

# La noción de performatividad de género para el análisis del discurso fílmico\*

Hortensia Manuela Moreno Esparza\*\*

César Torres Cruz\*\*\*

## Resumen

La noción de performatividad de género, desarrollada principalmente por Judith Butler y adoptada por varias teóricas feministas posmodernas, se ha convertido en últimas fechas en una especie de “muletilla”. A partir del análisis de la película *Rashômon*, de Akira Kurosawa (1950), este documento tiene el objetivo de debatir la performatividad como una herramienta conceptual de enorme poder analítico en cuatro planos: 1) la discursividad, 2) la identidad; 3) la contextualidad, 4) la materialidad. Ponemos el acento en el vínculo entre performatividad y performance, para dilucidar su vigencia y delinear los límites de su aplicación en los estudios feministas de género.

**Palabras clave:** Performatividad, Género, Discurso, Cine, Cuerpo.

---

\* Recibido el 17 de noviembre de 2016, aceptado el 17 de junio de 2019. Agradecemos las valiosas observaciones de dos dictámenes anónimos que nos ayudaron a focalizar este artículo y a vincularlo con mayor claridad con la crítica cinematográfica feminista.

\*\* Investigadora en Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Cidade do México, México. [hortensia\\_moreno@cieg.unam.mx](mailto:hortensia_moreno@cieg.unam.mx) / <https://orcid.org/0000-0002-0905-6743>

\*\*\* Becario posdoctoral, Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Cidade do México, México. [cesartorres1109@gmail.com](mailto:cesartorres1109@gmail.com) / <https://orcid.org/0000-0003-3752-1005>

<http://dx.doi.org/10.1590/18094449201900560010>



cadernos pagu tem seu conteúdo sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## The Concept of Gender Performativity for Filmic Discourse Analysis

### **Abstract**

The concept of gender performativity developed and created by Judith Butler has been adopted by a lot of postmodern feminist scholars, making it a common “filler” that is present in texts about identity and agency. Taking as a starting point the film *Rashōmon*, by Akira Kurosawa (1950), this paper debates the gender performativity as a conceptual tool with huge analytical power in four dimensions: (1) the discursivity, (2) the identity, (3) the social context, (4) the materiality. We stress specially the link between performativity and performance, to elucidate its validity and to shape the boundaries in the performativity’s application in gender studies.

**Keywords:** Performativity, Gender, Discourse, Film, Body.

## Introducción

En este trabajo intentamos re-situar la discusión iniciada por Judith Butler sobre la performatividad de género en cuatro planos analíticos —la discursividad, la identidad, la contextualidad y la materialidad— para dilucidar su vigencia y delinear los límites de su aplicación.

Una de las definiciones que utiliza esta autora para la noción de performatividad es la de “práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002:18). De esta manera, relaciona la reflexión acerca de los actos de habla de Austin con algunas ideas de Foucault sobre el poder del discurso en la constitución de la subjetividad. La performatividad es descrita como una “esfera en la que el poder actúa *como* discurso” (Butler, 2002:316):

Los actos performativos son formas de habla autorizada: la mayoría de los performativos, por ejemplo, son afirmaciones que, en la enunciación, también llevan a cabo cierta acción y ejercen un poder compulsivo sobre la acción llevada a cabo (Butler, 1993:17).

Con el fin de ilustrar el funcionamiento de la noción de performatividad de género, utilizaremos el espacio narrativo-fílmico como pre-texto. Ilustraremos nuestro argumento con la trama de algunas escenas de la película *Rashômon*, aunque sabemos que esta elección metodológica es problemática, pues recurrir al lenguaje cinematográfico vulnera una de las reglas que Austin establece como límite de la performatividad cuando afirma que “una expresión {performativa} será hueca o vacía de *un modo peculiar* si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio” porque en tales circunstancias “el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son {*parasitarias*} respecto de su uso normal [...]. Las expresiones {performativas}, afortunadas o no, han de ser

entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias” (Austin, 1971:67, cursivas en el original).<sup>1</sup>

Sostenemos este enfoque a partir de dos ideas que alimentan la polémica sobre la performatividad. Una es la refutación que hace Jacques Derrida en “Signature Event Context” (1988) de la distinción entre performativos “serios” y performativos vacíos (emitidos en situaciones performáticas).<sup>2</sup> En la argumentación de Derrida, lo que Austin excluye como una anomalía —la *cita* que se hace en un escenario— y considera una excepción que carece de seriedad, es la modificación de una citacionalidad —o iterabilidad— general sin la cual no habría ningún performativo “afortunado” porque, para ser reconocible como un signo, un enunciado solo puede ser repetitivo (citacional o iterable): la fórmula que se pronuncia para abrir un encuentro, ponerle nombre a un barco o declarar un matrimonio tiene que ser identificable, tiene que citar situaciones previas en que tales sucesos (la inauguración, el bautizo, la boda) han ocurrido antes.

El acto performativo tiene, entonces, un doble anclaje referencial: por un lado, se verifica la acción específica —única e irrepitable— del acto realizado, es decir, el performativo es auto-referencial porque su significado es idéntico a su referente, es decir, se refiere “a una realidad que él mismo constituye” (Benveniste, 1976:195): “El enunciado performativo, siendo un acto, tiene la propiedad de ser *único*. No puede ser efectuado más que en circunstancias particulares, una vez y una sola, en una fecha y un lugar definidos” (1976:194-195). Pero por el otro,

---

<sup>1</sup> En la traducción al español del libro clásico de Austin no se utiliza el término “performativo”; sino que *performative* se traduce como “realizativo”. Optamos por conservar la traducción directa pues se trata de un neologismo también en inglés. Hemos puesto entre llaves {} aquellas expresiones que, en nuestra opinión, la traducción al español no recoge apropiadamente.

<sup>2</sup> El término “performático” está tomado de los estudios de performance. Al distinguir entre la performatividad, el performance y lo performático, se establece un dominio de análisis que se sitúa en el espacio escénico sin separar lo propiamente “teatral” de las expresiones postmodernas que desafían las coordenadas donde se verifica el fenómeno de la representación dramática.

cuando se enuncia un performativo (por ejemplo, la fórmula: “los declaro marido y mujer”), se cita ceremonial y procedimentalmente una estructura establecida y sancionada en el mundo social, que es donde un acto como casarse encuentra su significado. Como dice Pierre Bourdieu (1991:73):

El recuento de Austin sobre los enunciados performativos no se puede restringir a la esfera de lo lingüístico. La eficacia mágica de estos *actos de institución* es inseparable de la existencia de una institución que define las condiciones (relativas al agente, el momento o el lugar, etc.) que deben ser cumplidas para que operen las palabras mágicas [...]; las ‘condiciones de felicidad’ [*felicity*] son condiciones sociales, y la persona que desea proceder *eficazmente* [...] debe tener una autoridad reconocida sobre quien recibe esa orden.

No obstante, al traslapar la circunstancia escénica con la circunstancia ordinaria, Derrida no se acoge a la afirmación de Austin de que, cuando una pareja “se casa” en una obra teatral (o en cualquier otro escenario de ficción), el acto queda anulado “de una manera *peculiar*”, sino que introduce la duda acerca de cuán casada está aquella pareja que se casa ante un sacerdote en una iglesia o ante un juez en el registro civil. Para Derrida, los actos de habla, como citas de sí mismos, siempre amenazan con desintegrarse (Chinn, 2010). Entender los actos de habla como citas y no como enunciados originarios voltea al revés la forma en que entendemos la intencionalidad, el contexto y la conciencia en relación con el lenguaje.

La segunda idea procede de dos autoras que —entre otras— han utilizado obras de arte como dispositivo de explicación para el análisis de la performatividad: Shoshana Felman (2003) y Eve Kosofsky Sedgwick (1999 y 2003). Ambas introducen un aspecto problemático: el tema de la corporalidad, y presentan el cuerpo no como uno de los aspectos materiales de la significación, sino como el vehículo *sine qua non* de la producción significativa.

No dejamos de tomar en cuenta las prevenciones de la propia Judith Butler respecto de la confusión entre los dos ámbitos. Cuando dice en “Critically Queer” que la “reducción de la performatividad al performance sería un error” (Butler, 1993:24), está interviniendo en la discusión que originó *El género en disputa* respecto de su supuesta posición voluntarista. Aclara aquí que, aunque las acciones performativas son elegidas, los agentes no pueden representar cualquier identidad, porque actúan contra un medio contextual de normas culturales y expectativas conductuales, y sus identidades emergen dentro de ese contexto. La identidad es análoga a la actuación teatral en tanto quienes somos, surge a través del tiempo, mediante la repetición (o cita) de acciones, gestos y conductas; pero difiere de esta en tanto que no podemos representar cualquier personaje, sino solamente los roles que están disponibles para nosotros (véase Chambers, 2010).

Sin embargo, fue la propia Butler quien introdujo la confusión, porque en su recuento de la performatividad de género a menudo invoca un sentido de teatralidad (Jagger, 2008) que vuelve ambigua su distinción entre performance y performatividad (Lloyd, 1999). En *El género en disputa*, “Butler sostiene que el género es un performance cultural al que nos obliga la heterosexualidad obligatoria, y que, como tal, es performativo; para ella, el performance [en el sentido de actuación o representación teatral] del género produce la *ilusión* de que hay un núcleo o esencia de género que se convierte en un efecto cultural mediante la repetición ritualizada de convenciones” (Jagger, 2008:20-21). Partimos, por tanto, de la idea de que no se puede separar fácilmente el performance de lo performativo “dado que ambos reiteran las mismas convenciones” (Lloyd, 1999:201). No obstante, debe destacarse que el modelo teatral no fue usado por Butler “para ejemplificar cómo se producen las identidades generificadas, sino para explicar las dimensiones colectivas de la performatividad” (Lloyd, 2007:59). Butler no está sugiriendo que la identidad de género sea un performance, “dado que eso presupondría la existencia de un sujeto o un actor que está llevando a cabo ese performance” (Salih, 2002:10), sino que, en la

noción de performance de Butler, “el ‘hacedor’ es producido en y por el acto, en un sentido nietzscheano” (Jagger, 2008:22); es decir que, “mientras el performance presupone un sujeto pre-existente, la performatividad refuta la mera noción del sujeto” (Salih, 2002:63).

### **La crítica cinematográfica feminista**

Desde la aparición a mediados de la década de 1970 del artículo fundacional de Laura Mulvey (1999), sobre una teoría fílmica que develaba el placer implícito en la mirada masculina, la crítica feminista de cine ha tenido una presencia importante en los debates feministas y los estudios de género. Varias autoras latinoamericanas han reconocido la relevancia de la crítica cinematográfica, dado que las industrias culturales replican mandatos de género. En México, por ejemplo, resaltan los análisis que denuncian cierta visión machista en la mayoría de las películas más taquilleras, donde las mujeres y las minorías sexuales son representadas a partir de estereotipos binarios de sexo-género (Bartra, 2008). Otros trabajos han analizado algunos desplazamientos en el contenido fílmico a partir de la irrupción crítica de los movimientos feministas, los cuales han permitido mostrar representaciones culturales más incluyentes (Luna, 2018).

En Brasil hay una producción académica muy relevante al respecto.<sup>3</sup> Este conjunto de reflexiones denuncia cierta creación fílmica que ha servido como artefacto cultural para reproducir visiones que excluyen a mujeres, personas longevas, indígenas y no blancas, y brindan imaginarios estereotipados, no solo en la forma en que los sujetos son representados, sino también en las posibilidades que tienen de participar en la producción de películas. Estos textos ofrecen alternativas teóricas y metodológicas para analizar al contenido del cine latinoamericano desde teorías posestructuralistas.

---

<sup>3</sup> Véase, entre otros, los trabajos de Weidner, Antakly, y Pedro (2005); Ribeiro Fernandes, Ferraz de Siqueira y Vera (2010); Capibaribe (2013); Holanda (2017); Ferreira (2018).

Si bien el análisis de la performatividad del género de Judith Butler ha sido sumamente utilizado en América Latina para comprender la producción de cuerpos generizados y sexualizados desde la interpelación discursiva —donde sobresale Brasil—,<sup>4</sup> consideramos que el presente texto ofrece dos caminos teórico-metodológicos interesantes: por un lado, realizamos una re-lectura del aporte teórico butleriano, al enmarcarlo en cuatro dimensiones analíticas (discursividad, identidad, contextualidad y materialidad); por el otro, proponemos dicho aporte como un aparato metodológico feminista para el análisis fílmico.

En este trabajo tomamos en cuenta el legado crítico feminista; sobre todo las reflexiones de Teresa de Lauretis (1992, 2000), Annette Kuhn (1991) y Paola Melchiori (1992) en el panorama internacional, y de Maricruz Castro Ricalde (2003, 2005), Eli Bartra (2008), Margara Millán (1999) y Sofía Solís (2018) en México; pero hacemos una conexión metodológica con el pensamiento de Jacques Derrida (1988) y su propuesta deconstructiva en un esfuerzo por extender su compresión de la escritura y del *logocentrismo* —en tanto orientación de la filosofía hacia un orden del significado concebido como existente por sí mismo (Culler, 1984)— al ámbito de lo cinematográfico, porque también ahí se da la oposición jerárquica entre pares binarios —masculino/femenino, significado/forma, cultura/naturaleza, alma/cuerpo, trascendente/empırnico, logos/mito, positivo/negativo, expresión/intuición, literal/metafórico, inteligible/perceptible, serio/no serio—, donde el primer término de cada par pertenece al logos y supone una presencia superior. El logocentrismo “asume así la prioridad del primer término y concibe el segundo en relación a éste, como complicación, negación, manifestación o desbordamiento” (Culler, 1984:86).

Recurrimos al ejemplo de *Rashomon* (Kurosawa, 1950) para ilustrar nuestras intuiciones porque esta película ha sido considerada como un trabajo que trasciende las fronteras

---

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo: Briones (2007); Miskolci y Pelucio (2007); Pinto (2007); Díaz (2009); Borba (2014); Moreno y Torres (2018).

culturales. Según Greg M. Smith (2002), *Rashômon* fue recibida en Occidente como una obra de arte que, aunque rompía con el canon hollywoodiense, expresaba información verosímil sobre el carácter de la humanidad en sí misma. Para nuestra cultura cinematográfica, *Rashômon* es “un documento humanista que atraviesa las fronteras internacionales porque revela algo acerca de la condición humana” (Smith, 2002).<sup>5</sup>

Para el análisis de *Rashômon*, hemos considerado las aproximaciones críticas de Eugenie Brinkema (2011), Nick Redfern (2013) y Erik R. Lofgren (2015, 2016), pues proporcionan un contexto amplio de la lectura del filme a más de 60 años de su estreno fuera de Japón, al tiempo que dejan ver la enorme riqueza semiótica contenida en el arte cinematográfico en general y en esta obra en particular.<sup>6</sup> Recurrimos asimismo a la crónica de Smith (2002) acerca de la recepción inicial de la película, que aporta una mirada amplia sobre el clima cultural en que se empieza a hablar del “efecto Rashômon”.

En contraste, nos afiliamos a la propuesta de Brinkema de hablar más bien del “afecto Rashômon”, es decir, del “sentimiento vertiginoso de la duda irresoluble” (Brinkema, 2011:29) contenido en la discrepancia de opiniones detectada incluso por Smith (2002) al estreno de la cinta. La lectura de este autor nos permite ver

---

<sup>5</sup> “*Rashômon* funciona como un ejemplo canónico de la fantasía internacionalista que dominaba mucha de la escritura sobre cine de arte en la década de 1950. Es ‘un ejemplo casi perfecto de la universalidad del medio fílmico’ que ilumina un ‘tema eterno’ y prueba que ‘el cine es una de las herramientas poéticas más geniales del hombre’” (Hart, 1952:7-8, citado por Smith, 2002). Todas las traducciones son nuestras.

<sup>6</sup> “El director cinematográfico japonés Akira Kurosawa (1910-1998) hizo una aparición sensacional en la escena internacional en 1951 cuando su doceava película *Rashômon* (1950) ganó el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia. El siguiente año ganó los premios a la Mejor Película Extranjera y al Mejor Director del National Board of Review, seguidos del Premio Honorario a la Mejor Película Extranjera del Board of Governors de la Academia en 1952. Esta lista de logros fue seguida por otros que han establecido firmemente el lugar de Kurosawa en Occidente como uno de los más grandes autores japoneses” (Lofgren, 2016:284).

cómo las primeras reseñas periodísticas del filme parecen estar de acuerdo en que el argumento versa sobre la incertidumbre ante un asesinato, mientras que la publicidad de la película pone en el centro otro tema: el del sexo. Aunque la versión interpretativa que postula el “efecto Rashômon” —la incertidumbre sobre quién asesinó al marido— tiene cierta hegemonía en el mundo cultural, las intervenciones críticas sobre el “afecto Rashômon” empiezan a volver mucho más visible el problema al que nos enfrenta esta obra: el de la representación fílmica del género y las exégesis a que nos conduce cuando nos tomamos en serio la crítica cinematográfica feminista.

## **Rashômon**

### Planteamiento inicial

El guion de la película se basa en dos cuentos del escritor japonés Ryunosuke Akutagawa (1892-1926): “Rashômon” y “En el bosque”; es del segundo relato de donde se toma la acción dramática. Kurosawa hizo una mezcla de ambos, modificó sustantivamente el texto y agregó personajes. No obstante, hay fidelidad a la idea original de Akutagawa de contraponer testimonios contradictorios (véase Akutagawa, 1990). A grandes rasgos, la trama de la película es la siguiente:

La antigua puerta Rashômon constituía la gran entrada sur a Kioto en la época clásica; en el momento en que se desarrolla el relato, “el sitio se ha convertido en un gran vaciadero humano” (Gandolfo, en Akutagawa, 1990:VII). Un leñador (Kikori) y un sacerdote (Tabi Hoshi) se protegen de la lluvia en las ruinas de esa entrada. Llega un campesino y escucha la historia que los otros dos personajes cuentan y de la cual fueron testigos. El leñador narra que, mientras buscaba leña en el bosque, se encontró el cadáver de un samurái y corrió a notificar del hecho a las autoridades. El sacerdote dice que él había visto al samurái y a su mujer viajando el mismo día en que ocurrió el asesinato.

Las historias que se relatan a continuación son enunciadas en el contexto del juicio que las autoridades entablan contra el

bandido Tajomaru —acusado de violación y asesinato— y se representan en pantalla como *flash-backs*. Hay aquí un juego de triple plano temporal entre el relato “presente” —en la puerta de Rashômon— y dos momentos del pasado: uno durante el juicio y uno más, anterior, en el que se desarrollaron los hechos que son el centro de la acción; se puede hablar de *flash-backs* dentro de *flash-backs*.

Es relevante destacar también que los tres principales relatos están narrados en un juego de “doble enunciación” —e incluso, para el samurái difunto que se comunica a través de una médium, de “triple enunciación”— donde la voz de cada testigo forma parte del relato que hace Kikori del testimonio escuchado en el juicio; de modo que *Kikori dice que Tajomaru dijo, que la esposa dijo, o que la médium dijo que el samurái dijo*. Solo el testimonio de Kikori es “de primera mano”.

#### La historia del bandido

En el juicio, Tajomaru —el asesino y violador confeso— relata cómo engaña al samurái para que salga del camino. Una vez en la arboleda, lo amarra a un árbol y ataca a la mujer. Al principio, ella trata de defenderse con una daga, pero termina por ser seducida. Una vez que el acto sexual se consuma, la mujer avergonzada le ruega al forajido que rete a duelo al samurái para salvarla de la culpa y la vergüenza de que dos hombres conozcan su deshonor. Tajomaru suelta al samurái y se bate a duelo con él; el bandido vence y la mujer huye. Cuando concluye la historia, se le pregunta por la daga de la esposa del samurái; él dice que, en la confusión, la olvidó, y que fue una tontería dejar atrás un objeto tan valioso.

#### La historia de la esposa

Cuando llega el turno de atestiguar de la esposa del samurái, ella corrobora el inicio de la historia del asaltante, pero a diferencia de él, ella afirma que Tajomaru abandona la escena del crimen después de violarla. La mujer ruega entonces a su marido

que la perdone. Él no contesta, pero la ve con frialdad. Entonces ella lo libera y le pide que la mate para alcanzar la paz. Él continúa mirándola con desprecio; su expresión la perturba tanto que se desmaya con la daga en la mano. Despierta para encontrarse a su marido muerto con la daga en el pecho. Trata de suicidarse, pero no lo consigue.

#### La historia del samurái

La corte escucha entonces la historia del fallecido samurái a través de una médium. El samurái afirma que Tajomaru se enamora de su esposa después de violarla y le pide que viaje con él. Ella acepta y, para evitar la culpa de pertenecer a dos hombres, le propone a Tajomaru que mate a su marido. Tajomaru, escandalizado por su petición, le ofrece al samurái la opción de dejarla ir o matarla. La mujer huye; Tajomaru, después de perseguirla sin éxito, se da por vencido y suelta al samurái. El samurái se suicida con la daga de su esposa. Más tarde, alguien sustrae la daga de su pecho.

#### La historia del leñador

Una vez que el campesino y el sacerdote han escuchado la reconstrucción de las tres versiones, Kikori explica que la historia del samurái es una mentira. Dice que él presenció la violación y el asesinato, pero no atestiguó en el juicio para evitarse problemas. En el relato del leñador, Tajomaru le ruega a la esposa del samurái que se case con él, pero ella, en lugar de asentir, desata al marido. El marido al principio no quiere pelear con Tajomaru, pero la mujer los azuza. Ella se esconde cuando sacan las espadas y pelean aterrados. El duelo es ridículo; Tajomaru gana por un golpe de suerte. Después de cierta duda, mata al samurái que, ya vencido, rogaba por su vida. Tajomaru no logra atrapar a la mujer —que huye despavorida—, pero se lleva la espada del samurái.

## Desenlace

En la puerta de Rashômon, el leñador, el sacerdote y el campesino son interrumpidos por el llanto de un bebé; lo encuentran abandonado en una canasta. El campesino roba un kimono y un amuleto de la canasta. El leñador se lo reprocha, pero el campesino —que deduce que el leñador se robó la daga de la escena del crimen— se burla de él: “un ladrón que llama ladrón a otro”. El campesino se va con su botín, asegurando que todos los hombres están motivados solamente por intereses egoístas.

Los engaños y mentiras develados en la historia sacuden la fe que el sacerdote tenía en la humanidad. Entonces, el leñador le explica que intentará cuidar al bebé junto con sus propias seis criaturas. El sacerdote dice que ese gesto le ha devuelto la esperanza. El filme termina cuando el leñador se dirige a su hogar con el bebé en brazos. La lluvia ha cesado.

## Discursividad

No hay acto de habla sin el cuerpo [...]. Si preguntamos qué significa para el lenguaje realizar o, más bien, para el lenguaje ejemplificar su performatividad en el momento en que se emite un acto de habla, encontramos que la mera noción de performance requiere al cuerpo porque un acto de habla es una vocalización, la cual requiere de la boca como su órgano y su vehículo (Butler, 2003:113).

En una serie de textos escritos a lo largo de más de dos décadas, Butler plantea y encara una ambigüedad conceptual que cuesta trabajo desenmarañar: la continuidad a menudo explícita entre lo lingüístico y lo corporal. El discurso no pertenece exclusivamente a uno u otro de esos dominios —como lo haría en la oposición mente/cuerpo—, sino que está presente en ambos en la medida en que la teoría de la performatividad pertenece — como dice Vikki Bell (2006)— a un movimiento contra el *cogito* cartesiano y adopta un enfoque que se rehúsa a interpretar ontológicamente el hecho de que “haya pensamiento”.

La idea del discurso como poder —como “fuerza ilocucionaria” en la terminología de Austin— permite a Butler considerar “que el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas”, donde el cuerpo “adquiere significado dentro del discurso solo en el contexto de las relaciones de poder” (Butler, 2001:24, 125). Ahora bien —como afirma Sarah E. Chinn (2010)— que algo esté construido discursivamente no quiere decir que deje de ser sentido en profundidad y experimentado auténticamente; el poder del discurso es el de investir sus formaciones con profundo significado emocional, simbólico y social.

En el análisis del relato fílmico de *Rashômon*, la primera conjetura a la que nos vamos a acoger llama la atención sobre el poder del discurso en la constitución de los procesos de formación subjetiva y de representación de la realidad. La obra clásica de Kurosawa nos enfrenta con esta dimensión de lo discursivo: en tanto representación, su principal característica consiste en la falta de certeza definitiva respecto de los hechos. No existe una sola versión acerca de un solo suceso porque ya su puesta en lenguaje —el mero ejercicio de narrar— implica una traducción de la materia cruda del acontecimiento a una expresión sofisticada que desde su inicio está atravesada por la condición incompleta y defectuosa del punto de vista —incapaz de contemplar el fenómeno en su totalidad— y por la presencia de intereses, valores y apreciaciones que nublan el juicio. A esta incertidumbre se le ha denominado el “efecto Rashômon” (véase, por ejemplo, Heider, 1988).<sup>7</sup>

Cada uno de los narradores del suceso pone el acento en aquellas circunstancias que le interpelan, y omite detalles decisivos para la comprensión de los hechos. Uno de los ejes del hilo narrativo está integrado por el propio discurso de los personajes: el

---

<sup>7</sup> “El ‘efecto Rashômon’ es un fenómeno psicológico bien establecido y de interés rutinariamente invocado como explicación por antropólogos, sociólogos e investigadores legales para las diferencias entre las perspectivas personales de un acontecimiento” (Redfern, 2013:23).

peso fundamental de lo que se dijo durante el incidente constituye la trama de la interpretación de manera precisamente performativa: cada personaje *hace cosas* con las palabras. La incertidumbre acerca de los hechos se acentúa en la medida en que nunca queda suficientemente claro qué cosas fueron hechas; o más bien, en la diversidad de cosas que cada enunciador afirma haber hecho con fortuna o infortunio diversos.<sup>8</sup>

En el testimonio del bandolero, el primer acto performativo es el engaño y se lleva a cabo “en condiciones afortunadas” [*conditions of felicity*]: Tajomaru atrae a la pareja para que salga del camino con la oferta de mostrarle al samurái unas espadas; logra así someter al marido y abusar de la esposa. El segundo performativo no es verbal y podría categorizarse como un performance:<sup>9</sup> se verifica en el lenguaje corporal de la esposa que, en la interpretación del bandido, no ha sido violada sino seducida; se trata, ciertamente, de un acto (con un contenido semiótico) que en los diferentes momentos de la trama requerirá de una clarificación para la cual la propia emisora del mensaje —la mujer que ha sido violada— parece no tener autoridad narrativa.<sup>10</sup> Y es en esta complejización del relato donde encontramos claves de enorme valor para comprender la performatividad de género.

La primera de esas claves es que el ataque del mismo sujeto hacia dos personas distintas —un hombre y una mujer— tiene contenidos completamente diferentes en función de la lectura que se hace de sus cuerpos y de sus respectivas discursividades. Hay

---

<sup>8</sup> En la teoría de los actos de habla, “los enunciados performativos, al producir acciones, constituyen operaciones; no pueden ser lógicamente verdaderos o falsos, sino solo exitosos o fallidos, ‘felices’ [*felicitous*] o ‘infelices’ [*infelicitous*]” (Felman, 2003:6-7).

<sup>9</sup> Shoshana Felman congrega tres sentidos para el término “acto” a partir de tres connotaciones de la palabra *performance* en inglés: “la connotación erótica, la connotación teatral y la connotación lingüística”, con lo que subraya la cuestión de la “relación de lo erótico y lo lingüístico sobre la escena del cuerpo parlante” y encuentra paralelos “entre el acto sexual y el acto de habla, entre el acto de habla y el acto teatral” (Felman, 2003:15).

<sup>10</sup> Tomamos la noción de “autoridad narrativa” de Higgins (2011:23).

una coincidencia inquietante en el sentido que dan los dos hombres a la conducta de la mujer: tanto el asaltante como el agredido atribuirán performativamente a la esposa del samurái un consentimiento culpable.<sup>11</sup> Pero al suponer la complacencia en el asalto, ambos habrán de caer en una contradicción expresa respecto del lugar de ella en tanto sujeto —dado que ha consentido— que no puede dejar de ser objeto. Es decir, ella no puede decidir libremente sobre su integridad corporal —indudablemente invadida por el bandolero—; sin embargo, su postura ante el ataque deja lugar a un equívoco: como lo ha señalado Lofgren, “pareciera que la esposa no solo tiene agencia, sino que controla la situación y, lo cual es todavía más importante, también a los varones” (Lofgren, 2015:123).

El tercer acto performativo que cita Tajomaru es la petición que la esposa le hace de retar al samurái; y el cuarto queda implícito como el reto a un duelo que el bandido interpreta como el epítome de la hombría: una confrontación cuerpo a cuerpo donde gana el mejor. En el contexto de una cultura del honor, el testimonio del forajido es también una declaración de inocencia, dado que no hubo violación (sino infidelidad por parte de la esposa) ni asesinato (sino combate dentro de las reglas del desafío viril). De esta forma, aunque confiesa los dos crímenes, puede sostener un posicionamiento de inocencia. Ahora bien, hay una diferencia específica entre los dos tipos de infracción a que se está aludiendo, donde la violación se tipifica de manera diferente:

La violación [...] puede ser transformada discursivamente en otro tipo de historia. Este es exactamente lo que ocurre cuando la violación es re-escrita retrospectivamente como “persuasión”, “seducción” o incluso “romance” (Higgins, 2011:18).

---

<sup>11</sup> En tanto acto, “el consentimiento no siempre es puro; lo oscurecen las sombras de toda clase que se extienden sobre la libertad, ya que el consentimiento puede obtenerse por coerción, puede ser el fruto de una relación de fuerzas implícita o explícita” (Fraisse, 2012:29).

Después del enfrentamiento, según la propia aseveración del bandido, la mujer huye. Queda entonces el cabo suelto que nos permite poner en duda dos afirmaciones de Tajomaru: 1) que la mujer consintió en entregársele, 2) que ella fue quien le pidió matar al samurái. Es decir, si ella ha sido el elemento instigador del asesinato de su marido, ¿por qué no se queda con el vencedor, por qué escapa?

## Identidad

La noción de performatividad de género está comprometida con un entendimiento de que, en lugar de poseer una identidad de género dada, estamos constantemente en el proceso de construir/actuar/hacer género. El género, en otras palabras, puede ser visto como un verbo en flujo en lugar de un sustantivo fijo, esencial (Wyatt, 2010).

La performatividad de género se plantea como un mecanismo de formación de identidad a partir del cual se demuestra la condición artificial y construida del cuerpo, el género y la sexualidad, en oposición a las posturas naturalistas y esencialistas que postulan una continuidad entre la naturaleza biológica, la adscripción de identidad y la orientación del deseo. En la reflexión de Judith Butler, el género es performativo en la medida en que no permite usar, para explicarlo, un modelo expresivo de pensamiento:

ningún género es “expresado” en acciones, gestos o habla, sino que la actuación [*performance*] del género produce retroactivamente la ilusión de que hay un núcleo interno de género. Es decir, la actuación del género produce retroactivamente el efecto de alguna esencia o disposición femenina [o masculina] verdadera o perdurable (Butler, 1997b:144).

En el segundo relato de *Rashômon*, la esposa del samurái cuenta que, después de violarla, Tajomaru abandona la escena.

Se encuentra ella entonces a solas con su marido y sabe, en un elocuente intercambio de miradas, que él nunca podrá pasar por alto la violación. El primer acto performativo de la mujer es un ruego: pide perdón en un gesto donde asume una culpa, lo cual indica que ella obedece a las normas del género.<sup>12</sup> La respuesta del samurái es también un acto, pero funciona negativamente: es, a la vez, la negativa a responder —el silencio empecinado de quien condena a su esposa y la considera degradada o perdida— y la imposibilidad de perdonar.<sup>13</sup> En una de las escenas más poderosas de la película, la mujer se cubre el rostro con las manos y mira la desaprobación definitiva del samurái a través de unos dedos crispados de angustia. Esta escena nos recuerda que

la mirada de interés en las discusiones sobre violación es casi siempre la del marido de la mujer victimizada [...] La visión de su ‘propiedad’ siendo tomada es a menudo comparada con el daño directo al cuerpo de la mujer (Brinkema, 2011:32).

Para la teoría de la performatividad de género, no hay una verdad interna o inherente a la identidad de género, sino que su apariencia se confunde con ese signo de profundidad. En *Rashômon*, el ataque contra la esposa del samurái no hace sino corroborar esa apariencia: ser violada *significa* ser mujer y, de manera concomitante, ser mujer significa *ser violada*.<sup>14</sup> La violación constituye performativamente la identidad al obedecer a

---

<sup>12</sup> De esta forma, *Rashômon* se convierte en un espejo empañado en donde vemos un reflejo de cómo la sociedad pone la culpa por la conducta masculina aberrante sobre la figura femenina central y cómo esa mujer acepta la responsabilidad socialmente impuesta (Brinkema, 2011).

<sup>13</sup> Como lo ha señalado Lofgren, el filme invita al espectador a participar, como juez y jurado, en el proceso de juzgar a una mujer y construirla como “mujer” y como “culpable” simultáneamente (Lofgren, 2016).

<sup>14</sup> Estamos proponiendo aquí una interpretación de la simbólica del género donde se atribuye esta característica de manera diferencial a los sujetos. De hecho, el acto de violar suele ir acompañado de una re-significación donde se *feminiza* a la persona violada.

las normas obligatorias —“las normas que actúan sobre nosotros”, “las normas que nos preceden y que nos exceden”— que definen la identidad en un marco binario donde “la reproducción del género es siempre una negociación de poder” (Butler, 2009:322, 325):

lo que consideramos una esencia interna del género se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género [...]; lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos mediante ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados [...]. Ciertos rasgos del mundo [...] se convierten en rasgos “internos” del yo, pero se transforman mediante esa interiorización; y ese mundo interno [...] se constituye precisamente como consecuencia de las interiorizaciones que una psique ejecuta (Butler, 2001:15-16).

La condena que efectúa el samurái es performativa — aunque sea tácita— en la medida en que su efecto —impuesto como una verdadera “práctica reglamentadora de la coherencia de género” (Butler, 2001:58)— constituye la identidad de la mujer mediante sus expresiones. El gesto de rechazo —no importa si se debe a la sospecha implícita de infidelidad o a la incapacidad para soportar el atraco de aquel intangible donde el samurái deposita su sentido del honor— se convierte en un acto constitutivo de identidad: la mujer es *interpelada* a una nueva posición subjetiva; si antes era una esposa, ahora se ha convertido en una prostituta.<sup>15</sup> La esposa no solo es culpable del daño que se la ha infligido, sino que acepta la representación falocráticamente determinada de la violación como algo que ella no solo quería,

---

<sup>15</sup> Butler toma el concepto de *interpelación* de Althusser; para este autor, al ser interpelados, somos llamados al ser, se nos da nombre y se construyen nuestras relaciones sociales. La interpelación sería —en términos de Austin— el acto ilocucionario definitivo (véase Butler, 1997b; Chinn, 2010).

sino como algo que liberó a su yo sexualmente reprimido (Lofgren, 2015).

La interpelación, en la escena analizada, se establece en función de indicadores simbólicos a partir de los cuales las mujeres se clasifican en dos grupos: las buenas y las putas. Sabemos que se trata de una clasificación de género porque no hay una distinción equivalente para los hombres. El peso de esta interpelación reitera el binario hombre/mujer en performativos sociales, rituales y sedimentados en el tiempo, centrales para el proceso de formación subjetiva.

La eficacia de este acto se explica si recordamos que, para Butler —en su discusión con Bourdieu—, una interpelación constituye *a la vez* discursiva y socialmente al sujeto y no requiere tomar una forma explícita u oficial para ser eficaz y formativa, en particular cuando su finalidad es poner a alguien en un lugar de *abyección*:

como operación tácita y performativa de autorización y atribución de derechos, [la interpelación] no es siempre iniciada por un sujeto o un representante de un aparato de estado. Por ejemplo, la racialización del sujeto o su generificación o, por cierto, su abyección social, generalmente es inducida performativamente desde lugares variados y difusos que no siempre operan como discurso “oficial” (Butler, 1999:122).

En el momento en el que la mujer se enfrenta cara a cara con su marido y él le niega el reconocimiento —es decir, los términos que “condicionan por anticipado quién será considerado como sujeto y quién no”—, ella sabe que ha atravesado el borde de la inteligibilidad y su vida ha dejado de ser viable (Butler, 2009). El siguiente acto performativo de que ella da cuenta es su petición de muerte. Una vez que sabe que no será perdonada, libera al marido de sus ataduras y le suplica que la mate con su propia daga. La respuesta es la misma: el desprecio total.

Si consideramos el acto corporal significativo en una dimensión ilocucionaria —es decir, si extendemos la noción de

performatividad más allá de lo discursivo lingüístico para que soporte la corporalidad, la incorporación y la expresión de sentidos identitarios—, el siguiente acto performativo de género en el relato fílmico es el desmayo.<sup>16</sup> La legitimidad de este posicionamiento teórico está originada en la ambigüedad que la propia Butler mantiene a lo largo de su obra cuando articula su idea en términos de actos y prácticas corporales (por ejemplo, en Butler, 1998 y 2001), aunque luego defienda una noción puramente lingüística (sobre todo en Butler, 1997a) solo para reconfirmar en sus escritos más recientes (véase Butler, 2006) una combinación de lo lingüístico y lo corporal (Lloyd, 2007).

La performatividad de género se verificaría, en el plano de la corporalidad, no como una actuación —como la exteriorización expresiva de un núcleo identitario— sino como una respuesta irresistible a normas compulsivas. En esa interpretación, el desmayo de la mujer del samurái revela cómo el cuerpo soporta los límites de la subjetividad, y a la vez, es un producto de los significados que se le anexan discursivamente.

Para concluir su testimonio, el personaje narra cómo, una vez que despierta, encuentra a su marido muerto con la daga en el pecho. El intento de suicidio de la esposa del samurái solo se suma al conjunto de los actos que reiteran performativamente su estancia: una mujer ni siquiera puede quitarse la vida eficazmente.

## Contextualidad

La cita del habla performativa, en lugar de ser el resultado de entendimientos sostenidos en común de lo que los actos de habla hacen, produce de hecho esos entendimientos; cuando enunciamos actos de habla performativos no estamos actuando con intención total o siquiera consciente dentro de un contexto dado, sino más bien construyendo el contexto mediante nuestra cita del enunciado (Chinn, 2010).

---

<sup>16</sup> Al trascender lo lingüístico, el desmayo abonaría a la performatividad de género en la medida en que puede ser leído como un acto estilizado de la feminidad: al desmayarse, la mujer está *haciendo género*.

La discusión acerca de la influencia del lenguaje en la construcción del orden simbólico remite a la forma en que el contexto social determina las condiciones de posibilidad de los actos de habla como dispositivos eficaces de incidencia tanto en el plano subjetivo como en la propia producción del mundo material.

La intrincada explicación de la performatividad en Austin (1971, 1975) ya refleja un escenario donde el poder de las palabras —la *fuerza ilocucionaria*— está determinado por el contexto donde son enunciadas. Como dice Sara Salih, Austin no hubiera intentado diferenciar entre performativos afortunados e infortunados [*felicitous e infelicitous*] “si no supiera que las afirmaciones son susceptibles de ser puestas fuera de contexto y usadas en formas que sus enunciadores originales no pretendían” (Salih, 2002:91).

Ya desde su primera postulación, la idea misma de performatividad está modulada por un conjunto de prevenciones que indican su índole problemática. La “magia performativa” — como la denomina Bourdieu en tono sarcástico— no se verifica de manera directa con la pronunciación de una fórmula, no importa qué tan precisa o elaborada sea. Inclusive, aparece la necesidad de distinguir el contenido locucionario —es decir, las palabras que se enuncian en tanto construcción discursiva— de la fuerza ilocucionaria —o sea, el indicador discursivo de cómo ha de tomarse determinada proposición—, y aparece también la sugerencia de que es el ambiente, la ritualidad, la ceremonia o el procedimiento que rodea el acto —y no la fórmula lingüística en sí misma— lo que permite que se “haga algo” con palabras. Es necesario no solo considerar qué se dice, sino también quién lo dice, a quién se lo dice, en dónde y cuándo lo dice, ante quién lo dice e, inclusive, cómo lo dice.

El acto performativo “no es una cuestión de lo que la emisión significa o a lo que se refiere, sino de lo que hace”. Los actos ilocucionarios son acciones discretas, situaciones de habla, escenificaciones de comportamientos convencionales que, “en las condiciones correctas y sobre las bases correctas, constituyen un

acontecimiento particular y distintivo en el mundo. Y lo hacen *precisamente en tanto* son propiamente ejecutados” (Loxley, 2007:18-19; las cursivas en el original). Esto es lo que Bourdieu discute cuando afirma: “El verdadero principio de la magia de los enunciados performativos reside en el misterio del ministerio, es decir, el ministerio de la delegación [...] capaz de actuar por las palabras sobre el mundo social” (Bourdieu, 1999:49).

Es precisamente un ministerio —un acto de representación social— lo que se lleva a cabo en el episodio subsecuente de *Rashômon*. Es ahora el turno del samurái; pero él no puede hablar por sí mismo —porque está muerto— sino que requiere de una intercesión. Por ello se recurre a la médium, que enunciará el discurso del samurái en primera persona como una declaración jurada (como un performativo explícito).<sup>17</sup>

El relato del samurái contrasta con las declaraciones anteriores. Los únicos hechos que no se ponen en duda son el asalto a la pareja y la violación de la mujer. Pero a partir de la segunda afrenta, las interpretaciones difieren frontalmente. Según el esposo ofendido, después de violarla, Tajomaru se enamora de la mujer y le *pide* que viaje con él. Ella *acepta*, pero le *propone* al bandido que mate al samurái “para evitar la culpa de pertenecer a dos hombres”. Tenemos aquí una serie de actos performativos (pedir, aceptar, proponer) que desencadena un vuelco en la trama: la vileza femenina despierta en Tajomaru un impulso de virtud —de solidaridad viril— y, en lugar de aprovechar la ventaja sobre el samurái vencido (atado a un árbol), le ofrece la alternativa de matar o dejar ir a su esposa.

El contexto en el que se desarrolla este episodio revela, sin duda, que la comprensión del género está regulada por una matriz de poder y discurso. Ante la pregunta de por qué el samurái recurre a esta versión de los hechos si él ya no pertenece a este

---

<sup>17</sup> El “misterio del ministerio” también puede caracterizarse precisamente como “autoridad narrativa” (Higgins, 2011:23); no todos los sujetos tienen la misma posibilidad de ser escuchados y creídos y hay una cuestión de género en esta diferencia.

mundo y se podría suponer que su testimonio ya no obedece a intereses creados, se impone precisamente la necesidad de un examen de esa matriz de poder y de discurso donde el honor de un hombre es más valioso aún que su propia vida, como lo reivindicará el acto del suicidio en tanto performativo corporal de género que la mujer no puede realizar.

Llama también la atención que el código del honor del samurái se extienda generosamente hacia el otro hombre —en lugar de acoger a la propia esposa— como una reiteración del pacto entre varones donde las mujeres funcionan como meros objetos de intercambio. En el espacio contextual creado por esta matriz de poder, la fraternidad con el bandido tiene más valor que el vínculo con la esposa, a pesar de la circunstancia indiscutida del asalto y el ataque. Las normas de género que actúan sobre el narrador, que lo preceden y que lo exceden, configuran entonces los límites de su actuación.

## Materialidad

[L]a matriz de relaciones de género es anterior a la aparición de “lo humano” [...]. La denominación es a la vez un modo de fijar frontera y también de inculcar repetidamente una norma [...]. La materia no es un sitio de superficie, sino un proceso de materialización, que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, permanencia y superficie que llamamos materia (Butler, 2002: 28).

El vínculo que algunas teorías establecen entre performatividad y performance —en el sentido de *actuación*, *teatralidad*, *puesta en escena*— deriva en una reflexión acerca de la semiótica del género, es decir, la construcción discursiva y simbólica de los cuerpos sexuados como artefactos de la cultura.

Quizá la caracterización de la materialidad corporal ha sido el ámbito más debatido en la obra de Butler por muchas teóricas sociales y feministas que argumentan que “el materialismo desaparece en la lectura *queer* que Butler hace de sus referentes

feministas” —como Monique Wittig (Jackson, 2006:48)—, a través de elementos voluntaristas que posicionan al sujeto en una capacidad de resignificar las normas de manera deliberada. Para McLaughlin (2006), su aporte destaca lo discursivo sin aclarar dónde está la materia corporal, además de que sus argumentos son de corte retórico-conceptual y se quedan en la reflexión abstracta sin posibilidad de que se materialice en las prácticas (Jagose, 1996; Sullivan, 2004; Díaz, 2009).

Si bien para Butler la materia corporal no pasó inadvertida cuando desarrolló la noción de la performatividad de género, ha sido complicado caracterizarla de manera explícita. Hace dos décadas, Butler escribió muchas páginas sobre este punto crítico (1997a; 1997b; 1999; 2002) donde ha intentado plasmar una postura intermedia entre el constructivismo radical y el determinismo social.

Quizá cuando escribió *El género en disputa* llevó a cabo el primer intento de vincular materia y cuerpo. En ese texto, además de criticar el feminismo y su posición humanista que “sostiene que el género es un atributo caracterizado como una ‘sustancia’ anterior al género denominada persona” (Butler, 2001:60), posiciona a *la draga*<sup>18</sup> como ejemplo de la subversión de la norma heterosexual.

Estos enunciados crearon algunas confusiones sobre si la performatividad se refería solo a actos paródicos aislados de género que podemos llevar a cabo en cualquier momento, confundiendo los límites entre performatividad y *actuación o performance*. Nociones que Butler intenta aclarar al recordarnos que la performatividad “no debe entenderse como la posibilidad de que alguien se despierte por la mañana y examine los guardarropas en busca del género que quiere elegir, se lo asigne durante el día y vuelva a colocarlo en su lugar en la noche” (Butler, 2002:12), sino como un proceso ritualizado que construye al género dentro del marco compulsivo de la heterosexualidad, pero

---

<sup>18</sup> Del inglés *drag*, artistas que personifican personajes del otro sexo en escenarios paródicos.

cuya iterabilidad también puede remitir al fracaso de la norma y resignificar los mandatos hegemónicos heterosexuales.

La estrategia de Butler fue buscar pistas que le permitieran hablar de la subversión sin dejar de lado las *condiciones de posibilidad* de distintos contextos socioculturales, poniendo el énfasis en los lugares y situaciones históricas que delimitan al género. En uno de los textos donde ha insistido más sobre esta disputa (Butler, 1998), la autora piensa en el papel de la actuación, en el sentido teatral del término, en la reflexión filosófica sobre el género, y nos aclara que, en los actos corporales estilizados de género, las personas “encarnan dramática y activamente” las normas de manera colectiva.

Así, para pensar en clave feminista la performatividad de género en términos de performance, Butler indicará que el género es una *ficción regulativa* que se instaura mediante performances de la vida cotidiana que están enmarcados en normas reguladoras que conllevan consecuencias punitivas, las cuales delimitan la *actuación* de las personas en el *escenario*. Sin embargo, estos códigos culturales reguladores no están inscritos de manera pasiva en los cuerpos, el *libreto* [*script*] puede ser actuado de distintas maneras. Es decir, “que la realidad del género sea performativa significa, muy sencillamente, que es real solo en la medida en que es actuada” (Butler, 1998:309). Así, la invitación de Butler nos lleva a comprender la corporalidad como esa objetivación material del orden simbólico donde el sexo deja de considerarse la dimensión “natural” o “biológica” de lo humano. Guillermo Núñez complementa lo anterior, indicando que

en este marco posestructuralista, la identidad es concebida no como una esencia, una verdad sobre el yo, sino como un artificio, una hechura, una construcción social e histórica, dentro de determinadas coordenadas discursivas. La identidad es, desde la perspectiva semiótica, una construcción de fronteras simbólicas del yo en constante vigilancia y actuación [...], en luchas al nivel de la significación sobre la masculinidad [y la feminidad] (Núñez, 2007:168).

En *Rashômon*, la materialidad se manifiesta a través de actos performativos en las declaraciones respecto al crimen donde los mandatos hegemónicos culturales de género permean la trama a través del actuar de los personajes. Hay un elemento que no debe pasar inadvertido: aunque hay al menos cuatro versiones diferentes del acto delictivo, todas concuerdan en que la protagonista dejó de ser “honesta” porque falló a su encomienda de la fidelidad y su cuerpo fue tocado por alguien que no era su legítimo marido.

A través de las miradas de desprecio de su esposo, las de deseo del agresor y los testimonios —incluido el de ella—, existe un punto en común dentro de las diferentes nociones que se quieren presentar como la *verdad de los hechos*: la falla de la mujer como esposa. En el testimonio de Tajomaru, la seducción vuelve a la esposa la instigadora del enfrentamiento entre el bandido y el samurái. La materialidad de los actos —violación/seducción, duelo/asesinato— tiene lugar en un contexto determinado, pero solo se significa mediante las declaraciones en el juicio. Estas son discursivas —en oposición a los “hechos materiales”—, pero se agregan a las miradas, los gestos y sus efectos, que son marcas del mantenimiento del género y sus estatutos, donde la culpable del suceso será ella, porque es más factible fallar a los límites de la feminidad que a los de la masculinidad.

El desenlace da pistas al respecto. La esperanza está depositada en un hombre: el leñador que se hará cargo del infante. Sin embargo, la autoridad moral del principal narrador del drama está en entredicho por la presencia/ausencia de otro dato material: existe la sospecha de que Kikori ha sustraído de la escena del crimen la daga de la esposa del samurái, y por eso se ha negado a atestiguar en el juicio; el encubrimiento de su robo tiene otra consecuencia: ha dejado sin castigo un crimen. La daga se ha ido cargando de significación conforme avanza la trama: es el objeto material con el que la mujer no logra defenderse y mediante el cual tampoco puede quitarse la vida. Pero al final, es

también la marca de una muerte poco honorable, porque abre la posibilidad de que el bandido haya utilizado el arma —un arma femenina— para asesinar ventajosamente al samurái. El objeto solo se cubre de gloria en el testimonio del samurái que dice haberse suicidado con ella.

Es interesante también la figura del sacerdote por su peso simbólico. La lluvia termina, la protagonista deja de ser relevante, pues un nuevo porvenir está en la mira. Quizá no haya que aclarar nada más, pues la mujer *falló*, realizó *cosas que hacen las mujeres*, pero el nuevo camino será construido por hombres. El mandato performativo del género y la [hetero]sexualidad se han cumplido mediante actos materiales de la vida cotidiana.

### Algunas conclusiones preliminares

Al caracterizar la performatividad en la dimensión lingüística se indica que un enunciado (en tanto acto de habla) es una acción. Pero al definir un acto no discursivo también como un performativo no queremos establecer la redundancia de que “un acto es un acto”, sino plantear el problema de cómo se vuelve significativo un acto donde no intervienen las palabras. No obstante, nos parece decisivo mantener la distinción entre lo lingüístico —lo directamente discursivo o semiótico— y lo corporal, en la medida en que, como dice Butler en su epílogo al libro de Feldman:

Al ser un ensamblaje no-integrado de conciencia e inconsciente, el “yo” no puede plantarse conscientemente por sí mismo [...]. El cuerpo es a la vez la precondition del acto de habla y aquello que se indica en el acto en sí mismo, sin lo cual el acto no podría ser un acto en absoluto. El habla seductora es lo que el cuerpo hace, es una acción presente del cuerpo, al tiempo que presagia lo que el cuerpo hará (Butler, 2003:119).

Asumimos que nuestro ejercicio teórico es riesgoso desde varios puntos de vista, entre los cuales no es menor el de que

utilizamos una obra cinematográfica ya de suyo peculiar. Lejos de suponer que el recurso a esta película permita generalizar cualquier afirmación, mantenemos un escepticismo moderado y sabemos que nuestras interpretaciones hablan más de nuestro tiempo y nuestras vidas que del contexto histórico y geográfico en que se desarrolla *Rashômon*.<sup>19</sup> El otro riesgo es el de extender el alcance de una teoría más allá de las intenciones de sus principales postulantes.

Sin embargo, creemos que este filme —quizá pueda ocurrir casi con cualquiera en tanto que las relaciones de género estructuran toda la cultura, independientemente de que sea o no el tema de una obra en particular, pues la vida social está generizada— opera como el elemento discursivo que desencadena una reflexión más amplia, la cual nos remite a los recursos y límites de la performatividad en clave feminista sociocultural, para analizar la vida cotidiana respecto de la producción discursiva/corporal de subjetividades y relaciones de poder.

Es decir, con este texto también queremos enfatizar que *Rashômon* representa un ejemplo muy relevante para hablar de la constitución de las normas de género en culturas occidentales. Por un lado, su trama nos da cuenta de cómo se performa la feminidad y cuáles son algunos de sus efectos. La mayoría de los trabajos aquí citados sobre el análisis del contenido de este filme analizan este punto: la esposa del samurái no tiene un lugar crucial en la trama, está al servicio de las necesidades de los hombres. Su actuación se ciñe a la violación que ella experimentó, pero es más relevante incluso hablar de la muerte de su esposo. Ella, su experiencia y su relato funcionan en el juicio como apéndices de una lucha de poder entre varones. Ella no es representada como víctima, es relegada al silencio y aceptación de los mandatos de la feminidad. Como indica al respecto Laura Mulvey (1999:59):

---

<sup>19</sup> Vale la pena señalar que Ryunosuke Akutagawa fue un escritor del siglo XX que perteneció a una corriente modernizadora de la literatura japonesa (véase el prólogo de Elvio E. Gandolfo en Akutagawa, 1990). No podemos considerar ni los relatos originales ni el filme como obras “folklóricas”, “costumbristas” o “exóticas”.

las mujeres permanecen en la cultura patriarcal como un significante del otro, regidas por un orden simbólico en donde el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico, imponiéndolo sobre la imagen muda de la mujer todavía atada a su lugar como portadora, y no como hacedora, de sentido (Mulvey, 1999:59).

Por el otro lado, consideramos que este ejercicio analítico permite abonar a otros análisis feministas sobre *Rashômon* al problematizar cómo este filme también da cuenta de la configuración de la masculinidad. La hombría en este filme tiene relaciones directas con características relacionadas con el honor y la fuerza, atributos asignados a lo masculino. Asistimos pues a varias disputas y pugnas entre hombres que buscan resaltar y salvaguardar su condición de hombres. Estamos ante un ejercicio de ortopedia de la masculinidad hegemónica.

Finalmente, no podemos dejar de enfatizar la potencia analítica que nos brinda el marco conceptual *butleriano*. A más de dos décadas de la aparición del debate sobre la performatividad del género, Judith Butler se ha convertido en un referente teórico en todo el mundo. En América Latina la recepción de sus ideas ha sido muy relevante. Hemos mencionado previamente que incluso su aporte se ha convertido en una especie de “muletilla”; sin embargo, consideramos que aún hacen falta diversas re-lecturas y reinterpretaciones de sus trabajos que recuperen saberes situados en lugares distintos a los de la creación de este marco teórico. Este trabajo intenta brindar un insumo teórico-metodológico a modo de invitación para seguir retroalimentado sus posibilidades conceptuales.

### Referencias bibliográficas

- AKUTAGAWA, Ryunosuke. *Rashômon y otros cuentos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1990. Trad. Kazuya Sakal. Prólogo de Elvio E. Gandolfo.

- AUSTIN, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós, 1971.
- AUSTIN, John. Emisiones realizativas. *Ensayos filosóficos*, Madrid, Revista de Occidente, 1975, pp.217-231.
- BARTRA, Eli. Género y feminismo en la obra cinematográfica de Maricarmen de Lara. *Debate Feminista*, año 19, vol. 37, 2008, pp.163-176.
- BELL, Vikki. Performative Knowledge. *Theory Culture and Society*, (23). University of London, Goldsmiths, 2006, pp.214-217.
- BENVENISTE, Émile. La filosofía analítica y el lenguaje. En: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1976, pp.188-197.
- BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *cadernos pagu* (42), Campinas, SP, Núcleo de Estudos de Género-Pagu, Unicamp, 2014, pp.441-474.
- BOURDIEU, Pierre. *Language & symbolic power*. THOMPSON, John B. (ed.) Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar? / Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Akal Ediciones, 2da. ed., 1999.
- BRINKEMA, Eugenie. The Fault Lines of Vision: *Rashômon* and *The Man Who Left His Will on Film*. En: RUSSELL, Dominique. *Rape in Art Cinema (Continuum Film Studies)*. Nueva York, Bloomsbury, 2011 [Kindle iOS version]. Retrieved from Amazon.com.
- BRIONES, Claudia. Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías. *Tabula Rasa*, vol. 6, 2007, pp.55-83.
- BUTLER, Judith. Critically Queer. *GLQ*, vol. 1, núm. 1, otoño, 1993, pp.17-32.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech / A Politics of the Performative*. Nueva York y Londres, Routledge, 1997a.
- BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power/ Theories in Subjection*. Stanford, Stanford University Press, 1997b.

- BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista "público/privado/sexualidad"*, año 9, vol. 18 (octubre), 1998, pp.296-314.
- BUTLER, Judith. Performativity's Social Magic. En: SHUSTERMAN, Richard (comp.). *Bourdieu: A Critical Reader*. Oxford, Blackwell, 1999, pp.113-128.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa /El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Paidós/PUEGUNAM, 2001.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan / Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. Afterword. En: FELMAN, Shoshana. *The Scandal of Speaking Body / Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford, The Stanford University Press, 2003, pp.113-123.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, n. 3, (septiembre-diciembre) 2009, pp.321-336  
[<https://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040301b.pdf> – consulta: 31 julio 2019].
- CAPIBARIBE LEITE, Fernanda. O que é bom para elas: cenários de empoderamento numa pornografia feminista. *Ciberlegenda*, n. 12, UFF, Niterói, RJ, 2013, pp.167-178  
[<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/507/308> – consulta: 31 julio 2019].
- CASTRO RICALDE, Maricruz. El cuerpo femenino y los modelos de representación: el cine de María Novaro. *Debate Feminista*, año 14, vol. 27, 2003, pp.261-276.
- CASTRO RICALDE, Maricruz. El feminismo y el cine realizado por mujeres, en México. *Razón y palabra*, 2005  
[<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/mcastro.html> – consulta: 10 mayo 2017].
- CHINN, Sarah. Performative Identities: From Identity Politics to Queer Theory. *The Sage Handbook of Identities*. Sage Publications, 2010

[[http://www.sage-ereference.com/hdbk\\_identities/Article\\_n6.html](http://www.sage-ereference.com/hdbk_identities/Article_n6.html) – consulta: 17 abril 2011].

- CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra, 1984.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, Teresa. La tecnología del género, en *Diferencias / Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Horas y horas, 2000, pp.33-69.
- DERRIDA, Jacques. Signature Event Context. En: *Limited Inc*. Evanston IL, Northwestern University Press, 1988, pp.1-23.
- DÍAZ, Rodrigo. Sobre la performatividad del género. Judith Butler o la crítica a una metafísica de la sustancia. En: AGUILAR, Miguel; NIVÓN, Eduardo; PORTAL, María y WINOCUR, Ana (coord.). *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*. Barcelona, México, Anthropos, UAM-Iztapalapa, 2009, pp.180-194.
- FELMAN, Shoshana. *The Scandal of Speaking Body / Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford, The Stanford University Press, 2003.
- FERREIRA, Ceíça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. *Revista Famecos. Mídia, cultura e tecnologia*, vol. 25, n. 2018, pp.1-24.
- FRAISSE, Geneviève. *Del consentimiento*. México, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM / Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer del Colmex, 2012.
- HART, Henry. 1951's Ten Best. *Films in Review*, enero de 1952, pp.7-8.
- HEIDER, Karl G. The Rashômon Effect: When Ethnographers Disagree. *American Anthropologist*, 90, 1988, pp.73-81.
- HIGGINS, Lynn A. Screen/Memory: Rape and Its Alibis in Last Year at Marienbad. En: RUSSELL, Dominique. *Rape in Art Cinema (Continuum Film Studies)*. Nueva York, Bloomsbury, 2011 [Kindle iOS version]. Retrieved from Amazon.com
- HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista Famecos. Mídia, cultura e tecnologia*, vol. 24, n. 1, 2017, pp.1-24.

- JACKSON, Stevi. Heterosexuality, sexuality and gender. Re-thinking the intersections. En: RICHARDSON, Diane; MCLAUGHLIN, Janice McLaughlin; CASEY, Mark E. (ed.). *Intersections between Feminist and Queer Theory*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, pp.38-58.
- JAGGER, Gill. *Judith Butler / Sexual politics, social change and the power of the performative*. London & New York, Routledge, 2008.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York, New York University Press, 1996.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres (Feminismo y cine)*, Madrid, Cátedra, 1991.
- LLOYD, Moya. Performativity, Parody, Politics. *Theory, Culture & Society* (16), University of London, Goldsmiths, 1999, pp.195-213.
- LLOYD, Moya. *Judith Butler / From Norms to Politics*. Cambridge/Malden, Polity Press, 2007.
- LOFGREN, Erik R. The interstitial feminine and male dominance in *Rashōmon*. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol. 7, n. 2, 2015, pp.113-132.
- LOFGREN, Erik R. Adapting Female Agency: Rape. *The Outrage and Rashōmon. Adaptation*, vol. 9, n. 3, 2016, pp.284-306.
- LOXLEY, James. *Performativity*. London & New York, Routledge, 2007.
- LUNA, Ilana Dann. *Adapting Gender: Mexican feminisms from literature to film*. Albany, State University of New York Press, 2018.
- MCLAUGHLIN, Janice. The return of the material cycles of theoretical fashion in lesbian, gay and queer studies. En: RICHARDSON, Diane; MCLAUGHLIN, Janice; CASEY, Mark E. (ed.). *Intersections between Feminist and Queer Theory*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, pp.59-77.
- MELCHIORI, Paola, El cine de las mujeres: una mirada a la identidad femenil. *Debate Feminista*, año 3, vol. 5, 1992, pp.282-295.
- MILLÁN, Mária. *Derivas de un cine en femenino*. México, Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México/Porrúa, 1999.

- MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do Sujeito e Fora do Lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. *Gênero*, vol. 07, Niterói-RJ, UFF, 2007, pp.257-267.
- MORENO, Hortensia; TORRES, César. Performatividad. En: MORENO, Hortensia; ALCÁNTARA, Eva (coord.). *Conceptos clave en los estudios de género*, volumen II. México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México (CIEG-UNAM), 2018, pp.233-250.
- MULVEY, Laura, Visual Pleasure and Narrative Cinema. En: THORNHAM, Sue (ed.). *Feminist Film Theory, a Reader*. Nueva York, New York University Press, 1999 [1975], pp.58-69.
- NÚÑEZ, Guillermo. *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México, PUEG, El Colegio de Sonora, M. A. Porrúa, 2007.
- PINTO, Joana. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. *D.E.L.T.A. (Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada)*, vol. 23, n. 1, 2007, pp.1-26.
- REDFERN, Nick. Film style and narration in *Rashômon*. *Journal of Japanese and Korean Cinema* 5 (1-2), 2013, pp.21-36.
- RIBEIRO FERNANDES, Wânia; FERRAZ DE SIQUEIRA, Vera Helena. O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas. *Revista Estudos Feministas*, vol. 18, n. 1, 2010. pp.101-119.
- SALIH, Sara. *Judith Butler* (Routledge Critical Thinkers). London, Routledge, 2002.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. Performatividad Queer: *The Art of the Novel* de Henry James. *Nómadas*, núm. 10 (abril), 1999, pp.198-214.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Touching Feeling / Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham / London, Duke University Press, 2003.
- SMITH, Greg M. Critical Reception of *Rashômon* in the West. *Asian Cinema*, vol. 13, n. 2, 2002, pp.115-28. [<http://www2.gsu.edu/~jougms/Rashomon.htm> - consulta: 10 noviembre 2018].
- SOLÍS, Sofía, La importancia del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista en México: un llamado al análisis del género y el cine. *Debate Feminista*, año 28, vol. 55, 2018, pp.81-103.

SULLIVAN, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York, New York University Press, 2004.

WEIDNER, Sônia; ANTAKLY, Cecilia; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Revista Estudos Feministas*, vol. 13, n. 2, 2005, pp.343-350.

WYATT, Jonathan. Performativity of Gender. *Encyclopedia of Identity*, Sage Publications, 2010 [[http://www.sage-ereference.com/identity/Article\\_n184.html](http://www.sage-ereference.com/identity/Article_n184.html) – consulta: 17 abril 2011].