTIDADES

SEXUALES Y PERFORMANCE

David William Foster

Hay muchos performanceros chicano/latinos que con éxito han dirigido su material para atraer una gran audiencia comercial: de inmediato los nombres de John Leguizamo y Paul Rodríguez vienen a la mente. Sin embargo, Luis Alfaro continua enfocándose en los espacios específicos de un arte de performance de vanguardia. Estos espacios incluyen, principalmente, el Mark Taper Forum en Los Angeles y Highways en Santa Mónica, donde se da por descontado que la audiencia de Alfaro y de otros artistas se compone de individuos conscientes de las teorías de performance y comprometidos con la manifestación transgresora del cuerpo, y quienes probablemente se sientan a gusto con producciones marcadas como *queer*. La intimidad de estos espacios (en contraposición al formato del canal de televisión norteamericano HBO, de la mayoría del trabajo de otro artista latino como John Leguizamo, o del gran teatro Off-Broadway en Nueva York de la obra más reciente de éste, *Freak* [esperpento]), lo fácil que resulta identificar a la audiencia tanto con los temas representados a través del performance y la transgresión de los códigos sociales de género que subyacen a las prácticas del performance y la inmediatez del mundo exterior que se modela en estos textos (Los Angeles como un microcosmos paradigmático del la cultura chicana que alguien como Alfaro interpreta) han contribuido al estatus privilegiado del que goza Alfaro entre los performanceros chicanos (Ver Wolf).

Mientras que el cuerpo de John Leguizamo concuerda con cierto estereotipo homoerótico específico como el sexy *latin lover* que ejerce una atracción erótica como fetiche de lo moreno (estereotipo que Leguizamo parodia con frecuencia), el cuerpo de Alfaro es mesomorfo y regordete, totalmente alejado de cualquier estereotipo del hombre macho gay. Esto se acentúa cuando Alfaro se traviste, ya que la imagen entonces se convierte en la de una matrona hispana fornida, imagen que tal vez resulte útil para acercarse al repudio que sienten las feministas que apoyan la cultura de barrio por las versiones anglosajonas del glamour comercializado, imagen que tiene poca vigencia como objeto de deseo, ya sea homoerótico o no. De ahí que Alfaro hace de la distancia que mide entre su cuerpo y los estereotipos eróticos prevalentes un aspecto principal de su trabajo, lo que consecuentemente ofrece múltiples posibilidades para criticar dichos estereotipos y las presuposiciones de las que se nutren.

"Cuerpo politizado" es el título global de tres piezas de performance incluidas en *Uncontrollable Bodies; Testimonies of Identity and Culture*: "Vistiendo en Drag," "Abuelita," y "Orphan of Aztlan [Huérfano de Aztlán]" (este texto se puede encontrar en otras colecciones con variaciones en los monólogos). Dicho título resulta apropiado, ya que todos los textos tratan de alguna manera el cuerpo chicano, especialmente el cuerpo no masculino y no macho, y todos los textos se centran en dimensiones políticas del cuerpo. Entiéndase político en este contexto como relativo a las relaciones de poder implícitas en las identidades sociales, especialmente étnicas, y la lucha, tal como la articula el artista en sus monólogos, por rescatar de los clichés de los estereotipos una identidad chicana a la que se pueda adscribir. Al desarrollar sus monólogos en estas dimensiones políticas, Alfaro trabaja con dos conjuntos interrelacionados de estereotipos del cuerpo chicano. Un conjunto de estereotipos se relaciona con cómo los no chicanos pueden ver—si es que, de hecho, alguna vez ven, o siquiera miran - el cuerpo chicano; o si acaso ven el cuerpo chicano de cualquier otra manera que no sea como fetiche sexual o como un cuerpo que ha de ser despreciado. El otro conjunto de estereotipos se relaciona con cómo el cuerpo se codifica dentro de la cultura chicana, el grado al que se asimila a los paradigmas anglosajones de belleza y sexualidad, y el grado al que puede llegar a desarrollarse una conciencia del cuerpo chicano que asuma una postura crítica ante los modelos que proporciona una cultura anglosajona dominante. En ambos casos se intersecan - o, incluso mejor, subyacen - asuntos de la identificación de género con asuntos generalizados del cuerpo.

Básicamente Alfaro trabaja con una configuración queer del cuerpo, en el sentido que rechaza atribuciones estables de género y que ve dichas atribuciones como una imposición de la estabilidad de la autoidentificación de género y del deseo erótico que resulta limitante e incluso coartante. Por lo mismo Alfaro deconstruye cómo la homofobia de la cultura chicana es tanto el resultado de la asimilación de los códigos de género de la cultura anglosajona como la consecuencia de las estructuras de género dentro de esa misma cultura. Lo anterior se enfatiza en detalle en el magnífico análisis de Allatson sobre la crítica a lo queer en las piezas de performance de Alfaro. Tras estudiar las investigaciones sobre la construcción de las identidades homoeróticas en las sociedades chicanas/latinas, Allatson pone de relieve las discontinuidades entre lo queer anglosajón y lo queer chicano/latino y las maneras de que Alfaro demuestra lo difícil que resulta asignar identidades gay y queer dentro de las rígidas instituciones patriarcales heterosexuales, de barrio y católicas. Mientras que Allatson se enfoca en el esfuerzo de Alfaro por demostrar lo problemático que resulta una identidad queer chicana - i.e., la lucha contra la manera en que la sociedad chicana definiría "lo chicano queer" como un oxímoron irrefutable - mi interés en este trabajo se centra en cómo los performances de Alfaro usan la materialidad del cuerpo como sitio para volver queer las identidades chicanas y cómo el transformismo es el instrumento principal del performance queer.

Lo más importante del análisis que hace Alfaro, mediante el arte del performance de estos temas, es que se niega a proponer una identidad chicana gay ideal, un conjunto de material basado en el cuerpo y en factores psicológicos que constituirían una oposición cohesiva contra la homofobia y sus inscripciones chicanas. Concomitantemente, Alfaro también rechaza una presencia chicana corporal ideal, y sus interpretaciones son tan cómicas cuando se refieren a los estereotipos chicanos como cuando se refieren a los estereotipos anglosajones dominantes que se imponen como parte del imperativo de conformar una homogeneidad en la sociedad de la clase media norteamericana.

Como parte fundamental de su performance, Alfaro deconstruye su propio cuerpo como figura de la cultura chicana, y lo deconstruye específicamente como sitio de latransgresión de género. Una serie de fotografías que acompañan al texto en el volumen de Sappington-Stallings, serie de 1992 de Laura Aguilar "Clothed/Unclathed Series, No. 20," muestran a Alfaro deconstruyendo los signos masculinos terciarios de su cuerpo, la ropa, y la imagen final es de un cuerpo desnudo, en pose frontal y neutral. Se trata de un cuerpo básico para Alfaro del cual parte para construir otra persona pública, una diferente a la del hombre vestido de manera convencional en la primera fotografía de la serie, la de Bradford Fowler "Untitled," (1990) del transformista que abre los textos de "Cuerpo politizado"; o bien, también se puede entender la respuesta a la propuesta de un cuerpo específicamente construido desde un principio: no hay una construcción corporal chicana primaria, ni la hay para un hombre chicano gay o transformista chicano. Es como si Alfaro estuviera reforzando la proposición de Judith Butler, quien afirma que en el performance del género de cada día, uno, en efecto, parte de cero.

Alfaro inicia "Vistiendo en Drag" con lo que parecería ser una reprimenda punzante de imágenes relacionadas a la feminidad latina: "Estas latinas temibles e independientes / más que reinas parecen travestidos" (nótese el juego semántico con el término *drag queen* que en inglés significa travesti o transformista; *queen* en sí quiere decir "reina", en el sentido del argot gay). Esta afirmación hace referencia a varias cosas, entre las cuales destaca el desprecio de un "look" particular generalizado entre las mujeres latinas. Es cierto que ese look se presenta como una oposición desafiante de la imagen anglosajona generalizada que promulgan las revistas de modas y los mostradores de cosméticos de las grandes tiendas departamentales, cuyas mercancías apoyan las imágenes que presentan dichas revistas (me refiero aquí a los mostradores de cosméticos como sinecdóquico de toda la industria de la moda). La imagen de la mujer latina a la que hace referencia Alfaro es, de hecho, la base de una versión del estereotipo étnico chicano, de tal manera que a las mujeres mexicanas que se maquillan en exceso, al menos desde la perspectiva de las convenciones que resumen las revistas de modas, se les adjudica una identidad de mujeres de la vida galante o prostitutas: si acaso hay una manera particular de maquillarse en exceso que sea parte de la sobredeterminación (en el sentido de multiplicar significados equivalentes) de signos de la prostitución urbana, se puede dar el caso de que a la mujer mexicana, cuya manera de maquillarse puede corresponder a convenciones culturales totalmente distintas, se le atribuya la categoría social de las mujeres que se dedican a la prostitución y que siguen ciertas convenciones al (sobre) maquillarse.

Sin embargo, la frase operante en la caracterización de Alfaro, "fierce independent" (temibles e independientes), enfatiza cierta intimidación en respuesta a la manera en que estas mujeres construyen o elaboran los signos terciarios de su condición de mujer, especialmente en vista de la compleja sobredeterminación en la que se basan estos signos en la producción del efecto semiótico general de "la" Mujer latina. Pero resulta significativo que lo que Alfaro está enfatizando es la manera de que dicha condición de mujer es el resultado de un proyecto de trabajo cosmético, una afirmación categórica de la identificación de género como construcción, una metáfora para insinuar un esfuerzo considerable. El afirmar que dicha apariencia es predominantemente la del transformista mina la idea de que existe un look supuestamente natural de la feminidad que el individuo (i.e., el hombre) transformista reduplica: el transformismo como empresa llevada a cabo por alguien que de otra manera está marcado como "masculino" es una construcción paralela a la de la mujer. Esta puede ser la interpretación convencional desde el punto de vista de la cultura anglosajona, y si hay cierto grado al cual el transformismo exagera los signos de feminidad que se presentan en la identidad de género construida del cuerpo marcado como femenino (dejando de lado, por el momento, que los signos en el vestir pueden ser a menudo la única manera, o la manera predominante, de que cualquier cuerpo se interpreta como masculino o femenino), esa sobredeterminación cataloga los signos femeninos como los atributos asumidos por el cuerpo masculino.

Sin embargo, en el caso del cuerpo de la mujer latina que es el que Alfaro interpreta aquí, la sobredeterminación es ya un atributo de la construcción complementaria del cuerpo femenino como femenino, mediante la indumentaria, los productos de belleza y demás, lo que sólo reduce el margen de sobredeterminación disponible para el hombre latino que practica el transformismo/travestismo. Puede ser por esta razón que el transformismo de Alfaro sea sorprendentemente discreto, y de hecho, incluso contradictorio, en la fotografía inicial de Fowler. Es decir, la fotografía de Fowler nos presenta el transformismo de Alfaro marcadamente alejado de la imagen convencional anglosajona del transformista y ciertamente nada parecido a la mujer latina que describe su texto. El vestuario de Alfaro en esta fotografía consiste, básicamente, de zapatos de taco bajo (los zapatos de taco alto son casi un deber en el vestuario de cualquier performancero transformista) y un simple vestido sin tirantes, difícilmente la indumentaria asociada con la feminidad extravagante sobredeterminada. No queda claro si usa medias, y el vestido deja al descubierto la parte superior de su velludo torso: esto se puede definir más como una violentación de las categorías de género que como transformismo, y se ve reforzado por la aparente carencia de maquillaje en su rostro y el nulo esmero esmero en su peinado, lo que da como resultado es que es obvio que el transformista es un hombre cuya vestimenta es nada más que simbólicamente femenina. Además, la postura de su cuerpo corresponde más a la esfera de lo masculino. Mientras que hay que reconocer que el lenguaje corporal es un continuo de signos, sin una clara división entre lo masculino y lo femenino, uno está acostumbrado al despliegue de un conjunto de signos kinésicos por parte del individuo que sirven para marcar un cuerpo como uno u otro de los géneros binarios. Si la posición de las piernas de Alfaro en la fotografía de Fowler tiende hacia el polo femenino de este continuo, la musculosidad y la tensión de sus manos que sirven para definir las líneas masculinas (y gruesas en el caso de Alfaro) de los brazos tienden incuestionablemente hacia el polo masculino de ese continuo: difícilmente se asociaría esto con el despliegue femenino de los brazos.

Como consecuencia, la interacción entre el texto y las imágenes que lo ilustran (uno pudiera asumir legítimamente que al menos sugieren cómo Alfaro representaría el monólogo) hace mucho por poner en relieve, primero, la feminidad altamente sobredeterminada de la mujer latina, mientras que en segundo plano le permite al performancero evitar el transformismo convencional de masculino en femenino en aras de una a representación más crítica de la construcción de género mediante la vestimenta y el lenguaje corporal que tienden hacia el carácter deconstrutivo más bien conocido en inglés como gender fucking o sea la violentación de las categorías de género. Esta violentación es una desestabilización radical de la semiótica de la

indumentaria y de los signos del lenguaje corporal, de manera que, en lugar de colaborar con el siempre precario esfuerzo de mantener el binario de género mediante estrictos procesos de homologación que permiten la lectura fácil de un cuerpo particular como femenino o masculino, sirve para frustrar dichos intentos por mantener la estabilidad semiótica de las estructuras binarias.

Dicho proyecto desestabilizador puede ser útil en el contexto general de las experiencias de género en la vida diaria, en oposición al imaginario de una ideología patriarcal específica. Alfaro, sin embargo, tiene en mente un proyecto cultural más específico, que es la interpretación de la identidad de género como chicano/latino, con referencia específicamente a la autoconstrucción de las mujeres latinas. Me he ocupado en particular de las dos líneas que aparecen en el segundo párrafo de "Vistiendo en Drag", pero el párrafo continúa con dos versos más (el texto está organizado al estilo de estrofas: "Sin la ayuda del bisturí o la cirugía. / Ni siquiera consideraría semejante idea". Lo que logra este hemistiquio es el rechazo de la tecnología de la construcción de género, no en el sentido en que el corpus de las técnicas deben hacer cumplir la identidad de género, sino en la utilización de cualquiera y cada una de las formas de ingeniería especializada para lograr la figuración (re)constructiva del cuerpo, de manera que incluso el cuerpo cuyas características primarias y secundarias caen en un extremo del continuo de género puede hacer uso del bisturí y la cirugía para pasar a otra posición dentro del continuo.

Si el cuerpo propiamente femenino, según cualquier norma cultural, ocupa un espectro de por sí reducido de ese continuo, la cuestión se convierte cómo moverlo de otra posición dentro del continuo a ese espectro reducido mediante el uso adecuado de cosméticos (entiéndase de nuevo, cosméticos en un sentido sinecdótico). Una propuesta implícita en esta lógica es que los cuerpos que no hacen uso correcto de los productos de belleza y de la industria de la moda caen fuera de este espectro reducido, y entre más se alejan de este espectro, más evocan—en el caso del cuerpo "femenino", que ocupa tal vez un espacio más reducido que el cuerpo masculino - el cuerpo de los hombres. Es precisamente este hiperconstructivismo lo que evocan las fotografías que acompañan el texto de Alfaro, como contraparte del hiperconstructivismo de su concepción sobre cómo la mujer latina logra, sin recurrir nunca a la cirugía "artificial", su acceso, simplemente como cualquier transformista, al sitio privilegiado de la legítima feminidad.

El monólogo titulado "Abuelita" incluye afirmaciones relacionadas, más allá de lo inapropiado de los paradigmas anglosajones de la belleza femenina, a las mujeres latinas que, evidentemente, son reduplicaciones poco realistas de las mujeres anglosajonas:

Completamente incluso menos realista

que *Cosmopolitan*,

Vanidades tiene fotografías de

latinas hermosamente esbeltas

y de cabello teñido de rubio

haciendo tortillas

o chiles rellenos

en preciosos trajes

marca Ann Taylor

en hornos diseñados por los mayas

junto a piscinas diseñadas a la orden.

Volviendo a "Vistiendo en Drag," el texto de Alfaro prosigue a enumerar un denso caleidoscopio de propuestas relacionadas al transformismo en el contexto de los principios básicos articulados desde el inicio del texto. Resulta de interés particular la manera en que Alfaro extiende la deconstrucción de oposiciones binarias de género y subierte las perspectivas convencionales sobre el transformismo, en el sentido que el transformista se transforma/trasviste para asumir la identidad de la contraparte sexual, que alimenta, a su vez, el dogma homofóbico de que los hombres gay realmente, por así decirlo, quieren ser mujeres y que las lesbianas quieren ser hombres. Mientras que lo anterior puede ser cierto para determinados sujetos sexuales, no es suficiente para capturar el complejo espectro de identidades sexuales, preferencias, prácticas y las maneras de ver el mundo. Por lo tanto, hay un constante proceso de vaivén entre la mujer como transformista y el hombre como practicante del transformismo que es, se pudiera sostener, incoherentemente eficaz. Es decir, es eficaz precisamente al grado en que vuelve incoherente las oposiciones binarias de género que sustentan, y como consecuencia son promulgadas por, la heteronormatividad patriarcal. Al silenciar las maneras en que sus propios paradigmas pueden resultar incoherentes - ya que no corresponden a la experiencia humana vivida - la heteronormatividad tacha de incoherente aquellas articulaciones que contradicen sus dictámenes de homologías entrelazadas que sustentan el binomio dominante: lo que está incluido es tan sobredeterminado como lo que queda excluido, y en gran medida el performismo de Alfaro busca subrayar las redundancias de lo que se promueve, así como marcar adecuadamente lo que queda silenciado. Por supuesto, esto es en sí la labor de la cultura queer en general, y lo que resulta de interés en el caso de los textos de Alfaro es la manera en que logra realizar esta labor con referencias específicas a los códigos sexuales de la cultura chicano/latina. Estos códigos a la vez que refuerzan los códigos sexuales anglosajones, funcionan como la excepción a los mismos, que siempre

están presentes para hacer que los códigos sexuales de la cultura chicana/latina dependan de ellos.

Por ejemplo, la incoherencia en el paradigma de la sexualidad, suficientemente problemático tras la aseveración de que las latinas "look more drag than queen," se refuerza con la afirmación que le sigue tras unas cuantas líneas, "El transformismo es algo de hombres." En primer lugar, esta propuesta rima, mediante un tropo, con la siguiente línea: "[Nosotros, los hombres mexicanos gay preferimos] a las mujeres que sufren toda la vida [i.e., mujeres latinas] que a esa chichona de Jayne Mansfield". El nombre de la hiperfemenina, pero notablemente artificial, Jayne Mansfield remeda en inglés con "man's field" [arena de los hombres]. No obstante, si es un hombre transformista quien prefiere los prototipos exagerados de las señoritas mexicanas - lo que sólo repite lo que se menciona al inicio del monólogo - eso introduce una contrapropuesta que sugiere que, mientras que todas las mujeres latinas practican el transformismo, el transformismo es específicamente una arena para la construcción de la identidad masculina, lo que parece ser un silogismo un tanto débil que sugiere que las mujeres latinas son hombres transformistas, o tal vez pudiera interpretarse como si el hombre transformista en la cultura mexicana/chicana/latina (en sí un traslape de diferentes identidades culturales) reprodujera a la mujer mexicana/chicana/latina al grado cero del transformismo. El hecho de que Alfaro trabaja con propuestas elípticas sólo refuerza los significados seductores y escandalosos que se pueden inferir de los vaivenes conceptuales a los que Alfaro se entrega.

Hay una secuencia de tres estrofas en "Vistiendo en Drag" que le siguen a la cita mencionada con anterioridad, en la que Alfaro continúa discutiendo los modelos de feminidad:

Dejé la Virgen de Guadalupe

para las películas gabachas de la semana

con Donna Mills.

Abandoné a Frida Kahlo

cuando todas las chicas

de Wilshire Boulevard

empezaron a dejarse crecer el bigote.

Me quedé con las telenovelas

en las que los bajos costos de producción

y la mala iluminación

muestran

cada rastro de ser mujer.

Cada una de las tres estrofas trata sobre una figura específica, dos de las cuales han sido ampliamente discutidas en la cultura latina como emblemas feministas. Puede ser que la Virgen de Guadalupe no nos venga a la mente como modelo desde el punto de vista del feminismo radical, y ciertamente mucho menos desde la perspectiva queer. Pero incuestionablemente es importante para una dimensión de la cultura femenina organizada en torno a la Virgen María, y están quienes insisten en que la cultura guadalupana debe ser considerada una forma de feminismo, a pesar de sus divergencias de lo que comúnmente se entiende constituyen los principios del movimiento feminista. Dicha propuesta necesariamente socava o mina la agrupación de mujeres unidas en torno al culto a la Virgen, como así también la manera en que dicho culto representa una forma de religión popular a menudo en contraposición con la cultura eclesiástica oficial (i.e., un feminismo popular contra un masculinismo institucional, donde este último suele negarse a aceptar supuestas desviaciones y exageraciones del culto) en la cultura mexicana y chicana. Aún así, incluso desde la perspectiva del feminismo radical, la Virgen de Guadalupe puede ser potencialmente reinterpretada como símbolo de una resistente solidaridad cuyo homosocialismo puede expandirse para incluir lo homoerótico, como se evidencia en la imagen del tatuaje que adorna la espalda de la chonga que aparece en la portada de la primera edición de la colección lésbica latina, *We Are the Girls Our Mothers Warned Us About (Nosotras somos las chicas de quienes nuestras madres nos advirtieron)*. En otro plano la Virgen de Guadalupe es evocada de manera ambigua en los sketch de la performancera Astrid Hadad, cuya notoria falda se burla de los lugares comunes de la veneración guadalupana. Hadad reta directamente el paradigma de la mujer mexicana decorosa que recurre a la autonegación al crear un personaje femenino irreverente, atrevido y obstinado en tomar las riendas de su propia vida al derrumbar todas las estructuras opresivas del masculinismo patriarcal. La manera más obvia, y para algunos la manera más ofensiva en que logra esto es al reinscribir, desde la perspectiva de una resistencia feminista, el lenguaje de desafío, especialmente el de vulgaridad sexual, que históricamente le ha sido negado a la mujer mexicana y a sus hermanas mexicano-americanas. Pero Hadad también se da a la tarea de parodiar brutal e ingeniosamente los signos de la cultura tradicional femenina que le interesa deconstruir. Estas parodias incluyen principalmente actuar literalmente las metáforas de abuso emocional sintetizado en las letras de los sentimentales boleros, así como gestos y posturas religiosas. Esta combinación de expropiación y parodia perturba los significados convencionales de los íconos de la cultura mexicana con los que trabaja Hadad, a la vez que les permite adquirir nuevos significados feministas: si el insulto verbal "chingar" puede tener un significado feminista agregado (o

contrario), la Virgen de Guadalupe también puede pasar de ser emblemática de la opresión de las mujeres a convertirse en un emblema con dimensiones de liberación. Por lo tanto, en este sentido, el rechazo de Alfaro de la Virgen de Guadalupe para el transformismo masculino no es necesariamente una referencia exclusiva a la religión reaccionaria convencional.

Frida Kahlo virtualmente no requiere de expropiación, ya que nunca ha sido parte de las estructuras patriarcales que los feminismos hispanos o latinos quisieran desafiar. De hecho, existe considerable material bibliográfico de evocaciones creativas de Frida como ícono feminista, y resulta inevitable el que la esperada iconicidad alrededor de su figura se haya convertido en un estereotipo ahora abierto a la parodia e incluso sea considerada como irrelevante, lo que es, por supuesto, lo que Alfaro hace en esta estrofa: "Abandoné a Frida Kahlo". A diferencia de la Virgen de Guadalupe, para cuyos seguidores es sacrílego ver en ella posibles dimensiones lesbianas o expropiarla para interpretaciones queer, Frida está siempre accesible como ícono lésbico y concomitantemente como modelo para el hombre transformista. Lo anterior no sólo porque Frida sea vista como ejemplo altamente original del desafío femenino del establishment masculino, sino también como consecuencia de la disponibilidad de la información sobre su sexualidad polimorfa, especialmente a través del filme de Paul Leduc de 1984 *Frida*, uno de los filmes mexicanos recientes más aclamados internacionalmente, y la biografía de Martha Zamora *Frida, el pincel de la angustia*, cuyas transgresiones con respecto al interés erótico que Frida tenía en otras mujeres ocasionaron que la edición original en español se imprimiera de manera privada. Uno de los aspectos más interesantes de Frida como ícono queer es sin duda su bigote, al cual Alfaro hace referencia. A demás de violar un tabú relacionado a las características secundarias del sexo femenino (las mujeres con bigote notoriamente pronunciado abundan en las barracas de las comunidades circenses, y las convenciones de la estética femenina requieren que la mujer haga todo lo posible por eliminar el vello facial), el bigote de Frida sugiere una transgresión queer del binomio sexual por el grado al que el bigote, especialmente en sectores de la sociedad latina machista, es una característica secundaria privilegiada del sexo masculino. La obra de la mexicana Sabina Berman "El y Ella," de la trilogía dramática *Los suplicios del placer* (1985) trae un bigote deíctico que es el falo hecho visible, y quién lo porta, él o ella, indica el ascenso al poder mediante la categoría de género, al poseer y delegar, recibir y perder el falo—seguramente la dimensión queer del bigote de Frida inspira la obra de Bergman.

Sin embargo, Alfaro rechaza el modelo de la Virgen de Guadalupe y el de Frida, ambas figuras convencionales, la primera milenaria y la segunda contemporánea. Lo que resulta particularmente encantador respecto a la propuesta de Alfaro como alternativa a estos modelos es el no proponer un tercer modelo de entre el amplio repertorio que ofrece la cultura mexicana: La Malinche, María Félix (quien difícilmente es imitada por los transformistas ya que es en sí misma una figura exagerada del transformismo y, tal vez también por su conocida homofobia), Paquita la del Barrio (en quien primero pensé al ver unas fotografías de Alfaro semitransformado, ya que tienen el mismo tipo de cuerpo). En lugar de lo anterior, Alfaro se enfoca en las actrices (presuntamente) de las telenovelas mexicanas, donde la inferioridad de los recursos de producción y la tecnología evidencian los aspectos que hacen de la feminidad una construcción. Esta afirmación es tan escandalosa como la que inicia el monólogo que sugiere que el grado cero de la feminidad de la mujer latina es el transformismo. Si analizamos la palabra mujeridad "woman/hood" en inglés, tal como la presenta Alfaro, veremos que al separar el lexema base *mujer*, del sufijo nominal abstracto *-idad*, enfatiza la naturaleza constructivista del ser mujer: la mujer no es mujer por cuestión de la naturaleza escencialista, sino que se hace mujer en un sentido abstracto mediante cualquiera de los procesos que se cubren con el sentido del sufijo *-idad*.

Indudablemente, lo dicho se conjuga con la propuesta de que la mujer es transformista, porque se entiende que el transformismo es la labor constitutiva del género. Pero lo que hace el dictamen de Alfaro divinamente malicioso en este caso es la aseveración de que las limitaciones de la tecnología en las telenovelas evidencian que el ser mujer, al mostrar todos los "indicios", es producto de una construcción. Si pensamos que las técnicas empleadas en las producciones televisivas de calidad afirman la condición de ser mujer para las actrices de telenovela, con todos los elementos, desde el guión hasta el maquillaje, colaborando así con una feminidad idealizada que presenta la televisión, las dimensiones materiales de las mujeres comunes y del ser mujer que subyacen a la creación de la Mujer se evidencian por las imperfecciones de la tecnología limitada. Si, como he intentado demostrar en el análisis de la yuxtaposición entre sus textos y las fotografías de Fowler y Aguilar, el interés de Alfaro no es tanto reduplicar cómo se configura la Mujer mediante el transformismo de la típica mujer de la cultura latina o la interpretación que se hace de ella mediante cuerpos marcados convencionalmente como masculinos - y particularmente al imitar las glamorosas imágenes de las revistas para mujeres, ya sean anglosajonas o latinas - esta secuencia de estrofas, especialmente la última, pone enfáticamente su atención en las imperfecciones, las discontinuidades y en lo fragmentario de un transformismo que siempre será caracterizado como la excepción a las limitaciones del binarismo patriarcal. Las mujeres latinas practican el transformismo a diario, como lo sugiere el comentario implícito no tanto en la hiperfeminidad del glamour de las revistas para mujeres y la televisión de alta resolución (después de todo, se supone que la feminidad latina es una "hiperfeminidad" incluso en un nivel más elevado), sino en la mano invisible de la construcción que pretende "naturalizar" estas últimas formas de feminidad: la feminidad de la mujer latina mantiene la mano de la construcción muy visible y concomitantemente, y Alfaro desea promover una imagen del transformista masculino igualmente cargada con un comentario teatral sobre los procesos de naturalización del mismo. Su declaración: "I wanted to assimilate/so bad" [Quería asimilarme/tanto] (218), además de dejar al aire a qué tipo de asimilación se refiere, se basa en la ambigüedad fomentada al alejarse del uso de la frase "so bad" en el sentido neutral coloquial de "so very much" a la interpretación literal de "bad" que haría eco del mismo adjetivo para describir lo que las limitaciones de la tecnología usada en la televisión muestra sobre la construcción de lo femenino.

En las últimas estrofas de "Vistiendo en Drag" Alfaro nos remite específicamente a sus propios intentos de practicar el transformismo. Tras autodenominarse "diosa del performance" (y uno se pregunta si esto quiere decir diosa que practica el performance, o diosa por la intensidad del performance), Alfaro enumera las maneras en que su transformismo *no* intenta imitar la perfección naturalizante del transformismo practicado por hombres que pueden lograr la imitación perfecta de la feminidad idealizada de la cultura anglosajona. Las imperfecciones de una feminidad transformista idealizada se pueden manifestar de muchas maneras, pero el signo del abultamiento en la entrepierna (perfectamente visible en la última fotografía de la serie de Aguilar) debe ser, precisamente porque se trata de la característica sexual primaria de los genitales, la más transgresora:

Soy más robusto que la mayoría
de los que transita la rambla
Fugitivo
de la pasarela
Me atrevo a mostrar
el bulto en mi entrepierna
porque yo soy
aquel pensamiento.

Referencias

- Alfaro, Luis. "Cuerpo politizado." *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*. Ed. Rodney Sappington and Tyler Stallings. Seattle: Bay P, 1994. 216-41.
- Allatson, Paul. "'Siempre feliz en mi falda': Luis Alfaro's Simulative Challenge." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 5.2 (1999): 199-230.
- Almaguer, Tomás. "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior." *différences* 3.2 (1991): 75-100.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter; On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.
- Carrier, Joseph. *De los otros: Intimacy and Homosexuality among Mexican Men*. New York: Columbia University Press, 1995.
- . "Homoerotic Writing and Chicano Authors." *Revista bilingüe* 21.1 (1996): 42-51.
- Manrique, Jaime. *Bésame mucho*. New York: Painted Leaf P, 1999.
- . *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me*. Madison: U Wisconsin P, 1999.
- Marrero, María Teresa. "Chicano/Latino Self-Representation in Theater and Performance Art." *Gestos* 11 (1991): 147-62.
- Moraga, Cherríe. "Queer Aztlán: The Re-formation of Chicano Tribe." *The Last Generation; Prose and Poetry*. Boston: South End P, 1993. 145-74.
- Muy Macho; Latino Men Confront Their Manhood*. Ed. with an introd. by Ray González. New York: Anchor Boosk Doubleday, 1996.
- O Solo Homo; The New Queer Performance*. Ed. Holly Hughes and David Román. New York: Grove P, 1998.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "La actuación de la identidad a través del *performance* chicano gay." *Debate feminista* 13 (1996): 285-315.
- . "Identidades incorporadas: el manejo del estigma en el *performance art* de Luis Alfaro." *Chasqui; revista de literatura latinoamericana* 26.2 (1997): 72-83.
- Román, David. "Teatro Viva! Latino Performance and the Politics of AIDS in Los Angeles." *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*. Bloomington: Indiana UP, 1998. 177-201. noviembre 7, 2002noviembre 7, 2002noviembre 7, 2002