



HAL
open science

Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez

José González

► **To cite this version:**

José González. Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez. Linguistics. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Español. NNT : 2016TOU20127 . tel-01516210

HAL Id: tel-01516210

<https://theses.hal.science/tel-01516210v1>

Submitted on 28 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

José González

le lundi 12 décembre 2016

Titre :

Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea:
Relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Espagnol

Unité de recherche :

CEIBA-Toulouse

Directeur/trice(s) de Thèse :

Michèle SORIANO

Jury :

Fabrice PARISOT, professeur Université de Perpignan (rapporteur)
María Fátima RODRÍGUEZ, professeur Université de Bretagne occidentale (rapporteuse)
Mónica ZAPATA, professeur Université François Rabelais de Tours
Marie-Agnès PALAISI, professeur Université de Toulouse Jean Jaurès

Agradecimientos

Ante todo quisiera agradecer a mi directora de tesis, Michèle Soriano, por su rigurosa dirección académica, sus inspiradores consejos y su apoyo moral en todas las fases de este largo proyecto.

Mis más sentidos agradecimientos a las co-protagonistas de esta tesis, Perla Suez, por los gratos momentos y conversaciones en Córdoba, Sylvia Molloy por su disponibilidad y amabilidad, Griselda Gambaro, por el generoso e inolvidable encuentro en Don Bosco.

También quisiera dar las gracias a los profesores que me brindaron una gran acogida en Buenos Aires y me inspiraron con sus conocimientos: Daniel Link, Nora Domínguez y María Luisa Femenías.

Por último, a todxs aquellxs que me han acompañado y ayudado de una forma u otra en este camino: Alexis, Amaia, Patrick, Thérèse, Sergej, Benjamin, Lucie, Lisa y Carina.

Y, como no,

a Anna, por ponerme siempre las pilas,

a mis padres por su eterno apoyo incondicional,

a Nadège, por toda la fuerza y energía, que es mucho y más

Resumen

Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: Relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez

La performatividad ha sido desarrollada desde la teoría de los actos de habla (J. L. Austin) hasta los estudios antropológicos (Victor Turner) hasta considerarse un modelo epistemológico conocido como giro performativo. La teoría performativa se convirtió en una categoría de análisis que pretendía estudiar los fenómenos culturales como una representación de actos y discursos, cuyo desarrollo alcanzó su cima con los estudios de género de la mano de Judith Butler y con los estudios performativos (*Performance studies*) como una herramienta capaz de estudiar las *performances* teatrales. Sin embargo, su aplicación en los fenómenos narrativos ha sido escasa y apenas se ha desarrollado un enfoque que permita contemplar el género como *performance* en la novela.

Partiendo de la teoría de la performatividad del género (Butler) y de las *performances* teatrales como modificadoras de las realidades de lxs espectadorxs, este trabajo pretende, en primer lugar, aunar ambos conceptos y establecer un marco epistemológico que permita analizar la performatividad del género en la ficción narrativa. Entre ellos destacan los conceptos antiesencialistas de Butler sobre el sexo y género, el tabú, los libretos de género y la parodia, así como los elementos propios de todo acto performativo descritos por Erika Fischer-Lichte en su teoría de la *performance*: la imprevisibilidad, percepción y ambivalencia. Por otro lado, también se pretende definir el discurso performativo como parte constituyente de la novela y cómo este se relaciona con el género, especialmente a través del personaje. El resultado de los actos performativos en la narrativa, finalmente, sería una ruptura y/o confirmación de la metáfora totalizadora (sinécdoque) en base a la cual operan los imaginarios culturales. La sinécdoque se forma en base a los discursos performativos que legitiman y afirman las identidades de género los cuales, en su reiteración, subvierten las identidades y permiten poner en crisis la sinécdoque cultural de lxs lectorxs.

Para poner en práctica esta teoría se ha utilizado un corpus de literatura contemporánea argentina compuesto por las novelas *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro, *El común olvido* de Sylvia Molloy y "Letargo" de Perla Suez. Las autoras de estos textos hacen uso de una diversidad de estrategias narrativas a través de las cuales se pretende demostrar cómo se performa el género en la novela. Estas estrategias han sido clasificadas en tres partes: 1. La fuerza performativa del tabú y la memoria, 2. La mirada del otro y 3. La performatividad de los juegos de apariencias. Cada una de ellas corresponde a un marco teórico definido especialmente por la teoría de género de Butler y los estudios performativos del siguiente modo: en la primera parte se estudia en base al elemento de la imprevisibilidad asociado con el tabú y las prohibiciones, la segunda parte mediante la percepción y el concepto de libreto butleriano, y en la tercera se estudian los juegos de apariencias mediante la parodia de identidad y género y el elemento performativo de la ambivalencia.

Palabras clave:

Literatura argentina / estudios de género / performatividad / performance /
narratología / dialogismo / tabú / memoria / mirada / parodia / Gambaro / Suez /
Molloy

Résumé

Performativité de la fiction dans le roman argentin contemporain : Rapports de genre dans les oeuvres de Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez.

La performativité est une théorie qui a été développée de la théorie des actes de paroles (J.L. Austin), aux études anthropologiques (Victor Turner), jusqu'à être considérée comme un modèle épistémologique plus connu sous le nom de tournant performatif. La théorie performative est ainsi devenue une catégorie d'analyse qui cherche à étudier les phénomènes culturels en tant que représentations d'actes et de discours. C'est avec Judith Butler et les études performatives (Performative Studies) qu'elle a atteint son apogée comme outil fructueux pour l'étude des performances théâtrales. Cependant, son application aux phénomènes narratifs a été moindre et elle s'est à peine développée en tant que perspective qui favorise l'observation du genre comme performance dans le roman.

À partir de la théorie de la performativité du genre (Butler) et des performances théâtrales considérées comme modificatrices des réalités des spectateurs, ce travail aspire, en premier lieu, à unir les deux concepts et à établir un cadre épistémologique qui permette d'organiser la performativité du genre dans le roman. Ainsi, nous utiliserons les concepts anti-essentialistes de Butler sur le sexe et le genre, le tabou, les livrets de genre et la parodie, puis les éléments propres à tout acte performatif décrits par Erika Fischer-Lichte dans sa théorie de la performance : l'imprévisibilité, la perception et l'ambivalence. D'autre part, nous chercherons à définir le discours performatif comme partie constituante du roman et étudierons la manière dont il construit sa relation avec le genre, notamment à travers les personnages. Il résulte que les actes performatifs dans le roman constitueraient finalement une rupture et/ou une confirmation de la métaphore totalisatrice (synecdoque) à partir de laquelle opèrent les imaginaires culturels. La synecdoque est formée à partir des discours performatifs qui légitiment et affirment les identités de genre, lesquelles, dans leur réitération, finissent par subvertir les identités et mettre en crise la synecdoque culturelle des lecteurs.

Pour mettre en pratique cette théorie, nous avons utilisé un corpus de littérature contemporaine argentine composé des romans *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro, *El común olvido* de Sylvia Molloy et "Letargo" de Perla Suez. À travers les diverses stratégies narratives utilisées par ces écrivaines, nous entreprendrons de démontrer la manière dont se performe le genre dans le roman. Ces stratégies, qui se manifestent particulièrement autour du personnage, ont été classées en trois parties : 1. La force performative du tabou et la mémoire, 2. Le regard de l'autre et 3. La performativité des jeux d'apparence. Chacune des parties correspond à un cadre théorique défini notamment par la théorie du genre de Butler et par les études performatives : Dans la première partie nous étudierons la performativité du genre à partir de l'imprévisibilité associée au tabou et aux interdits. Dans la deuxième partie nous nous concentrerons sur la perception et le concept butlérien de livret, et dans la

troisième partie, nous étudierons les jeux d'apparence à travers la parodie d'identité et de genre ainsi que l'ambivalence comme élément performatif.

Mots-clefs:

Littérature argentine / études de genre / performativité / performance / narratologie / dialogisme / tabou / mémoire / regard / parodie / Gambaro / Suez / Molloy

Abstract

Performativity in the contemporary Argentinian novel: Gender correlations in Griselda Gambaro, Sylvia Molloy and Perla Suez

The concept of performativity has been developed by different approaches, ranging from speech act theory (J. L. Austin) to anthropological studies (Victor Turner), and has been considered an epistemological model known as “performative turn”. The performative theory has turned into an analytical category that aims to investigate cultural phenomena as a representation of acts and discourses, reaching its peak by gender studies as created by Judith Butler and the Performance Studies as a tool to analyze dramatic performances. However, its application to narrative phenomena has been scarce and there hardly exists any perspectives that would allow to consider gender as a performance within a novel.

Based on the theory of gender performativity (Butler) and drama performance as modifiers of spectators’ realities, the present work aims in the first place to fuse both concepts and establish an epistemological framework that allows the analysis of gender performances in narrative fiction. Among these concepts the anti-essentialist ones by Butler about sex and gender, taboo, gender libretos and parody, stand out, as well as the elements of every performative act as depicted by Erika Fischer-Lichte in her theory on performance: unpredictability, perception and ambivalence. On the other hand, performative discourse is meant to be defined as a constitutive part of the novel and in its relation to gender, especially in the case of figures. The result of performative acts in narratives, then, would be a rupture and/or confirmation of a totalizing metaphor (synecdoche) upon which cultural imaginaries operate. The synecdoche is formed in base of performative discourses that legitimate and claim gender identities, which undermine identities and enable a critical challenge of readers’ cultural synecdoche.

A corpus of contemporary Argentine literature was used to put into practice this theory. It consists of the novels *Ganarse la muerte* by Griselda Gambaro, *El común olvido* by Sylvia Molloy and “*Letargo*” by Perla Suez. The authors of these texts make use of a wide range of narrative strategies whose analysis will prove how gender is performed in novels. These strategies are classified in three parts: 1. The performative power of taboo and memory, 2. The gaze of the other and 3. Performativity as plays of appearances. Each of them corresponds to a theoretical framework as defined particularly by Butler’s gender theory and performance studies: in the first part, the analysis is based on the element of unpredictability related with taboo and prohibition, in the second one through perception and the Butlerian concept of libretto, and, finally, in the third one, games of appearances will be read by means of identity and gender parodies and the performative element of ambivalence.

Keywords: Argentine literature / gender studies / performative / performance / narratology / dialogism / taboo / memory / look / parody / Gambaro / Suez / Molloy

Índice

I. INTRODUCCIÓN	13
1. Punto de partida.....	14
2. Primeras dificultades de la hipótesis	16
3. El problema de los géneros literarios y la performatividad de la ficción.....	18
4. El género es performativo en la sociedad y la ficción	21
5. La performatividad del género en la ficción: formulación de la hipótesis	23
6. Las escritoras y el corpus escogido.....	25
7. Organización y partes	31
7.1 Primera parte.....	31
7.2. Segunda parte	33
7.3. Tercera parte	34
II. PRIMERA PARTE: Estado de la investigación y herramientas de análisis	38
1. La perspectiva performativa	39
2. Genealogías y contexto del giro performativo.....	43
2.1. El inicio de la teoría performativa: John L. Austin	44
2.2. Iterabilidad y contexto: Jacques Derrida	46
2.3. Victor Turner: ritual y el drama social.....	49
2.3.1. El proceso ritual.....	51
2.3.2. El drama social.....	53
3. La perspectiva performativa de género: Judith Butler	55
3.1. Teoría precedente e influencias.....	56
3.2. El pensamiento de Beauvoir.....	57
3.3. Crítica de Butler a Beauvoir.....	58
3.4. Aspectos de la teoría performativa de Butler.....	62
3.4.1. Libretos de género.....	63

3.4.2. Agencia.....	66
3.4.3. Tabú	67
3.4.4. Parodia del género.....	68
4. Performatividad de la ficción.....	71
4.1. Performatividad en las artes	72
4.1.1. Los estudios performativos: la propuesta de Erika Fischer-Lichte.....	73
4.1.2. La performatividad en el teatro: La performance	75
4.1.3. Propiedades de lo performativo	76
5. La performatividad en la literatura	86
5.1. La novela	87
5.1.1. El pensamiento dialógico.....	87
5.1.2. El dialogismo y la marca	89
5.1.3. Dialogismo y performatividad en la novela.....	91
5.1.4. La marca del género en la novela	93
6. La lectura como doble sistema de performativos.....	98
6.1. La performatividad del acto de lectura	98
6.2. Pacto de lectura	102
7. Género, creación y sinécdoque en la novela	105
7.1. Analogías del acto de leer y la actuación de los libretos de género.....	105
7.2. Co-creación de la ficción y normativas de género	107
7.3. Ilusión de identidad de género en la novela	108
7.4. Imaginario como material de creación	112
7.5. La sinécdoque del género y la novela	113
7.6. Lxs lectorxs como constructorxs de la sinécdoque de género	117
8. Conclusiones	123
III. SEGUNDA PARTE: Corpus novelístico	126
1. Contextos, estructuras y niveles performativos	127
2. Contexto histórico y político: <i>Ganarse la muerte</i>, <i>El común olvido</i> y “<i>Letargo</i>”	129

2.1. Inmigración y antisemitismo a principios del siglo XX.....	129
2.2. Los años de la pre-dictadura de 1976.....	131
2.3. Dictadura militar y la cultura del miedo.....	133
2.4. La violencia como paradigma	135
2.5. La violencia de género y el terrorismo de Estado.....	137
2.6. La persecución de homosexuales en el siglo XX	140
3. Corpus novelístico	145
3.1. <i>Ganarse la muerte</i>	146
3.2. <i>El común olvido</i>	150
3.3. “Letargo”.....	152
4. Estructura y performatividad: ceremonias, rituales y fases liminales	155
4.1. <i>Ganarse la muerte</i>	156
4.2. <i>El común olvido</i>	163
4.3. “Letargo”	165
5. Niveles performativos: violencia de la normatividad	169
5.1. <i>Ganarse la muerte</i>	170
5.1.1. Violencia normativa estatal	171
5.1.2. Violencia física.....	173
5.2. <i>El común olvido</i>	177
5.3. “Letargo”.....	181
6. Conclusiones.....	185
IV. TERCERA PARTE: Performatividad de la ficción en <i>El común olvido</i> , <i>Ganarse la muerte</i> y “Letargo”	187
I. La fuerza performativa del tabú y la memoria	188
1. Lo performativo del tabú y lo prohibido en la literatura.....	192
1.1. Objetivos.....	193
2. <i>El común olvido</i> : el tabú, el secreto y la búsqueda.....	194
2.1. La estructura cíclica del tabú.....	195

2.1.1. El descubrimiento del olvido.....	197
2.1.2. Inaccesibilidad a lo reprimido	200
2.1.3. Regulación y control del tabú	202
2.2. Citabilidad e imprevisibilidad del tabú: la inestabilidad de las categorías	205
2.2.1. Inestabilidad de género.....	206
2.2.2. Inestabilidad de la heterosexualidad	209
2.3. El tabú en la memoria.....	213
2.3.1. La memoria de un amor incestuoso	214
2.3.2. Aceptación del olvido	218
3. “Letargo”.....	221
3.1. Límites constructivos en “Letargo”	222
3.2. “Letargo” como confesión.....	223
3.3. Tabúes de “Letargo”	225
3.4. El secreto.....	228
3.5. La memoria y el tabú como fuerzas motrices.....	231
3.5.1. Los límites de la memoria	232
3.5.2. Circularidad e iterabilidad del tabú y la memoria.....	234
3.6. Tabúes y prohibiciones como creadores de identidad de género	236
4. Conclusiones.....	239
II. El poder performativo de la mirada del otro en <i>El común olvido</i>, “Letargo” y <i>Ganarse la muerte</i>.....	241
1. Objetivos.....	243
2. La mirada del otro en <i>El común olvido</i>	244
2.1. Percepción del personaje	245
2.2. La mirada sobre la identidad cultural	247
2.3. La mirada del otro en la identidad de género y la sexualidad	250
2.4. Percepción de la estética de la pose.....	252
2.5. La citabilidad de la mirada	255

2.6. Pensar el género y sus contradicciones	257
3. La mirada del silencio en “Letargo”: la mirada del poder.....	261
3.1. El poder y el libreto de género	262
3.2. Funciones del silencio	264
3.2.1. Perspectivas del silencio.....	265
3.2.2. Silencio como agencia	266
3.2.3. Función correctiva del silencio e iterabilidad.....	268
3.3. La búsqueda de <i>otra</i> mirada.....	271
4. <i>Ganarse la muerte</i> : mirada y cosificación	274
4.1. El personaje femenino como objeto	275
4.2. La iterabilidad de percepciones y cosificación del sujeto femenino	277
4.3. La agencia en <i>Ganarse la Muerte</i> : subversión por reiteración.....	283
5. Conclusiones.....	288
III. El juego de las apariencias como acto performativo: ambivalencias y parodias	290
1. Objetivos.....	291
1.1. Ambivalencia y parodia como herramientas de estudio	292
2. El juego de las apariencias en <i>Ganarse la muerte</i>	295
2.1. La ambivalencia de la estilización	295
2.2 El personaje femenino ante los desplazamientos identitarios.....	300
2.3. Ambivalencia de la recepción	303
3. <i>El común olvido</i> : Actuar y aparentar	307
3.1. Daniel: la crisis de la apariencia.....	308
3.1.1. Identidad cultural	309
3.1.2. Identidad sexual	312
3.2. Las apariencias de Julia	316
3.3. Banalización de la indeterminación.....	322
3.4. Ana: un espejo de identidad múltiple	325
4. Conclusión	330

V. Conclusiones generales	332
Funcionalidad de las partes	332
Un proyecto continuista: nuevas ramificaciones de la performatividad de la ficción	340
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	343
Corpus	343
Autoras	343
Griselda Gambaro	343
Sylvia Molloy	344
Perla Suez	344
Entrevistas.....	344
Estudios sobre las obras	345
Teoría sobre la performatividad.....	348
Teoría de género	350
Teoría de la literatura	355
Teoría general	359
Obras primarias citadas.....	361
VII. ANEXOS.....	363
Anexo 1. Entrevista electrónica con Griselda Gambaro. Entrevista corta por correo electrónico (julio de 2016).....	364
Anexo 2. Entrevista con Perla Suez. Entrevista realiza en Córdoba (Argentina) el 12 de diciembre de 2013.....	366
Anexo 3. Imagen extraída de “Letargo”	370
Anexo 4. Imagen extraída de “Letargo”	371
Anexo 5. Ejemplo de la distribución de la página de “Letargo”	372
Anexo 6. Ejemplo de la distribución de la página de “Letargo”	373
Anexo 7. Ejemplo de la distribución de la página de “Letargo”.	374

I. INTRODUCCIÓN

1. Punto de partida

¿Cómo se estudia el género en la ficción narrativa desde la teoría de la performatividad? ¿Es posible un estudio de la performatividad de género desde las estrategias propias de la ficción? ¿Por qué se consideran los estudios performativos más fructíferos en las representaciones teatrales que en la narrativa? Estas fueron algunas de las preguntas de las que partió este estudio sobre la performatividad del género en la narrativa argentina contemporánea, representada en este trabajo por las novelas de Griselda Gambaro, Sylvia Molloy y Perla Suez.

Tras la lectura de la obra de estas tres autoras, cuyas novelas se pueden considerar como una pequeña muestra de las muchas estrategias y técnicas que componen el panorama novelístico de las últimas décadas, constaté que en sus estilos y contenidos, emergían problemáticas de género, cuyo estudio podría ser realizado potencialmente bajo la misma lupa, a pesar de su variedad formal. Sin embargo, el hecho de que estas narrativas posmodernas, fueran diferentes en sus estilos, temáticas y contextos históricos, representaba un problema que, a primera vista, tenía difícil solución.

De las novelas se extraían problemáticas que giraban en torno a la formación de los sexos y géneros; en los textos se observaba una constatación pero también una deformación, a veces acentuada, de las construcciones sexo-genéricas. Al mismo tiempo, estos procesos (re)productores formaban sistemas en los que el estudio comparado requería de una base teórica específica. De este modo, consideré que era preciso utilizar un enfoque que pudiera englobar fenómenos literarios de diversa índole, cuya metodología englobara simultáneamente destrucción y construcción de las categorías de género.

Partiendo de la aportación a la teoría de género y a la teoría de la performatividad de la filósofa estadounidense Judith Butler, al afirmar que el género es performativo, me planteé la pregunta si estos conceptos tendrían cabida para analizar este fenómeno. Consecuentemente, esto dio pie a cuestionarme si la categoría “performativo” también era adecuada para estudiar específicamente el género novelístico, teniendo en cuenta

que los estudios sobre la performatividad han estado principalmente asociados a las artes dramáticas.¹

La teoría de Butler ya había sido ampliamente debatida y utilizada para teorizar tanto sobre la performatividad,² como sobre los estudios de género,³ donde tuvo su mayor repercusión, la cual ya ha servido la base de variados trabajos para ilustrar fenómenos culturales y sociales⁴ pero que, por el contrario, no ha tenido la misma fortuna en el ámbito artístico.

La definición que hace de género⁵ se podría resumir como una performance sostenida, consciente e inconscientemente. La performatividad del género sería la actuación de un papel o guion de los individuos en sociedad, el cual es representado mediante sus discursos y actos. Sus actuaciones obedecen a una normativa no escrita pero conocida por todos los integrantes de una sociedad. Ahora bien, ¿ocurrirían los mismos procesos con todos los personajes de una novela? Mi objetivo fue, entonces, trasladar este concepto desde el campo social a la ficción. Al abordar la novela desde este enfoque partieron las primeras premisas y, en consecuencia, varios problemas que voy a exponer a continuación.

¹ Por ejemplo: Juan Manuel Urraco Crespo, "Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: Una escritura con sede en el cuerpo" (Barcelona: Doctorado en lengua catalana y literatura catalana y estudios teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012). Voy a utilizar el sistema de citas basado en el manual de estilo Chicago Deusto, tal como se muestra en esta cita. Las comillas utilizadas para indicar artículos, capítulos o trabajos de doctorado serán utilizadas como en esta nota. Al referirme a obras en el texto por su título escribiré el año de la primera publicación entre paréntesis en caso que no lo haya indicado con anterioridad.

² El estudio de Pérez Navarro sería un buen ejemplo de ello: Pablo Pérez Navarro, *Del texto al sexo* (Barcelona: Gay y Lesbiana Editorial, 2008).

³ A lo largo del trabajo se van a utilizar las dos acepciones de género, para las que en castellano solo existe un vocablo.

⁴ Entre los estudios que se han hecho en base a la performatividad según Butler me gustaría destacar los realizados por Leticia Sabsay: Leticia Sabsay, *Fronteras sexuales* (Buenos Aires: Paidós, 2011). Y Patricia Soley-Beltrán: Patricia Soley-Beltrán, *Transexualidad y la matriz heterosexual* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009).

⁵ Cuando utilizo el término género estoy poniendo de relieve la construcción cultural de ambos conceptos (sexo y género). Esta confusión de los dos términos se adhiere a la teoría de género de Judith Butler quien considera que ambos conceptos son performativos, dado que el sexo también es pensado y denominado a través de la cultura. Para no caer en ambigüedades tanto si uso género, sexo o género me estoy refiriendo a sexo y género productos de una sedimentación de discursos y no esencialismos biológicos, salvo si indico lo contrario. Sobre este aspecto volveré más adelante, en el capítulo acerca Simone de Beauvoir y Butler.

2. Primeras dificultades de la hipótesis

El campo social, para ilustrar las construcciones de género, se ha mostrado como un terreno fértil dentro de este enfoque teórico. En él se identifican fácilmente los actos y discursos y cómo ellos responden a lo que se espera de sus “sexos”, y cómo también el sexo, responde a lo que se espera de sus “géneros”.⁶ Las sociedades, en este caso las sociedades occidentales, disponen de unos parámetros específicos para la representación de los sexos y géneros, los cuales son reproducidos por sus integrantes mediante una actuación consciente e inconsciente. El enfoque de la “cultura como representación”,⁷ al contemplar las culturas como una representación y una actuación constantes, permite observar y estudiar a los individuos mediante su “actuación” en sociedad.

Estas representaciones de guiones en las distintas sociedades son rápidamente visibles y, sus mecanismos, identificables: valga como ejemplo cómo un niño imita a un adulto en su forma de hablar y de moverse rápidamente, o cómo los padres repiten numerosas veces las normas de comportamientos o las prohibiciones y cómo la sociedad penaliza a aquellos que no representan adecuadamente su papel de “hombre” o “mujer”, afrentando con calificativos como, por ejemplo, afeminado y marimacho.⁸

Partiendo de la base teórica butleriana en la que el individuo performa y se performa en sociedad, la pregunta que surgió a continuación fue si habría también mecanismos en el arte y más específicamente en la literatura que construyeran nuevas realidades en sus discursos. En base a esta hipótesis y contemplando las expresiones artísticas como representaciones de la realidad social y política, me propuse explorar estrategias –a partir de las posibilidades narrativas– que construyen y deconstruyen las normativas de género imperantes en la literatura.

⁶ El tema de la construcción de género a partir del sexo, viene desarrollado por de Beauvoir, como luego describiré.

⁷ Véase la definición de performativo y giro performativo de Doris Bachmann-Medick: Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl, 2006).

⁸ No deja de ser curiosa la forma en la que se definen en los diccionarios tales vocablos, resaltando los conceptos de “mujer” y “hombre” como universales, inamovibles e invariables, sin mostrar ni tan solo una referencia al carácter sinecdótico que implica este uso de “hombre” y/o “mujer”. En la primera acepción de la RAE, afeminado se define como sigue: “Dicho de un hombre: Que en su persona, modo de hablar, acciones o adornos se parece a las mujeres.” Mientras que marimacho se define como: “Mujer que en su corpulencia o acciones parece hombre.”

Antes de comenzar surgieron obstáculos evidentes, ya que las expresiones y actos performativos eran necesariamente distintos a los que se manifiestan en sociedad, en la vida diaria y, en algunos casos, parecían, a primera vista, intransferibles. O, ¿cómo podría, por ejemplo, performar un personaje de una novela si lo que dice es irreal y no existió fuera de la ficción? ¿Su discurso podría modificar cosas?, ¿podría performar a pesar de ser ficticio?

Bajo el nombre de performatividad de la ficción pretendí identificar estrategias y técnicas de las que hace uso la narrativa para definir cómo los discursos pueden ser performativos y cómo pueden influir en las realidades de lxs lectorxs.⁹ Asimismo, puse en marcha la premisa que los discursos novelísticos tienen igualmente el poder de crear y destruir los géneros, como también lo tienen el discurso y los actos de los sujetos en sus interacciones sociales.

⁹ A partir de aquí voy a utilizar la “x” para referirme a un plural genérico e incluir así tanto el género femenino como lo masculino de los sustantivos y adjetivos.

3. El problema de los géneros literarios y la performatividad de la ficción

Ante esta hipótesis aparecieron las cuestiones relativas a los géneros literarios. La perspectiva performativa crea una analogía con la actuación ya que esta se centra en el estudio de la cultura a través de la representación y, a priori, necesita de la presencia de otros individuos. En parte por ello las artes dramáticas han sido un campo de estudio fructífero para la teoría performativa, ya que se ofrecen como un soporte adecuado gracias a la relación directa con la realidad del espectador. Esto puso en evidencia que la primera y más importante diferencia entre la performatividad en el teatro y la novela era la co-presencia.

Sin embargo, la narrativa también posee elementos propios, donde los procesos performativos tendrían lugar sin la denominada y en teoría necesaria co-presencia que articule el discurso artístico. A pesar de que la ficción novelística no cuente con la interacción física que ofrecen los actores ni con el espacio en el que se desarrolla, no significa la ausencia de procesos performativos. De hecho, estos pueden tener lugar dentro de las ficciones imaginadas por lxs lectorxs dentro de sus imaginarios culturales. El poder performativo de la novela radica en gran parte en esta aportación. Entonces, la siguiente hipótesis que surgió fue que: si se requiere de la fuerza imaginativa de lxs lectorxs para perfomar, ¿todos los textos pueden crear procesos performativos? y ¿cómo se formarían estos procesos?

El papel preponderante de la interacción con el recipiente es fundamental para comprender la especificidad performativa de los textos prosaicos. Para crear un efecto de totalidad en el acto de lectura, lxs lectorxs tienen la misión obligada de completar, a través de su imaginario e imaginación, las informaciones que no están descritas. A diferencia del teatro, en el que la mayoría de elementos son visibles y audibles, la lectura narrativa encuentra necesariamente una multitud de vacíos. Las descripciones de personajes y situaciones no son nunca completas y parte de ellas deben ser imaginadas por el recipiente, quien utiliza el material que tiene a su alcance para dar vida a los enunciados.

Lxs lectorxs deben pues hacer uso de su imaginario para formar o reformar los elementos, situaciones y personajes descritos en la ficción. Este aspecto ya conformaría

un proceso de modificación y de creación de una nueva realidad mediante un imaginario cultural. Pero, ¿De qué se compone este imaginario de lxs lectorxs? ¿Qué material usan para completar las informaciones necesariamente faltantes de un texto? La respuesta sería el material más cercano del que disponen: su cultura y experiencia colectiva. La cultura está compuesta por todo lo que atraviesa y rodea al individuo: idioma, historia, arte, valores morales, leyes, jerarquías, estructuras sociales, entre los infinitos aspectos que la conforman. La experiencia colectiva puede diferir entre individuos, pero permite tener ciertas expectativas comunes respecto a temas como el género, sexo, sexualidad o identidad cultural.

Desde una perspectiva de género y un posicionamiento feminista, las culturas occidentales están inequívocamente estructuradas por un sistema patriarcal y por unos roles de género específicos y predeterminados mediante los cuales no solo se piensa la cultura, sino que a través de ellos también se (re)produce. Pensar desde una estructura social construida, implica también que se haga desde una metáfora que resuma una cultura que reproduce el patriarcado, eso es, la dominación masculina,¹⁰ y en lo relacionado con el género, este proceso implica imaginar géneros que se correspondan con el esquema (pre)dominante.

De esta forma, pensar el género en una narración implica un proceso de metaforización con las partes necesariamente incompletas de la novela, formando de este modo una totalidad, cuando realmente solo se expresa una parte. Aquí es donde las novelas participan mediante sus estrategias. En esta parte faltante pueden deconstruir la metáfora totalizadora y visualizar que el género es performativo y una performance. Este proceso es visible especialmente en la narrativa, por lo que decidí centrarme primeramente en él para abordar la hipótesis acerca de la fuerza performativa de la ficción.

Una segunda diferencia de la novela respecto al teatro, y que también podría representar un problema, es la citabilidad. El teatro o las performances son obras ensayadas, lo cual implica una citabilidad intrínseca. La citabilidad ante un público

¹⁰ Hago referencia al título del libro de Pierre Bourdieu en el que analiza los mecanismos que reproducen la dominación masculina en la región de Cabilia. Véase: Pierre Bourdieu, *La domination masculine* (Paris: Éditions du Seuil, 1998).

conforma una de las bases para que un discurso o acto tenga el poder de performar. La novela no posee la citabilidad “esencial” que tiene el teatro para poder realizarse, porque no está escrita para ser recitada ni representada, mientras que el ensayo es casi obligatorio para las representaciones. Sin embargo, la novela presentaría la particularidad de que ella misma está atravesada por infinidad de voces cuya razón de ser en la novela también es la cita. ¿Por qué se podría considerar como cita las múltiples voces de la narrativa? El motivo es la potencial reproducción de las formas de hablar en la sociedad, ya sea mediante los diálogos, así como también mediante los narradores y las perspectivas desde las que habla el narrador. De hecho, una característica que diferencia a la novela de los otros géneros literarios, es el dialogismo y la extrema polifonía,¹¹ dado que en la novela aparecen una gran variedad de discursos de diferentes clases sociales, así como discursos sexo-genéricos.

¹¹ Véase: Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989).

4. El género es performativo en la sociedad y la ficción

Me baso, por lo tanto, en la hipótesis de que los discursos performativos pueden aparecer, tener efecto e incluso originarse en la ficción. La premisa performativa parte de que las palabras hacen cosas, o que los actos, vistos como discurso, también transforman las realidades en su repetición. La ficción como discurso tiene igualmente este poder de performar, no solo lo que ocurre en el mundo ficcional, sino cómo los discursos y actos de este mundo atraviesan la barrera de la ficcionalidad hacia la realidad del lector.

Del mismo modo habría que preguntarse, si ya hay mecanismos en las artes que performan ¿Hay mecanismos en la literatura para la performatividad de género? Performar no es solamente transformar; es también confirmar. Transformar al mismo tiempo que se confirma un estado, una identidad o un género, es una caracterización de lo performativo. El estado de las cosas tal como se disponen en el imaginario cultural y como se piensa a sí mismo este imaginario, se confirma mediante los discursos a lo largo del tiempo de una forma sostenida. Asimismo, el estado de confirmación es un proceso en el cual categorías consideradas inmóviles son definidas y delimitadas con la repetición de un mismo discurso.

Por consiguiente, al confirmar identidades y géneros como estados, se da lugar a su transformación, siendo la repetición la causante de los cambios, y negando con ello el supuesto estado inamovible de determinadas categorías. Y dentro de estas, hay que considerar inevitablemente las de género, sexo, sexualidad e identidad.

Huelga decir que el concepto de género se ha modificado a lo largo de la historia o que las palabras mujer u hombre no significan lo mismo que hace un siglo. El género se modifica, se desplaza pero, al mismo tiempo, los discursos lo pretenden fijar, es decir lo intentan confirmar como un estado inmutable e inamovible. En este sentido, no solo el género cambia en su afán de definirlo y confirmarlo, sino que la sexualidad e identidad cultural son igualmente conceptos mutables que tienden a presentarse como fijos, y en su modificación se presentan en una inevitable y conflictiva contradicción.

En este punto habría que volver a preguntarse, qué quiere decir exactamente que el género sea performativo. En un principio lo he descrito como una actuación formada

de actos y discursos,¹² pero su construcción implica, además, la iterabilidad de estos actos y discursos para confirmar y transformar los estados. El hecho de iterarse, en el sentido de repetirse de forma diferente, hace que se confirme en cada discurso y en cada actuación cultural, pero con diferencias. Todos los discursos y actos implican su confirmación cuando se representan en una representación de otra representación cuya finalidad es ser siempre fiel a la anterior. A pesar de ello, la confirmación del género mediante su actuación da lugar paradójicamente a la inevitable transformación. Por ello, en los enunciados y actos performativos no existiría una mera repetición de la actuación, sino una iterabilidad de la misma.

El género es performativo en tanto que pretende afirmar el concepto de hembra y hombre, así como el sistema heterosexual. Los discursos que lo performan, así como las actuaciones, son siempre visibles en sociedad, aceptadas como tales afirmaciones, pero, omitiendo e invisibilizando su carácter transformador. Entonces, estas repeticiones que se dan en sociedad y que performan y se performan por su repetición diferidas, también podrían ser citadas en el texto artístico. Una citabilidad que, por el principio de imposibilidad de repetir de forma idéntica, estaría no solo creando nuevos contextos en la ficción al re citarse, sino también, formaría parte de los discursos performativos que confirman y modifican, en este caso, dentro de una obra ficcional.

¹² Se podría decir que incluso solamente se compone de discursos si los actos se consideren una forma de discurso. En este estudio voy a utilizar los términos actos y discursos como hipónimos de “discurso”. Butler también considera esta distinción ya que usa ambos conceptos como performativos. Véase la introducción de *El género en disputa: Judith Butler, El género en disputa* (Madrid: Paidós, 2007).

5. La performatividad del género en la ficción: formulación de la hipótesis

En este punto, quisiera volver a poner de relieve la problemática. El trabajo partirá, en primer lugar, de que el género es performativo y/o performance.¹³ El género será visto como una actuación, la cual es ensayada y actuada previamente, como una representación de una representación y una copia sin original. En segundo lugar, se problematizará cómo este proceso tiene lugar en la ficción narrativa. Siendo una performance sostenida que se reproduce y se deconstruye en las novelas. Por ello, las formas de representación de las copias, los mecanismos invisibilizados en los entornos sociales mediante repeticiones, se reproducen en las novelas desvelando y deconstruyendo el funcionamiento de una sinécdoque, la metáfora totalizadora en base a la cual lxs lectorxs imaginan el mundo de la ficción; el comportamiento de los personajes; la resolución de los conflictos; la distribución espacial y temporal.

Ahora bien, para ello la ficción desarrolla sus propias estrategias. La construcción y deconstrucción en las novelas tiene lugar mediante procesos propios de la narrativa, los cuales, de la misma forma que ocurre en la realidad social, tienen sus mecanismos para confirmar el estatus del sistema heteronormativo. Estos muestran formas distintas de performar el género en la ficción, pero siempre se presentan como procesos que, ante todo, confirman y modifican, aunque siempre haya uno de los dos procesos que predomine sobre el otro.

Obras de la literatura universal como *Madame Bovary*, *Anna Karenina* o *La Tribuna*, por poner unos ejemplos, muestran ante todo una confirmación del sistema heteronormativo, a pesar de que predomina una temática en torno a la figura de la mujer la cual fantasea con salir del sistema tradicional, lo intenta y fracasa. Sin embargo, este recorrido no significa la inexistencia de atisbos de modificación, de cambio, de deconstrucción. Los actos y enunciados que vienen a confirmar la incapacidad de estos tres personajes para salir del patriarcado, no tratan de una absoluta constatación de la inmovilidad de tal sistema. Porque hay enunciados que

¹³ A pesar de que performance se refiere a las representaciones teatrales, utilizo ambos términos en el mismo sentido, a no ser que indique lo contrario o me refiera a una performance artística.

contienen una parte que modifica la norma, aunque esté invisibilizada por una ilusión de esencia.

Asimismo, las obras que componen el corpus y el estilo de las escritoras, puede en ocasiones no aludir explícitamente a una temática subversiva del género y, sin embargo, la teoría performativa permitiría contemplar procesos de construcciones y deconstrucciones de sexo y género. De modo tal que, implícitamente, se pueda ver una subversión de la normativa hegemónica en relatos que, a priori, parecen confirmar tal normativa.

6. Las escritoras y el corpus escogido

Las obras de Griselda Gambaro, Sylvia Molloy y Perla Suez forman parte del panorama literario argentino desde hace varias décadas. Se trata de tres autoras temática y estéticamente diferentes, cuyas narrativas son especialmente singulares, atrevidas, y comprometidas con la sociedad de su época. Nacidas en tres décadas diferentes durante el siglo pasado, hoy en día continúan sus actividades novelísticas, ensayísticas y teatrales. En este apartado voy a hacer una breve presentación de su vida y obra, destacando los aspectos más importantes de su biografía, géneros literarios trabajados y estética literaria, con el fin de dar a conocer algunos aspectos, que sin ser imprescindibles, pueden ser interesantes para la lectura de este trabajo.

Griselda Gambaro nació en 1928 en Buenos Aires. Escribió casi toda su producción literaria en su ciudad natal, a excepción de algunas novelas que vieron la luz durante el exilio obligado en 1976 cuando emigró a Barcelona. Su obra se caracteriza por lo grotesco, las parodias, la ironía y el absurdo. Ha cultivado tanto el teatro, como el cuento y la novela,¹⁴ además de la literatura infantil y juvenil, y en todas sus obras se advierte su compromiso con la realidad de su país. En este sentido, Gambaro ha escrito sobre temas tan variados como la violencia en la pre-dictadura y la dictadura argentina, la decadencia de los valores morales, lo erótico, la inmigración o la crueldad humanas.

Siempre compartió su producción novelística con la dramática, lo que provocó que ambos géneros interfirieran entre sí dado que sus textos narrativos se han convertido en varias ocasiones en piezas teatrales. Como ella reconoce, desde muy joven poseía gran habilidad para la escritura y publica su primer libro de cuentos en el año 1963 bajo el título de *Madrigal en la ciudad* en la Editorial Goyanarte. A partir de aquí seguirá su carrera literaria alternando su producción teatral con la narrativa. Para el teatro, en el que destacó como representante del teatro del absurdo,¹⁵ aparecen obras que ya son

¹⁴ Siempre ha sido más conocida por sus obras de teatro, a pesar de que comenzó escribiendo novela. Como ella indica quizás se debió a una mala distribución u otros factores: "Mi narrativa tuvo varios problemas: editoriales pequeñas al principio y mala distribución. Hoy no siento mayores desniveles de apreciación entre ambos géneros: la narrativa y la literatura dramática por parte de lectores y/o espectadores." Véase: Anexo 1. Entrevista electrónica con Griselda Gambaro.

¹⁵ Véase: Sandra Messinger Cypress, "The Plays of Griselda Gambaro", en *Dramatists in Revolt*, 1era ed. (The University of Texas Press, 1976), 95-109.

clásicos del teatro argentino como *El desatino* (1965), que fue primeramente un cuento, o *Los siameses* (1967). En 1976 publica en Ediciones La Flor la novela *Ganarse la muerte* (1976), la cual marca un antes y un después en su vida, porque su publicación significó su exilio. La novela fue prohibida por la Junta Militar y ante el peligro real de que la autora se encontrara en las listas negras, decidió exiliarse junto a su marido a Barcelona.

Durante la época del exilio barcelonés continuó su producción literaria, especialmente su producción novelística. Entre sus novelas del exilio destacan *Lo impenetrable* (1984) con la que se presentó a un certamen literario de literatura erótica, y la primera novela de su trilogía: *Dios no nos quiere contentos*, que se publicó en 1979 en Barcelona y más tarde publicada de nuevo en Argentina el por el Grupo Editorial Norma. Más tarde le seguiría *Después del día de fiesta*, publicada por Seix Barral, en 1994 y *Promesas y desvaríos*, publicada igualmente por Norma en 2004.

Permaneció en la Ciudad Condal hasta principios de los 80, con la dictadura todavía vigente, hasta que finalmente regresó a Argentina para re-instalarse en su casa de Don Bosco, al sur de Buenos Aires. En esta nueva etapa como escritora, Gambaro prosigue la línea política que había iniciado antes del exilio, afilando la crítica contra la dictadura y participando en el proyecto "Teatro abierto",¹⁶ en el cual se representa su obra *Decir sí*. También estrena obras con temáticas nuevas en torno al papel de la mujer, quizás inspirada por el contacto con las feministas de Francia.¹⁷ Por ejemplo, *El despojamiento* estrenada en 1983,¹⁸ o *Antígona furiosa* estrenada en 1986,¹⁹ figura mitológica que utiliza para tratar el tema de la última dictadura.

¹⁶ El proyecto Teatro Abierto trató de una muestra teatral multitudinaria durante la dictadura militar en Buenos Aires en el año 1981. Las obras fueron escritas especialmente para este ciclo y las asignaciones de autor y director de la obra fueron hechas por sorteo. Por estos trabajos no se recibían gratificaciones económicas. Cada autora/autor debía escoger un tema sin limitaciones estéticas y/o ideológicas. Participaron un total de 21 autorxs y directorxs y más de 120 actrices y actores. El espectáculo debía llevarse a cabo representando tres obras por día a lo largo de una semana, repitiéndose de esta forma durante tres meses. La obras se iniciaron en el Teatro del Picadero pero el 6 de agosto de este año fue incendiado. A pesar de esto, se decidió continuar el ciclo y 17 salas de Buenos Aires fueron ofrecidas para ello. Entre las obras representadas aparecen clásicos como *Gris de Ausencia* de R. Cossa, *Mi obelisco y yo* de O. Dragún, *For export* de P. Esteve, así como *Decir sí* de Griselda Gambaro. Eva Golluscio de Montoya and Miguel Angel Giella, "Teatro Abierto 1981 : Teatro Argentino Bajo Vigilancia", in *Les Cultures Populaires En Amérique Latine*, 1st ed. (Caravelle, 1995),307-308.

¹⁷ Griselda Gambaro, *Decir Sí* (Madrid: Cátedra, 2011), 23.

¹⁸ La obra fue escrita en el 1974.

Las últimas obras de narrativa han sido *El mar que nos trajo*, publicada en 2004, con una temática sobre la inmigración italiana en Argentina y con un estilo diferente al acostumbrado, y el libro de cuentos *Los animales salvajes* (2006). También se han reeditado sus cuentos bajo el título de *Relatos reunidos* (2016) y su novela *Ganarse la muerte*, que tras ser reeditada por Norma en 2002, ha vuelto a ver la luz en 2016 gracias a la Editorial Cuenco de Plata.

Sylvia Molloy es una de las autoras más interesantes en el panorama literario argentino actual. Ensayista, profesora y escritora, su obra literaria es difícil de entender sin contemplar también su obra ensayística,²⁰ porque cultiva los dos géneros simultáneamente. Nacida en Buenos Aires en 1938, emigró a los Estados Unidos, lugar en el que finalmente se radicó y donde reside desde hace más de 40 años. Se doctoró en la Sorbona de París en literatura hispanoamericana, y más tarde se trasladó a Estados Unidos donde fue profesora en las universidades de Princeton, Yale y Nueva York enseñando literatura hispanoamericana y comparada. Hoy en día está jubilada como profesora pero continúa con su actividad literaria, viviendo entre Nueva York y Buenos Aires.

En su obra novelística en el cual destacan las temáticas de la sexualidad, las sexualidades disidentes, la memoria y la identidad cultural, inicia con *En breve cárcel* (1981) seguida de *El común olvido* (2002). Más tarde, en el año 2003, publica *Varia imaginación*, una serie de relatos autobiográficos sobre la memoria, el pasado y la infancia. En el mismo 2002 también publica otros relatos autobiográficos bajo el título de *Desarticulaciones* donde retoma la problemática de la memoria y el recientemente publicado *Vivir entre lenguas* (2016) cuyo núcleo temático se centra en el bilingüismo (y trilingüismo) de la infancia en Buenos Aires y la juventud en Francia y Estados Unidos.

Sus teorías literarias, especialmente en el campo de los estudios de género, aparecen a menudo en sus libros de literatura, como ella misma ha reconocido en varias

¹⁹ La obra fue escrita en el 1973.

²⁰ Véase la entrevista en *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1874372-sylvia-molloy-critica-y-narracion-son-para-mi-proyectos-paralelos-en-constante-dialogo>

ocasiones.²¹ Del mismo modo, en sus novelas y ensayos, así como en otras de sus obras que están entre la novela y el ensayo, surgen a menudo las problemáticas relacionadas con sus vivencias biográficas. En este sentido se podrían ver sus obras muy influidas por sus propias experiencias, con los peligros evidentes que acarrearán comparar la ficción con la autobiografía.

Perla Suez nació en 1947 y, aunque cordobesa de nacimiento, pasó su infancia en Basavilbaso, una ciudad en la provincia de Entre Ríos. De las vivencias y recuerdos de su infancia extraerá gran parte de la materia prima para sus novelas. Volvió a su ciudad natal y se licenció en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, donde también cursó estudios de cinematografía.

Gracias a una beca del gobierno francés, entre los años 1977 y 1978, la escritora pudo emigrar a Francia, y evitar así la amenaza del régimen militar. En 1998, el gobierno de Canadá le concedió una beca como escritora, que le permitió participar en el Festival de Literatura de Montréal. Entre otras de sus actividades destaca la co-fundación del Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil (más conocido como CEDILIJ) en 1983, dirigiéndolo desde su fundación hasta 1990. Asimismo fundó la revista Piedra Libre, especializada en literatura infantil y juvenil, cuya dirección mantuvo hasta el 1995.

Comenzó a publicar novelas y cuentos infantiles en los años 80. Actividad que continúa a día de hoy. Entre los textos más destacados habría que citar *El vuelo de Barrilete y otros cuentos* (1987), *Memorias de Vladimir* (1991) que recibió el Premio White Ravens, Biblioteca Internacional de Múnich y *Dimitri en la tormenta* (1993) que recibió el Premio Destacado de ALIJA, otorgado por la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Argentina, Sección Nacional de IBBY.²²

No fue hasta el año 2000 cuando apareció su primera novela para adultos *Letargo*. Ciertamente este fue el inicio de su producción novelística para adultos, la cual todavía

²¹ Cristina Mucci, *Los siete Locos* (TVP) - *Vivir entre lenguas de Sylvia Molloy*, video, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=SXQShkOrjU>.

²² Perla Suez, "Perla Suez |", *Perlasuez.Com.Ar*, 2016, <http://www.perlasuez.com.ar/#filter=.biografia>.

no ha cesado. Además de *Letargo* (2000),²³ publicó *Arresto* (2001) y *Complot* (2004), las tres novelas que conforman el libro *La trilogía de Entre Ríos* (2006). Su actividad novelística continuó gracias a la beca Guggenheim y en 2007 publicó su cuarta novela *La pasajera* (2008). En 2013 ganó el premio nacional de Argentina con la novela *Humo Rojo* (2012) y en 2015 su obra novelística sumaba un título más con *El país del diablo* (2015).

En este estudio pretendo comparar, por lo tanto, obras contemporáneas pertenecientes a una misma cultura. Dado que las tres autoras comparten una misma época, se pueden establecer problemáticas de identidad genérica sin necesidad de una mediación de las diferencias culturales. Asimismo, las autoras comparten diferentes códigos y contextos morales, mediante los cuales la expresión literaria se manifiesta de diversas formas. En esta diversidad, el estudio de las obras desde el enfoque performativo, comparando sus diferentes modos y estrategias de escritura, adquiere un relieve más transversal. Por ello, la performatividad de género en la literatura se muestra de modos diferentes en los distintos libros de las autoras. La forma de plasmar literariamente el género cambia, no solo por la idea y el tema de cada una de ellas respecto al género, sino también por el estilo y las estrategias narrativas usadas para explicar las diferentes historias.

En segundo lugar, las obras hacen uso de técnicas narrativas muy diversas, pero a través de ellas se pueden llegar a objetivos similares. En las novelas de Gambaro, Molloy y Suez, los temas y las formas difieren pero también resaltan problemáticas de género en relación con la técnica narrativa. A modo de ejemplo, *El común olvido* de Molloy, tematiza la homosexualidad en relación con la memoria y con el olvido, provocando una reflexión sobre la sexualidad en la línea de la teoría *Queer*.²⁴ La novela de Suez “*Letargo*” se distingue ampliamente por la técnica de los “silencios textuales”, donde la autora, deliberadamente, deja huecos en el texto relacionados directamente con el rol femenino en familia y en sociedad. Gambaro, por su lado, hace uso de una técnica típica de sus demás novelas, mediante la parodia, la ironía, lo grotesco y lo

²³ *Letargo* fue publicada inicialmente como un libro independiente. Sin embargo, la edición que uso para citar pertenece a *La trilogía de Entre Ríos*. El libro independiente lo citaré como *Letargo* mientras que la novela integrada en *La trilogía de Entre Ríos*, la citaré entre comillas: “*Letargo*”.

²⁴ Sobre la teoría *Queer* en relación con Judith Butler véase: David Córdoba, Javier Sáez and Francisco Javier Vidarte, *Teoría Queer* (Barcelona: Egales, 2005).

absurdo, creando una situación, que deja en evidencia las injusticias cometidas sobre el personaje femenino principal, el cual representaría la situación de algunas mujeres en la época en la que se ambienta.

Por último, las tres obras dejan entrever un nivel de performatividad hegemónica. Eso es, la reproducción de la normativa del poder, que en muchos casos es impuesta, y que en las novelas está representada por las diferentes violencias. En el caso de *El común olvido* y *Ganarse la Muerte*, la violencia está ligada a la última dictadura, dado que en el libro de Gambaro hace referencia a los años anteriores a la misma, mientras que el libro de Molloy se contextualiza en los años posteriores, y está vinculado especialmente con la homosexualidad. En "Letargo" el tema de la violencia también está de la parte de la normativa hegemónica, posicionándose junto a las tradiciones y al conservadurismo judío cuya forma de presentarse es como un guion de normas sexo-genéricas e identitarias.

7. Organización y partes

El presente trabajo se divide en tres partes diferenciadas por teoría performativa; contexto y estructuras; análisis de las obras. Con esta secuencia pretendo, en primer lugar, mostrar la teoría performativa en el género y su aplicación a la novela haciendo un recorrido por la historia, por los diferentes campos de aplicación y por las herramientas que se van a utilizar. En la segunda parte, pretendo presentar el corpus novelístico, su contexto, así como las estructuras de los libros y su relación con la teoría de la performatividad. En último lugar, trataré de estudiar las características específicas de las estrategias narrativas de las autoras para mostrar cómo actúa la performatividad de la ficción.

7.1 Primera parte

Considero importante realizar una incursión en la teoría general antes de llegar a la teoría más específica, con la que pretendo estudiar los textos. Por ello, veo imprescindible mostrar cómo surge y cuáles son las funciones de la misma que considero importantes para el trabajo.

En primer lugar, empezaré por hablar del precursor de la teoría performativa: John L. Austin, quien pretendió mostrar en un principio que hay enunciados que describen y otros que hacen cosas. A estos segundos, el lingüista inglés les dará el nombre de performativos, mientras que los que solo describen serán los constatativos. Tras la teoría de Austin, las propuestas del lingüista serán continuadas por uno de sus alumnos, John Searle, pero también serán criticadas por la comunidad lingüista y filósofa contemporánea.

La influencia de Derrida en la teoría performativa tiene una importancia capital para su desarrollo posterior y para el uso que le dará Judith Butler. Como uno de los críticos de Austin y Searle, Derrida hace una revisión de la teoría en la que critica dos aspectos fundamentales como son el contexto y la citabilidad en los performativos. Basándose en su teoría de la deconstrucción, pone en duda que los enunciados performativos no

puedan ser usados en determinados contextos e introduce el concepto de la iterabilidad, con el que pretende completar vacíos en la teoría que propuso inicialmente Austin.

A continuación, me introduciré en los primeros usos de la teoría aplicados fuera de la lingüística mediante Victor Turner. El antropólogo británico da un primer uso práctico a los enunciados y actos performativos introduciéndolos en su teoría del ritual y en la del drama social. Con esta última hace una analogía con el teatro y el ritual y se podría decir que con ella nace lo que hoy se conoce como el giro performativo. De Turner explicaré aspectos importantes para los análisis textuales como la estructura del ritual aplicada a las sociedades modernas, la dimensión dramática de su concepto y el concepto de liminalidad. Este último cobra especial importancia, ya que define una fase, un momento o un estado en el que los performativos son posibles.

Judith Butler toma estos aspectos de la teoría para mostrar que el género es performativo, la teoría de la que parte mi hipótesis. Describiré el camino que lleva a la filósofa a estas conclusiones partiendo de su lectura de Simone de Beauvoir y de la crítica a su libro *El segundo sexo*²⁵ mediante la cual saca a la luz los primeros conceptos de su teoría de género. En este punto explicaré los conceptos más relevantes de la teoría de la performatividad de género de Butler, prestando especial atención a los conceptos que después serán utilizados. Especialmente me basaré en su artículo "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista"²⁶ y los libros *El género en disputa* (1990)²⁷ y *Cuerpos que importan* (1993).²⁸

A continuación explicaré la teoría de la performatividad desde el enfoque de Erika Fischer-Lichte quien muestra una teoría aplicable a las performances teatrales. Me serviré de los elementos propios de la performatividad que ella define (imprevisibilidad, percepción, ambivalencia y fuerza transformadora) para trasladarlos al ámbito de la novela. Del mismo modo, también me apoyaré de nuevo en Derrida y en su concepto de "marca" y en la teoría del dialogismo bajtiniano para explicar cómo

²⁵ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 2nd ed. (Madrid: Cátedra, 2005).

²⁶ Judith Butler, "Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría Feminista", *Debate Feminista* 18 (1998): 296-314.

²⁷ Traducción citada en español: Judith Butler, *El género en disputa* (Madrid: Paidós, 2007).

²⁸ Traducción citada en español: Judith Butler, *Cuerpos que importan* (Buenos Aires: Paidós, 2002).

la performatividad social es posible en la ficción. A este proceso lo llamo performatividad de la ficción, y tiene lugar mediante la puesta en crisis del pensamiento sinecdótico de lxs lectorxs, como he avanzado en los primeros puntos de esta introducción.

7.2. Segunda parte

En el corpus del trabajo, el contexto histórico argentino tiene una influencia que no se podría dejar de lado. Aunque las tres novelas remitan a épocas diferentes, están marcadas por un factor que las une y que juega un papel determinante en los performativos: la(s) violencia(s). El componente violento está especialmente asociado a la última de las dictaduras de Argentina del siglo pasado, así como también en los ambientes familiares conservadores que aparecen en las novelas de Suez. En el caso de *El común olvido* y *Ganarse la muerte*, ambas están sumamente ligadas a la experiencia del golpe (o preparación del golpe) y a la dictadura. Si en *Ganarse la muerte* se ponen de relieve las prácticas que se llevaban y se llevarían a cabo antes y durante el gobierno militar de Videla, en *El común olvido* se muestran los últimos signos de la misma, aunque ya finalizada, en los años 80.

En ambas novelas es determinante el contexto: *Ganarse la muerte* escenifica la violencia contra el país sin motivos para reprimirlo, siendo la protagonista Cledy quien sufre todos los maltratos de la pre-dictadura a modo de metáfora. En defensa de las instituciones de la familia, el orden y el poder militar, la violencia centra toda su fuerza en matar a la niña poco a poco, escenificando una larga y cruel tortura que finaliza con la irónica muerte ganada que da nombre al libro. Por su parte, *El común olvido*, remite al ente violento de la represión sexual, que se centra en cumplir la heteronormatividad, dando fe de las persecuciones de homosexuales que también (incluso más) tuvieron lugar tras la dictadura.

El caso de “Letargo” supone un planteamiento distinto desde el punto de vista del contexto histórico, ya que está situado alrededor de los años 1930 en el seno de una familia de descendencia ruso-judía. Como es habitual en las novelas de la autora cordobesa, la inmigración de familias judías en la provincia de Entre Ríos, es un tema recurrente. La violencia, o las violencias, se representan en uno de los personajes del

libro, la abuela, alias la *bobe*, quien pone en marcha una estructura patriarcal²⁹ conservadora en su familia, en la que el mínimo atisbo de incumplimiento de las normas, significa una catástrofe.

El factor de la violencia como representante de los valores hegemónicos es uno de los ejes para estudiar los actos performativos dentro de la ficción. La aplicación de las violencias sobre los personajes buscan reproducir los valores tradicionales heteronormativos y patriarcales sobre ellos. Estos valores se enfrentan a una doble resistencia: la de personajes que hacen uso de su agencia y la propia repetición de la violencia.

En este apartado también se pretende identificar las estructuras performativas de las novelas, visualizando las estructuras rituales y los espacios liminales en los que lxs lectorxs se sientan confrontados con nuevas realidades sexo-genéricas. La identificación de las fases liminales será entonces la ocasión de describir las fases en las que surgirán las estrategias novelísticas de la siguiente y última parte.

7.3. Tercera parte

En el último y más extenso capítulo se dará especial importancia a las estrategias propias de cada texto que ponen a prueba la hipótesis de la performatividad del género en la ficción. El estudio comparado de los tipos de narrativas de las tres escritoras pretende mostrar cómo la iterabilidad de los enunciados crea una desestabilización a pesar de reproducirse confirmando las normas hegemónicas.

Para ello, se verán estrategias específicas de cada uno de los libros del corpus, las cuales quedarán agrupadas en tres tipos que he determinado como performativos en torno a los personajes. La clasificación se hará en tres capítulos diferenciados según aspectos del marco epistemológico descrito en la primera parte:

1. La fuerza performativa del tabú y la memoria,

²⁹ A pesar de que se trata de una mujer, el personaje reproduce las estructuras patriarcales. En los análisis haré uso de patriarcal o matriarcal/patriarcal.

2. La mirada del otro/de los otros y
3. La performatividad de los juegos de apariencias.

Cada una de las partes corresponde –en gran parte– a una sección del marco teórico definido por la teoría de género de Butler y los estudios performativos según las teorías de Fischer-Lichte del siguiente modo: en la primera parte se estudiará en base al elemento de la imprevisibilidad asociado con el tabú y las prohibiciones, la segunda parte mediante la percepción y el concepto de libreto butleriano, y en la tercera se estudiarán los juegos de apariencias mediante la parodia de identidad y género y el elemento performativo de la ambivalencia. Además de estar agrupadas en función al marco teórico, el orden dispuesto de las estrategias está definido dependiendo del modo de performar en el personaje. En el primer capítulo la estrategia narrativa parte desde la dimensión psicológica del personaje (el tabú y la memoria). En el segundo, mediante la fuerza performativa desde los otros hacia el personaje (percepción), mientras que en la tercera parte la performatividad tendrá lugar desde el personaje principal hacia los otros personajes (apariencias).

En el primero de ellos: el tabú y la memoria como fuerzas performativas, se analizarán *El común olvido* y “Letargo”. Se pretende mostrar cómo el tabú, el secreto, y otros conceptos derivados de ellos, como lo no-dicho y la prohibición, son conceptos imprevisibles y ambivalentes ya que emergen en la narración sorpresivamente al mismo tiempo que confirman y destruyen la regla normativa. El estudio se centrará especialmente en las técnicas prosaicas que construyen los tabúes en las dos novelas, comparando las formas en cada una lo realiza y los efectos que generan en las identidades de género. En este capítulo también analizaré la memoria en relación con el tabú y las interacciones que provocan conjuntamente. En ambas novelas el recuerdo y la memoria actúan como una repetición diferida cuya reaparición forma una nueva situación. La memoria como acto y discurso performativo sería una estrategia altamente novelística, pues se necesita entrar en los pensamientos del narrador para observar sus devaneos memorísticos y la confirmación y transformación de la categoría de género en el acto de recordar. Recordar, hacer memoria, expresar los recuerdos, forman parte de la intimidad del narrador autodiegético quien mediante la iterabilidad

intenta volver a un punto al que no es posible la vuelta, sino mediante una transformación. Este recurso es una de las bases, sino la base, de *El común olvido* y de “Letargo”, dado que sus personajes fundamentan la narración en una repetición diferida y controlada y regulada por los tabúes; en recordar actos cuya reproducción crea necesariamente diferencias y por ende, nuevas realidades. Estos cambios serán igualmente determinantes para la representación del género en las dos figuras protagónicas.

El segundo bloque titulado “La performatividad de la mirada del otro”, se basará especialmente en el elemento intrínseco performativo de la percepción asociado con el concepto de libreto butleriano. En este capítulo se analizarán las tres obras del corpus por separado, dado que las tres presentan elementos relevantes para ser estudiadas desde esta perspectiva. La mirada, vista como la influencia que los otros puedan ejercer sobre el sujeto, ya sea por la misma mirada como por otro tipo de reacciones respecto a la actuación de los libretos de género, constituye un elemento de la performatividad, pero también un discurso performativo. Si los actos performativos, son actos repetidos para dar así la ilusión de una esencia, la mirada de los otros son también reacciones (y por ello actos) también repetidas en el tiempo y que igualmente adoptan un carácter naturalizado, pero en este caso para el sujeto de la acción. De esta forma, la percepción será considerada como un elemento capaz de conformar a los personajes de *El común olvido*, “Letargo” y *Ganarse la muerte*. Daniel construye parte de su identidad y del imaginario acerca de la identidad sexo-genérica mediante la mirada de los personajes. La protagonista de “Letargo” Déborah se construye como mujer, bajo la mirada constante de su abuela, detentora y defensora de las tradiciones. Mientras que en *Ganarse la muerte*, la protagonista Cledy se formará como un objeto por las repetidas perspectivas que arrojan sobre ella los demás personajes.

El tercer elemento que analizaré es el juego de las apariencias, en el que estudiaré dos de las novelas del corpus: *Ganarse la muerte* y *El común olvido*. Aparentar algo que no se es entorno a la identidad y a la sexualidad, es también parodiar y crear un discurso ambivalente hacia el exterior. Es aquello que se es y que no se es al mismo tiempo, provocando una dinámica de creación y destrucción. Inevitablemente aparentar es ser percibido como una cosa y ser otra, además de tener la capacidad de transformar situaciones en las que tenga lugar este juego. De este modo, mediante la ambientación

onírica, los personajes en *Ganarse la muerte* aparecen y desaparecen sin sentido, cambian sus papeles en sociedad o en familia, o mueren y reviven sin atender a ningún tipo de lógica. Las apariencias engañosas desenmascaran el carácter construido de las identidades y sexualidades. En *El común olvido*, mediante una estrategia diferente, los personajes que forman parte de la novela, adquieren diferentes personalidades. En el caso de Daniel y Julia incluso juegan a ser diferentes sexualidades, hasta el punto de llegar a una crisis de las apariencias. Esta crisis se formará en torno a los personajes principales, mediante un juego: a la vez que Daniel entra en crisis por el descubrimiento de una multiplicidad de apariencias de su madre, él mismo está mostrando una multiplicidad de apariencias. La interacción de este juego del narrador con lxs lectorxs viene dada por el narrador-protagonista, quien siendo un narrador autodiegético, solo dará acceso a los demás personajes por él mismo. De esta forma al explicar experiencias genéricas e identitarias que paulatinamente se convierten en contradictorias y chocan con el imaginario, se pondrá a prueba la construcción metafórica de lxs lectorxs.

II. PRIMERA PARTE: Estado de la investigación y herramientas de análisis

“Escribir es una especie de marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir.”

Derrida 1971, *Firma, acontecimiento, contexto*

1. La perspectiva performativa

En el panorama de enfoques y teorías, especialmente junto al gran giro cultural, los estudios performativos emergen como una nueva forma de interpretar la cultura proponiendo una novedad respecto a sus antecesores y coetáneos (especialmente respecto al giro lingüístico y al giro interpretativo).³⁰ De este modo busca no solamente interpretar los significantes dados culturalmente, sino que también parte del hecho de que los procesos sociales y culturales generan nuevas realidades. Asimismo, los fenómenos sociales y artísticos de toda índole (cine, pintura, teatro, performances novela, etc...), dejan de ser observados como signos a interpretar, sino como generadores de realidades, y se convierten, al fin, en actuaciones y repeticiones novedosas.

Para ello, la teoría performativa adopta un punto de vista singular al complementarse como analogía del drama. Con esta, ilumina un enfoque desde el que no se trata de estudiar la representación, eso es, elementos teatrales, y representaciones de manifestaciones culturales, sino la cultura como un proceso de representación. Desde esta perspectiva parece a priori que el objeto único de estudio debieran ser los elementos dramáticos de los fenómenos culturales y sociales. Sin embargo, las discusiones no se centran únicamente en estos aspectos del concepto de “cultura como representación” o “cultura como performance”. Por el contrario también se dirigen hacia un análisis crítico procesual, en el cual el estudio performativo se vuelve finalmente un enfoque alejado del concepto de “estructura” y se acerca al concepto de

³⁰ Para una definición y teorización sobre los giros lingüístico, interpretativo y performativo, entre otros, véase: Bachmann-Medick, *Cultural...*, 36-42.

“proceso” social.³¹ Por ello, el cambio de paradigma que emerge del giro performativo inicia una ruptura con el método estructuralista en tanto que se aleja de sistemas de símbolos como mitos, rituales o parentesco observados como oposiciones binarias.³²

Asimismo, la teoría performativa toma en cuenta como un proceso toda índole de manifestaciones sociales y culturales en contacto con un público. De modo que además entra a valorar qué grado de performatividad ofrecen las acciones y los discursos. En este sentido, se considerarían performativas las interacciones sociales. Esto viene a decir que una aparición social en un determinado contexto, como podría ser una protesta, una manifestación o un espectáculo son de por sí performativos, independientemente de lo que consigan en términos políticos o sociales. Cuando el proceso cumpla con los requisitos “dramatúrgicos”, como la actuación, percepción, simbolismo de la actuación, se puede considerar que está habiendo una modificación. Del mismo modo, los discursos que estén confirmando la realidad, o la normativa hegemónica también se podrían incluir como performativos, completando la teoría performativa original, porque todo discurso y acto es necesariamente diferente a la anterior representación.

Aunque el giro performativo se sirve también del giro lingüístico, es decir de la realidad como lenguaje,³³ el componente teatral juega uno de los papeles principales. Los discursos (entre los que incluyo los actos) son vistos como una representación continua, es decir, como fenómenos culturales reiterados que conforman nuevas realidades consideradas como procesos sin origen y sin fin. Esta perspectiva resalta la metáfora de la cultura como drama³⁴ para estudiar el mundo a través de su representación con todo lo que conlleva: “ensayos”, “guiones”, “discursos” “actores” y “espectadores”.

Además, este nuevo paradigma cultural fue ganando terreno al paradigma del texto³⁵ que hasta entonces ostentaba un lugar principal como herramienta de estudio. Varios

³¹ Bachmann-Medick, *Cultural...*, 104.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, 36-43.

³⁴ La metáfora de cultura como drama es introducida por Victor Turner, sobre el que volveré en los próximos puntos.

³⁵ En este sentido son varios los estudios que abogan por la superación del giro interpretativo. En un estudio reciente sobre performatividad y teatro por Juan Manuel Urraco Crespo, el autor no indica lo

sociólogos y filósofos dieron cuenta de la aparición de esta nueva perspectiva. El antropólogo Clifford Geertz en su conocido ensayo "Blurred Genres"³⁶ ya avisa que la analogía teatral en los análisis sociales es predominante. En su análisis acerca de los enfoques que surgen dentro del gran giro cultural, hace especial hincapié en analizar el giro interpretativo (también conocido como hermenéutico o como analogía de la vida como texto), y el giro performativo (aunque no lo llama de esta forma, se está refiriendo a la analogía de la vida social y cultural con el drama). Entre las dos perspectivas, y en base a sus propios trabajos pone de relieve el creciente enfoque dramático sobre el hermenéutico.³⁷ Según Geertz, la frontera entre los grupos (entre los enfoques interpretativos y performativos) es incierta,³⁸ pero presupone que el enfoque performativo está comenzando a ocupar un lugar como concepto analítico, sugiriendo que ciertamente el paradigma performativo puede sustituir al interpretativo.

De modo similar, la profesora y ensayista alemana Erika Fischer-Lichte, a la que también volveré posteriormente, pone de relieve el cambio de paradigma de la analogía textual a la analogía teatral, en tanto que en la traducción moderna europea el auto-entendimiento de la propia cultura se manifestó durante mucho tiempo solo a través de los textos y los monumentos, mientras que fuera de Europa y Norteamérica lo hacía a través de diversas formas de representación, y que, con la llegada de nuevos

siguiente: "El sentido de la obra no surge en la dialéctica hermenéutica entre significante y significado, sino en la creación de una vivencia para el espectador. Lo fundamental consiste en la constitución de un acontecimiento, de una experiencia compartida por creador y receptor, frente a la lectura o interpretación del objeto estético propias del paradigma anterior." Juan Manuel Urraco Crespo, "Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea Argentina: Una escritura con sede en el cuerpo" (Doctorado en lengua catalana y literatura catalana y estudios teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012).

³⁶ Clifford Geertz, "Blurred Genres: The Refiguration Of Social Thought", in *Local Knowledge. Further Essays In Interpretive Anthropology*, 1st ed. (Nueva York: Basic Books, 1983). Traducción española: Clifford Geertz y Alberto López Bargados, *Conocimiento Local* (Barcelona: Paidós, 1994).

³⁷ "Pero mi impresión es que las personas apropiadas para juzgar trabajos de esta índole deberían ser humanistas que conociesen reputadamente ciertas cosas acerca del teatro, la mimesis y la retórica. Y no sólo con respecto a mi propio trabajo, sino en relación a los que se inscriben en la corriente continuamente ampliada de aquellos análisis sociales en los que la analogía del drama es, de una forma u otra, dominante. En un momento en el que los científicos sociales están hablando de actores, escenas, tramas, representaciones y personajes, y los humanistas están haciendo lo propio sobre motivos, autoridad, persuasión, intercambio y jerarquía, la frontera entre ambos grupos (por reconfortante que sea para los puritanos de un lado, y los caballeros del otro) parece en efecto incierta." Geertz, *Conocimiento local...*, 43-44.

³⁸ *Ibid.*

impulsos teóricos, especialmente en el teatro, se empieza a tener en cuenta un nuevo tipo de entendimiento sobre la vida y cultura.³⁹

³⁹ En referencia a la aparición de las ciencias teatrales, Fischer-Lichte habla en este texto de la importancia que tuvo el giro performativo para estudiar la cultura a través del paradigma de la representación. En el primer tercio de siglo, el estudio de la cultura mediante sus textos (y monumentos) ya se había puesto en entredicho y, aunque unido al nacimiento de las ciencias teatrales, no pudo poner en crisis los paradigmas dominantes en las ciencias humanas y sociales. No fue hasta la aparición del giro performativo que se dio el cambio de paradigma. Véase: Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre* (London: Routledge, 2002).

2. Genealogías y contexto del giro performativo

Primeramente habría que diferenciar entre los vocablos performatividad y performance. La performatividad hace alusión, en gran parte, a los estudios que aparecen con el consabido giro performativo. Mientras que la performance se refiere a performances artísticas. Ambos términos, que tienden a confundirse, tienen un origen diferente: la palabra performance es usada para el ámbito de las artes escénicas y lo performativo aparece como un neologismo en la lingüística, y más tarde en la filosofía, para caracterizar un tipo específico de enunciados. Sin embargo, se utilizan a menudo ambos para el enfoque performativo y en este trabajo voy a hacer uso de ambos.

Los primeros estudios acerca de los susodichos enunciados performativos surgen gracias a John Langshaw Austin, autor del neologismo, y a su antiguo alumno John Searle,⁴⁰ en el marco de la filosofía del lenguaje, para, posteriormente, desarrollarse por las críticas y aportaciones de Derrida, y más adelante por las de Victor Turner con la introducción del proceso ritual. Posteriormente aparecen los *performative studies*, como por ejemplo la ya citada Erika Fischer-Lichte.⁴¹ En el caso de los estudios de género, y como tema central de este estudio, el concepto de lo performativo fue introducido por Judith Butler cuyas aportaciones tuvieron un gran impacto, tanto en el ámbito académico de los estudios de género, como en el ámbito político y social feminista.

⁴⁰ Véanse sus libros más importantes: Austin, J.L. *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955* (Oxford: Clarendon Press, 1962). Trad. esp. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones* (Barcelona: Paidós, 1991), “Emisiones realizativas” en Luis Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado: Lecturas de filosofía del lenguaje* (Madrid: Tecnos, 1991), 419-439. Searle, John, *The Construction of Social Reality* (Nueva York: Free Press, 1995). Trad. esp. *La construcción de la realidad social* (Barcelona: Paidós, 1997) y *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World* (Nueva York: Basic Books, 1998). Trad. esp. *Mente, lenguaje y sociedad: la filosofía en el mundo real* (Madrid: Alianza, 2004).

⁴¹ Sobre estudios performativos actuales, además de los autores ya citados, destacan varias publicaciones en el mundo alemán. Por ejemplo: Sybille Krämer, *Performativität Und Medialität* (München: Fink, 2004). Britta Hoffarth, *Performativität Als Medienpädagogische Perspektive* (Bielefeld: Transcript, 2009). Klaus W Hempfer, *Theorien Des Performativen* (Bielefeld: Transcript, 2011).

2.1. El inicio de la teoría performativa: John L. Austin

El concepto aparece por lo tanto en el marco de la filosofía del lenguaje, introducido por Austin en su libro titulado *Cómo hacer cosas con palabras*,⁴² que fue publicado de manera póstuma en 1962 y compuesto por doce conferencias dictadas durante el año 1955 en la Universidad de Harvard. El término “performatividad”, una “nueva y fea palabra” según el mismo autor,⁴³ le sirve para explicar un hecho, o más bien un descubrimiento revolucionario dentro de la teoría de los actos del habla. Tal como indica el título, problematiza los enunciados y las palabras que pueden hacer cosas, es decir que pueden modificar la realidad. Austin había descubierto que los enunciados lingüísticos no solo se pueden utilizar para describir o para afirmar el estado de las cosas, sino que también ellos pueden llevar a cabo acciones y que, por lo tanto, habría diferentes tipos: unos que describen o afirman y otros que cambian la realidad.

En sus primeras conferencias distinguía entre enunciados constatativos o descriptivos, que se podían considerar como verdaderos o falsos, y los enunciados performativos (en castellano se tradujo como enunciados realizativos⁴⁴), los cuales no atendían a una lógica de verdad o falsedad, sino a una lógica de éxito o fracaso. Los enunciados constatativos eran aquellos que describían realidades y podían ser descripciones o afirmaciones que correspondían con la realidad o no.⁴⁵ Por ejemplo, “estoy corriendo”, se trataría de un constatativo ya que estar corriendo y decirlo hace que el enunciado sea verdadero porque la verdad que encierra este enunciado es una consecuencia de si la acción está pasando o no, es decir de que yo esté corriendo o no. Por el contrario, cuando alguien dice “le pido disculpas”, la acción aún no ha sido consumada porque aún no se han aceptado, por lo que el enunciado potencialmente puede tener éxito o puede fracasar.

⁴² En la edición en español: John L Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (Barcelona: Paidós, 1998).

⁴³ Austin, *Cómo hacer...*, 415.

⁴⁴ Véase: John L Austin, *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (Barcelona: Paidós, 1998).

⁴⁵ Austin hace una diferencia entre los descriptivos y los constatativos, en tanto que no todos los descriptivos atienden al modelo de verdad y falsedad. Por esta razón crea el neologismo “constatativo”: “Quizás esta no sea, empero, una buena denominación, puesto que “descriptiva” es, en sí misma, una palabra específica. No todos los enunciados verdaderos o falsos son descripciones; por esta razón prefiero usar la palabra “constatativo”. Austin, *Cómo hacer...*, 43.

Por ello, para Austin, un enunciado performativo es aquel que significa actuar en el mismo momento en que se pronuncia. De modo que decir y hacer se convierten en lo mismo (o en la consecuencia). Para diferenciar los dos tipos de enunciados propone varios ejercicios que permiten diferenciar entre constatativos y performativos, así como también una serie de condiciones que hacen posible que un enunciado performativo pueda tener éxito u otras condiciones que lo puedan hacer fracasar.⁴⁶ Estas no solo deben contener una fórmula performativa a la que se ha hecho referencia (como jurar, bautizar, etc...) sino que también deben existir una serie de factores que posibiliten que la fórmula tener éxito, sin los cuales el acto sería un fracaso o no sería un éxito completo.⁴⁷ Si se dan este tipo de casos, propone que el enunciado no atenderá al razonamiento de verdadero/falso, sino que será simplemente “desafortunado”.⁴⁸

Una segunda clasificación aparece a partir de la conferencia VIII. Al mostrar que decir también es una forma de hacer,⁴⁹ parece que deja de lado la clasificación entre realizativos y constatativos para dar paso a una nueva clasificación:

Cuando sugerimos embarcarnos en la tarea de hacer una lista de verbos realizativos explícitos, hallamos ciertas dificultades para determinar si una expresión es o no realizativa, o, en todo caso, si es *puramente* realizativa. Pareció conveniente, por ello,

⁴⁶ Las condiciones que Austin propone las detalla de la siguiente manera:

A.1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias. Además

A.2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares, deben ser las apropiadas para recurrir el procedimiento particular que se emplea.

B.1) El procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes en forma correcta y

B.2) en todos sus pasos.

r.1) En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada, y, además,

r.2) los participantes tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad. Austin, *Cómo hacer...*, 56.

⁴⁷ *Ibid.*, 55.

⁴⁸ “Podemos decir entonces que la expresión lingüística no es en verdad falsa sino, en general, *desafortunada*. Por tal razón, llamaremos a la doctrina de *las cosas que pueden andar mal y salir mal*, en oportunidad de tales expresiones, la doctrina de los *Infortunios*.” *Ibid.*

⁴⁹ Como también indica Leticia Sabsay: Leticia Sabsay, “El sujeto de la performatividad: Narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género” (Tesis doctoral, Universitat de València, 2009), 151-152.

volver a cuestiones fundamentales y considerar en cuántos sentidos puede afirmarse que decir algo es hacer algo, o que al decir algo hacemos algo, o aún porque decimos algo hacemos algo.⁵⁰

Teniendo en cuenta que hablar es hacer, es decir, “es ya una manera de actuar, y no simplemente una manera de informar o describir lo que se hace”,⁵¹ Austin propone una clasificación con tres tipos diferentes de actos del habla o tres variantes diferentes del mismo acto del habla: los actos locucionarios, ilocucionarios y el perlocucionarios.

Los locucionarios se refieren a sus primeras hipótesis en las que decir es hacer con lo que remite a un enunciado que sería considerado verdadero o falso. Los ilocucionarios se refieren a lo que se hace cuando se dice un enunciado utilizando verbos como afirmar, negar o clasificar. Por último el acto del habla perlocucionario evoca lo que se hace cuando se dice algo, por ejemplo asustar, inhibir, silenciar.⁵²

2.2. Iterabilidad y contexto: Jacques Derrida

Una de las réplicas a las conferencias de Austin llega de parte de Derrida quien introduce elementos capitales en el desarrollo del giro performativo. Derrida comienza hablando del rechazo a la comunicación como un proceso en el que las intenciones de los comunicantes son siempre identificables. A continuación muestra su desacuerdo con la homogeneidad en los tipos de comunicación verbales y escritos. Y por último, en la escritura, el papel que se le confiere a la ausencia de destinatario y posiblemente a la

⁵⁰ Austin, *Cómo hacer...*, 153.

⁵¹ José María Sánchez-Prieto, "Los desafíos del 'giro performativo': El modelo de Alexander y la pervivencia de Turner", en *Giros narrativos e historias del saber*, 1st ed. (Madrid: Plaza y Valdés, 2003), 78.

⁵² Leticia Sabsay, "El sujeto de la performatividad...", 152.

ausencia de autor (en caso de la muerte de este en el momento de recibir un texto escrito).⁵³

Por ello el acto comunicativo performativo debería verse como un acto en el que no se contemplen las intenciones en el hablante, y que sea diferente de la representación de un “estado de cosas” previamente determinado.⁵⁴ Como expone Pérez Navarro, la crítica de Derrida a la teoría de Austin se puede centrar en dos temas principales: “(a) la imposibilidad de delimitar de un modo definitivo el contexto en que interviene el performativo; (b) la iterabilidad constitutiva de todo acto de habla.”⁵⁵

En cuanto a la primera objeción de la que da cuenta Derrida, lo primero que le llama la atención es la imposibilidad de limitar el contexto, ya que Austin exige que lo esté, no solo por la situación, sino también por las intenciones del hablante. El primer problema sería que Austin introduce un dualismo entre locución y referente intencional, así como también una normatividad ética que no tiene en cuenta la imposibilidad de conocer los procesos internos de la conciencia del emisor del enunciado.⁵⁶ Por otra parte, la delimitación completa del contexto que propone Austin, cae de nuevo en el esquema de verdad y falsedad del que pretendía huir con la teoría de los performativos, ya que, para que un enunciado performativo pueda cumplirse, debe haber una situación que lo permita, una intención del hablante que habilite el éxito del enunciado y que esté autorizado a enunciar el performativo. De modo que para que una expresión sea afortunada es necesario que los enunciados sean verdaderos, es decir que haya condiciones que sean verdaderas o falsas. En esta delimitación del contexto, Austin intenta clasificar todas las situaciones en las que hubiera la posibilidad de los infortunios, y así encontrar las condiciones para que un performativo sea completo. Hay algunas de las condiciones que al no ser cumplidas

⁵³ “Es preciso que sea repetible -reiterable- en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, «otro» en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías). Una escritura que no fuese estructuralmente legible -reiterable- más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura.” Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto” in *Márgenes de la filosofía*, 2nd ed. (Madrid: Cátedra, 1994, 356-357.

⁵⁴ Pablo Pérez Navarro, *Del texto al sexo* (Barcelona: Gay y lesbiana editorial, 2008), 46.

⁵⁵ *Ibid.*, 48.

⁵⁶ *Ibid.*, 49.

impiden completamente el enunciado performativo, pero hay otras que lo impiden solo parcialmente.

Para Derrida, el contexto, además de no poder delimitarse para que los enunciados performativos puedan ser considerados exitosos, es creado por los mismos enunciados performativos. Este enfoque de lo performativo del lenguaje radica en que el mismo enunciado expresado en situaciones diferentes puede tener igualmente el poder de modificar estados al mismo tiempo que crea la situación, eso es, el contexto:

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto.⁵⁷

Un segundo aspecto que critica el filósofo francés en relación con el contexto, sería la distinción que hace Austin de los usos “ordinarios” que se refieren a situaciones ordinarias del lenguaje, esto es, situaciones reales, y los usos “no serios”, los cuales los considera dependientes al estar vinculados a los usos literarios. Para el lingüista británico los usos no-serios del lenguaje, es decir los enunciados que se hacen dentro de una ficción, como podrían ser los que pronunciamos en una obra de teatro o lo que pronunciamos al recitar una poesía, quedan automáticamente excluidos como expresiones realizativas/performativas.⁵⁸

Derrida da un giro a esta condición exponiendo completamente lo contrario que Austin al argumentar que precisamente el carácter citacional de los enunciados que se

⁵⁷ Derrida, “Firma...”, 361-362.

⁵⁸ Austin lo describe del siguiente modo: “Me refiero, por ejemplo, a lo siguiente: una expresión realizativa 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. Esto vale de manera similar para todas las acciones: en circunstancias similares [...] el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son 13 dependientes de su uso normal [...] Las expresiones realizativas, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias.” Austin, *Cómo hacer...*, 63.

expresan en un teatro o en otro uso del lenguaje “no-serio”, es el que le otorga la fuerza para ser un performativo:

Pues en fin, lo que Austin excluye como anomalía, excepción, “no-serio”, la cita (en la escena, en un poema, o en un soliloquio), ¿no es la modificación determinada de una citacionalidad general –de iterabilidad general, más bien- sin la cual no habría siquiera un performativo “exitoso”?⁵⁹

El concepto de iterabilidad con el que argumenta Derrida contra la delimitación del contexto de Austin, se torna central para entender su crítica. De la misma manera que encuentra incongruencias por la imposibilidad de limitar el contexto en su totalidad, tampoco comprende un éxito performativo de un enunciado sin su citabilidad. La iterabilidad de la cita se convierte por ello en un elemento imprescindible para que una “marca”,⁶⁰ pueda modificar estados y crear nuevos contextos.

2.3. Victor Turner: ritual y el drama social

Como referente de la sociología cultural⁶¹ y los estudios sobre la performatividad,⁶² Turner estableció vínculos entre la dramaturgia y lo social en colaboración con el dramaturgo Richard Schechner.⁶³ Sus estudios antropológicos sobre el ritual, quien ubica su teoría dentro del giro posmoderno,⁶⁴ supusieron una novedosa aportación a la

⁵⁹ Derrida, “Firma...”, 367.

⁶⁰ Sobre el concepto de marca volveré en el capítulo correspondiente a la “performatividad de la ficción”.

⁶¹ Además de Turner y Schechner habría que considerar a Jeffrey Alexander quien también impulsó nuevos programas en la sociología cultural para destacar la autonomía de la cultura y de la textualidad de la vida social. Véase: J.C. Alexander, *The meanings of Social Life: A Cultural Sociology* (Oxford: Oxford University Press, 2003); “Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy”, *Sociological Theory*, n°22 (2004), 527-573; “Performing Cultural Sociology”, *European Journal of Social Theory*, n°11 (2008) 523-542; *Performance and Power* (Cambridge: Polity, 2011); J.C. Alexander, R.N. Jacobs y P. Smith (eds.), *Cultural sociology* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

⁶² *Ibid.*

⁶³ Véase: R. Schechner, *Ritual, Play and Social Drama* (Nueva York: Seabury Press, 1976); *Between Theatre and Anthropology* (Philadelphia, PA.: University of Pennsylvania Press, 1985); *Performance Theory* (Nueva York: Routledge, 1988); *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance* (Nueva York: Routledge, 1993); *Performance Studies: An Introduction* (Nueva York: Routledge, 2002).

⁶⁴ Turner puso gran énfasis en contemplar las sociedades como procesos sociales, lo cual remite a lo que denominó “giro posmoderno”. Como él indica, este proceso significa “convertir al espacio en proceso,

teoría performativa al introducir la metáfora teatral como un enfoque “dramático” de la cultura. De esta forma, la performatividad del lenguaje, que hasta entonces había sido el referente en la teoría anterior, dejó paso a la performatividad social otorgando un papel de protagonista al concepto de representación.⁶⁵ El giro performativo adquirió una nueva consolidación dado que la comunicación y los códigos simbólicos pasaron a convertirse también en formas de expresión no lingüísticas, como indica Bachmann-Medick:

La corporalidad y las dimensiones de actuación no verbales se colocan en primer plano, así como también se refuerza el enfoque en actores históricos, en conflictos, transgresiones y subversión cultural – lo que significa una dirección hacia categorías que no aparecían en el discurso que seguía el giro lingüístico.⁶⁶

Por otra parte, los procesos rituales, sociales y culturales son también analizados como una “performance de una secuencia compleja de actos simbólicos”⁶⁷ capaz de transformar estructuras. El antropólogo escocés utilizó varios conceptos para modernizar la teoría del ritual mediante las nociones de proceso ritual, drama social, liminalidad y *comunitas*.⁶⁸ Los dos primeros conceptos, se hacen esenciales para la posterior teoría del ritual y la performatividad. Por su parte, la liminalidad y la *comunitas* son momentos y situaciones que tienen lugar durante el ritual. Del mismo modo, los dramas sociales también podrían ser considerados procesos rituales como explico a continuación.

temporalizarlo, contrario a la espacialización del proceso y el tiempo [que fuera] la esencia de lo moderno». Magdalena Uribe Jiménez and Ingrid Geist, "La Antropología Del Performance", in *Antropología Del Ritual*, 1st ed. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002), 103-144, 109.

⁶⁵ El concepto de lenguaje como único medio de conocimiento impedía el desarrollo del giro performativo. De esta forma, la concepción lingüística de Saussure mediante la idea de un universo objetivo, independiente del lenguaje y del discurso, pasa a considerarse una ilusión. Bachmann-Medick, *Cultural...*, 36-42.

⁶⁶ Traducción mía. El original sería: “Körperlichkeit und nicht-verbale Handlungsdimensionen werden dabei ebenso in den Vordergrund gerückt wie eine verstärkte Fokussierung auf historische Akteure, auf Konflikte, Transgressionen und kulturelle Subversion – eine Hinwendung also zu Kategorien, die in der Diskurslastigkeit im Gefolge des linguistic turn nicht vorkamen.” Bachmann-Medick, *Cultural...*, 38.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Sánchez-Prieto, “Los desafíos...”.

2.3.1. El proceso ritual

En la investigación de Turner sobre el ritual será clave su trabajo de campo con la tribu de los Ndembu,⁶⁹ junto a la que convivió cuatro años (1950-1954)⁷⁰ y de la que tomará los ejemplos para la teoría del proceso ritual, plasmada en el libro *El proceso ritual* (1969).⁷¹ El amplio estudio de los rituales de la tribu se basa en la estructura del ritual de paso que propone el antropólogo Arnold van Gennep en su libro *Los ritos de paso* (1909).⁷² Para el antropólogo franco-alemán, los ritos de paso tienen la capacidad de transformar símbolos y por tanto la realidad, mediante tres fases que son las siguientes:

1. La de separación: donde novicias o novicios, se desprenden de su entorno social habitual y de su anterior estatus.
2. La de transformación o fase liminal: donde éstos son introducidos en un estado intermedio en el que no se poseen atributos del estatus pasado o futuro.
3. Y la de agregación: que coloca de nuevo al sujeto en una posición nueva, socialmente estable y con nuevos derechos y obligaciones.⁷³

Estas fases establecen procesos de cambios personales o sociales, como podrían ser los entierros o matrimonios, en los que la agregación o la separación otorgan un nuevo estatus. El ritual dispone, por lo tanto, de poder transformador y la fase de la liminalidad constituye el momento en el que se prueban combinaciones de símbolos que se desechan o se aceptan y que dan lugar a un nuevo orden simbólico.⁷⁴ Según él, esta fase es una especie de limbo donde todo es incierto y a los seres liminares, es decir los que pasan por la fase de transformación en los ritos, los asemeja a los neófitos en los ritos de iniciación a la pubertad:

⁶⁹ Tribu de Zambia.

⁷⁰ Véase: Victor Turner, *El proceso ritual* (Madrid: Taurus, 1988).

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Arnold Van Gennep, *Los ritos de paso* (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

⁷³ Esta ordenación de la teoría de van Gennep está extraída de Bachmann-Medick, *Cultural...*, 115.

⁷⁴ *Ibid.*, 112.

Pueden ir disfrazados de seres monstruosos, llevar sólo un simple taparrabos encima o incluso ir desnudos, con el fin de demostrar que, en cuanto seres liminales que son, no tienen status, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango o rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco: en suma, nada que pueda distinguirlos de los demás neófitos o iniciandos. Su conducta suele ser pasiva o sumisa; deben obedecer implícitamente a sus instructores y aceptar cualquier castigo que pueda infligírseles, por arbitrario que sea, sin la menor queja. Es como si se viesen reducidos o rebajados hasta una condición uniforme para ser formados de nuevo y dotados con poderes adicionales que les permitan hacer frente a su nueva situación en la vida.⁷⁵

Este tipo de situación límbica permite cambios y transformaciones dentro del sistema social mostrando de este modo que son estructuras alterables mediante la repetición. La liminalidad tiene además otras características además de ser una fase necesaria para la estructura social confirmándola y modificándola al mismo tiempo. Esta fase se puede considerar la parte antagonista de la estructura, recibiendo por ello el nombre de anti-estructura y *communitas*.⁷⁶ Se caracteriza por ser una fase sin estatus, homogénea, sin nombre, silenciosa, sin estructura social, indeterminada, insegura, pero también fase de posibilidad, potencialidad e imprevisibilidad.⁷⁷ Las reglas típicas de la vida cotidiana se cambian, las normas sociales, los signos adoptan otra simbología.⁷⁸ De este modo, en la fase liminal se puede fragmentar el orden cultural, cambiar la simbología de características sociales o deconstruir asignaciones simbólicas

⁷⁵ Turner, *El proceso...*, 102.

⁷⁶ La *communitas* son las sociedades anti-estructurales que se pueden desarrollar durante las fases liminales cuando estas se hacen permanentes. Para Turner en la *communitas* hay una potencialidad creadora: "La *communitas* tiene también un aspecto de potencialidad, de ahí que se dé con frecuencia en el modo subjuntivo. Las relaciones entre seres totales son generadoras de símbolos, metáforas y comparaciones; sus productos son el arte y la religión más que las estructuras políticas y legales." Turner, *El proceso...*, 127.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Turner, *El proceso...*, 127.

2.3.2. El drama social

Bajo la metáfora “drama social” desarrollada en su libro *Dramas, Fields and Metaphors* (1974),⁷⁹ el autor pretende dar cuenta de la posibilidad de “exportación” de la estructura del ritual que había estudiado en Zambia a las sociedades occidentales. Asimismo justifica el nombre de drama social comparando su noción con los procesos del drama antiguo, donde ve similitudes con los conflictos sociales en las tribus estudiadas por él:

La situación en una aldea ndembu se asemeja estrechamente a la que se encuentra en el drama griego, en el que presenciamos la indefensión del individuo humano frente al destino; pero en este caso [y también en el islandés, como lo comprobé], el destino, los hados, son las necesidades del proceso social.⁸⁰

El autor define el drama social como una puesta de valores e intereses del proceso social surgidas en situaciones de conflicto.⁸¹ Asimismo, los rituales también formarían parte de los dramas sociales porque estarían escenificados y regulados en ellos.

Como ejemplos se podrían contar todos los niveles de organización social, desde el Estado hasta la familia: conflictos entre parientes, sucesión de poderes, cambios de estatus, rebeliones, revoluciones y guerras, formarían parte de estos procesos. Los dramas sociales son considerados, por lo tanto, como procesos que aparecen en situaciones conflictivas que van desde la lucha por el poder dentro de grupos sociales hasta tensiones y conflictos en relaciones internacionales. Estos se componen de cuatro fases que marcan su desarrollo: la quiebra, la crisis, la acción de desagravio y la reintegración:

⁷⁹ Victor Turner, *Dramas, Fields, And Metaphors* (Ithaca [N.Y.]: Cornell University Press, 1974). La traducción en español se puede ver en: Magdalena Uribe Jiménez y Ingrid Geist, "La antropología del performance", en *Antropología del ritual*, 1era ed. (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002), 103-144.

⁸⁰ *Ibid.*, 115.

⁸¹ En palabras de Turner: “Los dramas sociales tenían lugar en los que Kurt Lewin podía haber denominado fases “inarmónicas” de los procesos sociales en curso. Cuando los intereses y actitudes de grupos e individuos quedaban en obvia oposición, me parecía que los dramas sociales constituían unidades del proceso social aislables y susceptibles de descripción minuciosa.” Turner, *Antropología...*, 113.

Los cuatro elementos se podrían describir del siguiente modo: Quiebra: se entiende la fractura pública en relaciones sociales o dentro de un sistema de relaciones sociales.. Viene dada por el incumplimiento de alguna norma o por una infracción, lo cual detona la confrontación. El actor protagonista de este drama se enfrenta al grupo o a la persona. Crisis: si la brecha no se desvanece, se produce una expansión hacia otras partes del escenario para incluirlas en el proceso. Se comienzan a romper las relaciones estructurales de los actores antagónicos. El aumento de la brecha llega hasta un punto de cambio. Acción de desagravio: estrategias para resolver el conflicto por miembros representativos del sistema social mediante actos, rituales o performances. Incluso por mecanismos legales o por el uso de la fuerza por lo militar. Reintegración: en caso de que la acción reparadora no funcione, reconocimiento de la imposibilidad de reparar la brecha y se separan las relaciones sociales estructurales. Si funciona, se da la reconciliación y se da lugar a una transformación y reestructuración del proceso social.⁸²

De las cuatro fases, las dos intermedias (la fase de crisis y la acción de desagravio) corresponderían a la fase liminal en el ritual.

⁸² Turner, *Antropología...*, 103-144.

3. La perspectiva performativa de género: Judith Butler

La filósofa estadounidense Judith Butler ocupa un espacio relevante dentro de la teoría performativa y en este esquema teórico. Tanto por lo que significan sus aportes a la teoría en el campo de los estudios de género, como por la importancia que tiene su punto de vista en este estudio.

La aportación de Butler a la teoría performativa tiene la particularidad que reúne conceptos de las teorías anteriores, especialmente de Austin, Derrida y Turner para trasladarla no solamente a lo social o a lo político como se ha visto anteriormente, sino que además lo extrapola hacia la concepción del ser humano en sí, y especialmente hacia el concepto de identidad de género, como también hacia el de sexo y la identidad cultural. De la misma forma que los discursos son performativos por su repetición para Derrida, y que los procesos sociales y políticos se mantienen por la repetición continuada de rituales, los sujetos están atravesadxs por discursos que se repiten, se sedimentan y se validan por ellos mismos como discursos performativos.

Por consiguiente lo performativo deja de ser solamente algo que crea el sujeto para convertirse también en lo que crea al sujeto mismo. Por ello, performar la realidad mediante discursos y actos, también significa performar al sujeto. Este concepto aplicado al sujeto adopta una perspectiva más específica cuando Butler lo aplica al género y a la identidad de género, para mostrarnos el punto clave de su teoría, que es que el género es performativo.

Pero antes de abarcar el concepto de performatividad de Butler, habría que hacer un repaso a los pasos que le permiten a la filósofa norteamericana llegar hasta su teoría performativa, en la que destaca especialmente la crítica al pensamiento a Simone de Beauvoir.

3.1. Teoría precedente e influencias

El cuestionamiento de los pares dicotómicos naturaleza/cultura y sexo/género apareció en forma de reivindicación en los años setenta como argumentación contra los esencialismos y el determinismo biológico.⁸³ De este modo, surgieron dos vías importantes en la teoría de género: la identidad de género y el sistema sexo/género.⁸⁴ La identidad de género se basó como reacción al discurso médico esencializador para hacer visible así la desigualdad de los géneros. Por consiguiente, en lo que fue denominado como “segunda ola”⁸⁵ del feminismo, se defendió la influencia mayor de la cultura-género sobre el el sexo-naturaleza.⁸⁶ Esta posibilidad (en la que Beauvoir es una precursora, sino la precursora) basada en la distinción del sexo/género permitió un nuevo campo de estudio sobre la variabilidad histórica del género, pero que, sin embargo, no se cuestionó acerca de la distinción entre naturaleza y cultura.⁸⁷

Por otra parte, la corriente basada en el sistema sexo/género, el cual fue introducido por Gayle Rubin en su texto “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”,⁸⁸ pretende igualmente desesencializar el género mediante la distinción entre cultura y naturaleza. Rubin elaboró una teoría para “describir la sexualidad, identificar la opresión sexual y desarrollar un vocabulario crítico que desafiara la injusticia basada en la división sexual del trabajo”,⁸⁹ y así mostrar cómo el género y la heterosexualidad obligaría son producidos por mecanismos histórico-sociales, al mismo tiempo que desplazan a las mujeres a un segundo plano en la sociedad.⁹⁰ Para ello Rubin hace uso

⁸³ Soley-Beltrán, *Transexualidad...*, 27. En este punto sobre las influencias de Butler sobre el sexo/género me voy a basar especialmente en el marco teórico que expone Soley-Beltrán en su libro antes citado.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Acerca de las olas del feminismo véase: Elena Beltrán y Virginia Maquieira (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* (Madrid: Alianza Editorial, 2005).

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, 28.

⁸⁸ Gayle Rubin, “El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo”, *Nueva Antropología*, 30 (1986). Traducción de Stella Mastrangelo. Título original en inglés: Gayle Rubin, “The Traffic In Women: Notes On The “Political Economy” Of Sex”, in *Toward An Anthropology Of Women*, 1st ed. (Nueva York: Monthly Review Press, 2016).

⁸⁹ Soley-Beltrán, *Transexualidad...*, 28.

⁹⁰ En palabras de Rubin: “El reino del sexo, el género y la procreación humanos ha estado sometido a, y ha sido modificado por, una incesante actividad humana durante milenios. El sexo tal como lo conocemos –identidad de géneros, deseo y fantasías sexuales, conceptos de la infancia- es en sí un producto social.” Rubin, “El tráfico...”, 103.

de teorías económicas (Marx y Engels), antropológicas (Levi-Strauss), así como del psicoanálisis (Freud y Lacan).

La idea de Rubin sobre la heterosexualidad como una institución social, fue secundada y teorizada por otras teóricas feministas anteriores a Butler, entre las que destacan Monique Wittig con su libro *The straight mind* (1976)⁹¹ y Adrienne Rich con *Compulsory heterosexuality and lesbian existence* (1981).⁹² El concepto de sistema sexo/género tuvo influencia en Butler, ya que de él surgieron varias ideas de su pensamiento, tales como la idea de “sexo”, que para Butler es una mera ficción, así como también la reflexión de Wittig y Rich acerca de la heterosexualidad obligatoria quienes la teorizan como una visión específica del mundo.⁹³

Sin embargo, el pensamiento de Butler parte inicialmente de la crítica al libro *El segundo sexo* (1949), donde Beauvoir establece la distinción entre sexo/género de Beauvoir, y que tiene una destacada relevancia en los conceptos de performatividad del género/sexo que desarrolla Butler. Por ello no sería justo explicar el planteamiento de la autora del *Género en disputa* (1990) sin pasar por su primera fuente de inspiración.

3.2. El pensamiento de Beauvoir

La siempre perenne obra de Beauvoir, sirvió de referente a todo el feminismo posterior y Butler, además de no ser la excepción, toma su problemática principal como punto de partida para su teoría de la performatividad del género. Butler radicaliza el discurso anti-esencialista partiendo de que tanto sexo y género no tienen referencia es un original porque ambos son performativos.

La filósofa francesa escribió *El segundo sexo* después de que Sartre le sugiriera qué había significado para ella ser mujer.⁹⁴ Partiendo de su experiencia personal, comienza a reflexionar sobre lo que significa ser mujer en general y advierte que es una

⁹¹ En la traducción española: Monique Wittig, Javier Sáez y Francisco Javier Vidarte, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Barcelona: Egales, 2006).

⁹² Adrienne Rich, *Compulsory Heterosexuality And Lesbian Existence* (London: Onlywomen Press, 1981). En español: Adrienne Rich, "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", *DUODA Revista D' Estudis Feministes*, 10 (1996): 15-45.

⁹³ Soley-Beltrán, *La Transexualidad...*, 29.

⁹⁴ Femenías, *Sobre sujeto y género* (Rosario: Prohistoria ediciones, 2012), 18.

construcción social en el que nada está determinado por la naturaleza. Para ello, parte inicialmente de una posición existencialista, es decir de la base teórica que comparte con Sartre, como afirma en la introducción del libro,⁹⁵ aunque finalmente la acotará con aportaciones propias que la harán distanciarse del existencialismo sartreano.

El ensayo, en el que la filósofa pretende mostrar el concepto de mujer como una construcción histórica, está dividido en dos extensas partes bien diferenciadas.⁹⁶ En el recorrido teórico y práctico sobre la construcción del género o de cómo se llega a ser *mujer*, habría que situar el pensamiento de Beauvoir entre dos épocas que han marcado los estudios en las humanidades y el feminismo. Según López Pardina, *El segundo sexo* debería situarse entre la Ilustración y el postmodernismo, pues se aleja de la Ilustración al superar la noción del sujeto absoluto y separado de los otros y se acerca al postmodernismo al situar al sujeto en un contexto y aceptar que la subjetividad está construida – en parte – social y discursivamente.⁹⁷

3.3. Crítica de Butler a Beauvoir

A la luz del análisis que hace Butler de Beauvoir, estos conceptos no se han resuelto completamente. María Luisa Femenías divide los conceptos a problematizar en varios puntos⁹⁸ que para Butler son contradictorios o incongruentes y que deben ser superados. Estos serían, en primer lugar, que Beauvoir cae en una crítica voluntarista del género, en segundo lugar, en una visión cartesiana del yo, al aceptar el sexo como lo dado, lo cual haría que cayera en una posición biologicista y, por último, que

⁹⁵ “La perspectiva que adoptamos es la de la moral existencialista. Todo sujeto se afirma concretamente a través de los proyectos como una transcendencia, sólo hace culminar su libertad cuando la supera constantemente hacia otras libertades; no hay más justificación de la existencia presente que su expansión hacia un futuro indefinidamente abierto“. Simone de Beauvoir, *El Segundo...* .

⁹⁶ La primera de las partes hace un amplio recorrido por las ciencias naturales y humanas: la biología, la psicología (básicamente solo la parte del psicoanálisis), el materialismo histórico, y después hace un repaso por la historia, en especial la historia de Francia, y de los mitos. La segunda parte titulada “La experiencia vivida” que comienza con la famosa frase “No se nace mujer, se llega a serlo” explica cómo la sociedad y la cultura construyen a la persona como mujer en todas las fases de su vida; desde la infancia hasta la vejez. De Beauvoir, *El segundo...*, 371.

⁹⁷ López Pardina, introducción a *El segundo...*, de Beauvoir, 13.

⁹⁸ Según la lectura que hace M.L. Femenías: María Luisa Femenías, *Judith Butler* (Buenos Aires: Catálogos, 2003), 20.

Beauvoir insta a las mujeres a alcanzar la condición de sujetos homologándose al sujeto masculino.

La primera de las críticas de Butler es que Beauvoir permanece en el marco del existencialismo sartreano en el que el sujeto libre puede elegir su destino. Butler, que no se siente ni constructivista ni determinista, sino que pretende ocupar una posición “tensionante”⁹⁹ entre las dos, le otorga el mérito a Beauvoir dejar de lado el determinismo de la anatomía y de adjudicar a las mujeres valores determinados. Por otro lado, también toma el concepto de “devenir mujer” en términos voluntaristas, como si la construcción y la adquisición del género fueran elegidas, y lo contrapone al determinismo de género que presupone una construcción por el sistema patriarcal y por el lenguaje falocéntrico, con lo cual, le atribuye el hecho de entender el género de modo dinámico.¹⁰⁰ Sin embargo, lo que a Butler en un principio le parece una alternativa al lenguaje falocéntrico gracias al potencial de emancipación que ofrecía su teoría de género, más tarde se le presentó como una idea ambigua. La noción de que una mujer se construye culturalmente, equiparada por Butler al par de sexo/género, es el gran foco de sus críticas por la base supuestamente existencialista de Beauvoir. Partiendo de la frase: “una mujer no nace, se llega a serlo”,¹⁰¹ propone el género –según Butler– como una construcción y a la vez un proyecto, lo cual presupone que en el caso de la construcción el sujeto no tiene la elección y en el segundo caso, el del proyecto, sí. Según Butler, la distinción sexo/género de Beauvoir no permite ver con claridad si un sexo se convierte necesariamente en un género determinado. Como ella misma nos dice:

[...] si el sexo y el género son radicalmente diferentes, entonces no se desprende que ser de un sexo concreto equivalga a llegar a ser de un género concreto; dicho de otra forma, «mujer» no necesariamente es la construcción cultural del cuerpo femenino, y «hombre» tampoco representa obligatoriamente a un cuerpo masculino. Esta afirmación radical de la división entre sexo/género revela que los cuerpos sexuados

⁹⁹ María Luisa Femenías, Virginia Cano y Paula Torricella (comp.), *Judith Butler, su filosofía a debate* (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2013), 39.

¹⁰⁰ Femenías, *Judith...*, 22.

¹⁰¹ De Beauvoir, *El segundo...*, 371.

pueden ser muchos géneros diferentes y, además, que el género en sí no se limita necesariamente a los dos géneros habituales.¹⁰²

La segunda de las críticas tiene que ver con la visión cartesiana del sujeto. Butler parte de que si Beauvoir propone que el género es construido, es necesario un agente desde un *locus* pre-genérico, lo cual supondría caer en un punto de vista cartesiano dualista, y por ende sustancialista del yo.¹⁰³ Según el supuesto de Beauvoir (siempre desde el punto de vista de Butler) hay entonces un sujeto previo a partir del cual la mujer llega a ser mujer, lo cual ya está significando para Butler caer en los esencialismos de “ser mujer”.¹⁰⁴ Según esta explicación las mujeres se definirían como lo *Otro*,¹⁰⁵ delimitándolas dentro del marco conceptual de los varones, y reduciendo su libertad a la inmanencia y a lo inesencial.¹⁰⁶ La idea de la mujer como lo *Otro* que recorre todo *El Segundo Sexo* es utilizada como una herramienta clave para explicar la supeditación de las mujeres a los hombres, en base a que la sociedad se divide en el grupo opresor, el de los hombres y el oprimido, el de las mujeres. Como indica Butler:

La teoría de la encarnación en que se asienta el análisis de Beauvoir está restringida por la reproducción sin reservas de la distinción cartesiana entre libertad y cuerpo. Pese a mi empeño por afirmar lo contrario, parece que Beauvoir mantiene el dualismo mente/cuerpo, aun cuando ofrece una síntesis de esos términos. La preservación de esa misma distinción puede ser reveladora del mismo falogocentrismo que Beauvoir subestima.¹⁰⁷

¹⁰² Butler, *El género...*, 226.

¹⁰³ Femenías, *Judith...*, 24.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 52.

¹⁰⁵ Para Beauvoir, esta alteridad no es categoría intrínseca y natural de las mujeres sino que es cultural, pero está argumentada por los condicionamientos biológicos, como por ejemplo la maternidad, que desmitifica porque argumenta que las mujeres se reconocen más como madres que como mujeres, es decir que para ella esto no se trata de un efecto provocado por la biología y la esencia de ser hembra, sino por la relación que tiene lugar entre las madres e hijos, desnaturalizando los efectos que se le adjudican al hecho de ser madre y privándolos de toda esencia.

¹⁰⁶ Femenías, *Sobre sujeto...*, 19.

¹⁰⁷ Butler, *El género...*, 63-64.

Además, esto implica la inconsistencia de que la mujer pueda llegar a ser sujeto, ya que si la mujer es percibida como lo *Otro* y el varón como sujeto, entonces el proyecto de convertirse en mujer-sujeto no tendría sentido. La mujer no se puede convertir en sujeto porque eso supondría constituirse dentro de un espacio que pertenece a lo masculino.¹⁰⁸

Para explicar esto, se apoya en las ideas que Luce Irigaray define en su libro *Espéculo de la otra mujer*.¹⁰⁹ Butler adopta el análisis lingüístico de la filósofa belga en el que el lenguaje es falocéntrico (todo discurso está construido dentro del orden simbólico del sujeto varón). Las mujeres están en una relación de asimetría con el hombre. La mujer contempla así al hombre como su ideal y su esencia. Y lo mismo ocurre a la inversa, el hombre reconoce su conciencia en la mujer, la cual confirma su estatus de “amo”. Por ello, en esta relación entre el hombre y la mujer, y a diferencia del análisis que propone Sartre, no hay reciprocidad en la categoría de la *Otra*.¹¹⁰ Por este motivo todo sujeto que se construye como tal está condenado a construirse dentro del orden masculinista y que el sexo, si bien para Beauvoir es un devenir mujer, en realidad sería un devenir en sujeto varón.¹¹¹

Ahora bien, la distinción que hace Beauvoir entre lo que se es (el ser que nace) y lo que se construye (la mujer que se hace), que se convierte en la dicotomía sexo/género, es para Butler una ilusión. Para la autora de *El género en disputa*, no solamente esta lógica sería errónea sino que también propone que no hay distinción entre sexo y género. Además, en el caso de que existiera el sexo y el género habría que plantearse, dónde comienza el género. Y teniendo en cuenta este par sexo/género, se debería hablar igualmente del sexo como una ilusión inventada a través de la cultura, de forma que (si

¹⁰⁸ “Para Beauvoir, el «sujeto» dentro del análisis existencial de la misoginia siempre es masculino, unido con lo universal, y se distingue de un «Otro» femenino fuera de las reglas universalizadoras de la calidad de persona, irremediamente «específico», personificado y condenado a la inmanencia.” *Ibid.*, 62-63.

¹⁰⁹ Luce Irigaray, *Speculum: De l'autre femme*. (Paris: Éditions de Minuit, 1974). En la traducción en español: *Espéculo de la otra mujer* (Tres Cantos, Madrid: Akal, 2007).

¹¹⁰ López Pardina, introducción a *El segundo...*, de Beauvoir, 15.

¹¹¹ “[...] para Beauvoir el cuerpo femenino está marcado dentro del discurso masculinista, razón por la cual el cuerpo masculino, en su fusión con lo universal, permanece sin marca. Irigaray explica de forma clara que tanto la marca como lo marcado se insertan dentro de un modo masculinista de significación en el que el cuerpo femenino está «demarcado», por así decirlo, fuera del campo de lo significable. En términos poshegelianos, la mujer está «anulada», pero no preservada. En la interpretación de Irigaray, la explicación de Beauvoir de que la mujer «es sexo» se modifica para significar que ella no es el sexo que estaba destinada a ser, sino, más bien, el sexo masculino *encore* (*y en corps*) que discurre en el modo de la otredad.” Butler, *El género...*, 64-65.

este fuera el caso) no sería el sexo lo que precede al género sino que sería al revés: el género precedería al sexo.

Para Butler el concepto de género, el “llegar a ser” tal como lo interpreta Beauvoir ya tiene algunas incongruencias. El género no puede originarse en un momento específico de la vida porque pre-existe al sujeto, de modo que el sujeto no está nunca fuera del género.¹¹² Entonces, si el género preexiste al sujeto, el género precede también al sexo.

Esta afirmación de Butler es desde luego provocadora, porque esto significa que es el género lo que produciría el sexo. La explicación es de por sí aún más desafiante, pues Butler parte del hecho de que el sexo en sí, de la manera que lo expone de Beauvoir (como lo dado, como lo natural) no existe. En el caso de suponer un cuerpo natural y posteriormente con un cuerpo culturizado, el sexo no podría ser visto como lo anterior porque está visto desde la perspectiva de la cultura, es decir desde un sistema cultural y desde una lengua, a través de los cuales se piensa este estado natural. Si, como afirma Beauvoir, que el género es la cultura que se inscribe en los cuerpos, habría que pensar el sexo necesariamente desde el género, es decir desde una perspectiva inversa a la que expone la filósofa francesa. Sin embargo, el hecho de poder imaginar el “sexo” desde el “género”, es decir, de pensar la naturaleza desde la cultura, no implica que Butler esté de algún modo admitiendo la existencia de un sistema de sexo/género, sino que para la filósofa estadounidense, la noción de sexo o de naturaleza es simplemente una noción inaprensible.

3.4. Aspectos de la teoría performativa de Butler

La crítica a Beauvoir es una de las bases de Butler para tratar la performatividad a partir de las categorías de sexo y género. Su perspectiva desde la no distinción o de la confusión de ambas categorías, toma un relieve especial para las nociones que

¹¹² “El origen del género no es temporalmente discreto precisamente porque el género no se origina súbitamente en algún punto del tiempo después del cual su forma quedaría fijada. En un sentido importante, no se puede rastrear el origen del género de forma definible porque él mismo es una actividad originante que está teniendo lugar incesantemente.” Judith Butler, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”, in *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*, 1st ed. (Valencia: Alfons el Magnànim, 1990), 308.

desarrolla en sus textos. Asimismo, el concepto de performativo tanto de sexo como de género es parte esencial del presente estudio, ya que en los textos parto de la no distinción de ambas categorías en términos de naturaleza/cultura, sino que son considerados como construcciones culturales performativas, y que me va a permitir obtener un enfoque crítico sobre lo que Butler denomina la matriz heterosexual o hegemonía heterosexual.¹¹³

Además de la concepción del sexo/género, Butler expone una serie de ideas y conceptos en sus artículos y libros¹¹⁴ que conforman su teoría. Entre ellas, voy a exponer las más relevantes para este trabajo. Los conceptos que utilizo serán los de libreto, tabú, agencia y parodia. Ellos forman parte de las ideas centrales de la teoría butleriana y servirán asimismo como ejes en los capítulos de los análisis de los textos.

3.4.1. Libretos de género

Butler usa este término proveniente de la ópera como metáfora teatral (en parte por la influencia de la teoría anterior y en parte por su afición al teatro)¹¹⁵ para explicar las normas invisibles que regulan los géneros. Los “libretos de género” son un guion para una representación pública, un guion que a pesar de no estar escrito, es aprendido, conocido y actuado por todxs. Así pues, el género y la identidad son una representación a través de la que se entienden las relaciones de poder y de exclusión de las identidades de género. Es una performance pública, que solo existe en el momento de su interpretación, cuyo texto se ensaya una y otra vez, tanto de forma consciente, como inconsciente. Butler lo expresa del siguiente modo:

¹¹³ Soley-Beltrán, *La Transexualidad...*, 36.

¹¹⁴ En este trabajo me voy a basar especialmente en su artículo: Judith Butler, "Actos performativos...". Y en sus libros: Judith Butler, *El Género...* y Judith Butler, *Cuerpos...*

¹¹⁵ En una entrevista en 2006, Butler reconoce abiertamente que la idea de género como performance surge por su amor a la actuación: “En primer lugar, la idea del género como actuación surge del amor por la actuación, no hay ninguna duda. Me gusta mucho la *art performance*, creo que es fabulosa, que el concepto de *live art performances* rompe con la noción de escenario a eso es fundamental. Creo que el performance art que se da políticamente como *acting out* es fantástico porque ocurre en la calle, en público, es una reconstrucción del espacio social. Es una desorientación del tiempo y el espacios para todo el mundo que toma parte de él, tanto si se es partícipe como si se es espectador”. Patricia Soley-Beltrán y Paul B. Preciado, "Abrir Posibilidades. Una Conversación Con Judith Butler", *Lectora*, 13 (2007): 217-239.

[http://www.patriciasoley.com/dasuserfiles/rte/Abrir_posibilidades_Entrevista_Judith%20Butler\(1\).pdf](http://www.patriciasoley.com/dasuserfiles/rte/Abrir_posibilidades_Entrevista_Judith%20Butler(1).pdf).

El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad.¹¹⁶

El libreto no existe a no ser que actrices y actores lo representen. Tampoco tiene origen determinable, porque sería imposible establecer su origen en el tiempo, más aun teniendo en cuenta que es transformable a medida que cada interpretación introduce modificaciones. En los libretos de género se deben mantener ciertas pautas a riesgo de una mala interpretación y la consiguiente penalización pública. Por ello el carácter normalizado que adquiere el género y la identidad mediante su continua repetición, crea la ilusión de esencia en el sexo y género, la cual no se representa de manera diferente a las normativas hegemónicas con el fin de evitar castigos sociales:

En efecto, el género está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirve a una política social de regulación y control del género. Actuar mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género.¹¹⁷

Los esencialismos son fácilmente visibles cuando en una comunidad se hace uso de elementos propios del otro libreto de género (sea libreto masculino, femenino o cualquier otro identificable y clasificado en un contexto cultural). En este caso se trataría de un caso de una mala actuación porque vendría a contradecir un guion que es percibido como “natural”. Por el contrario, el cumplimiento propio de lo esperado según el género o sexo, es celebrado a menudo con recompensas.¹¹⁸

¹¹⁶ Butler, “Actos performativos...”, 306-307.

¹¹⁷ Butler, “Actos performativos...”, 311.

¹¹⁸ Butler lo expresa del siguiente modo: “[...] ciertas normas de género que se originan dentro de la familia, se imponen a través de ciertos modos familiares de castigo y recompensas [...]”, *Ibid.*, 306.

De este modo, para la filósofa norteamericana, la identidad de género no es más que una actuación, una representación de una representación. Apoyándose en el concepto de iterabilidad que adopta de Derrida, muestra al género, sexo y la sexualidad como una sedimentación de discursos y actos, la cual es representada como en un teatro donde el actor interactúa con los espectadores:

Entonces, ¿en qué sentido es el género un acto? Al igual que en otros dramas sociales rituales, la acción de género exige una actuación *reiterada*, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación.¹¹⁹

Para explicar el funcionamiento del libreto, Butler se basa en el concepto de ritual y drama de Turner completándolos como iterativos como Derrida proponía. Asimismo, adopta la noción de fase liminal de los rituales sociales, entendiendo la liminalidad como las fases en las que se actúa el género, es decir, supondría cualquier momento en el que surja una interacción social. Turner indica: “En el estado liminal se prueban nuevas formas de actuar, nuevas combinaciones de símbolos, que son desechadas o aceptadas”, mientras que Butler se refiere directamente a los estudios sobre el ritual para aplicarlos al género: la identidad sexual se realiza en el cuerpo solo mediante “una reiteración estilizada de actos”,¹²⁰ mediante una realización performativa que sea pública y ritualizada.¹²¹

Haciendo uso de la metáfora teatral y de una analogía con los actos públicos como actuaciones, considera que la mirada de los “espectadores” es igualmente un elemento necesario para el éxito del acto performativo:

¹¹⁹ Butler, *El género...*, 273.

¹²⁰ “El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*.” Butler, *El género...*, 273.

¹²¹ “Al igual que en otros dramas sociales rituales, la acción de género exige una actuación reiterada, la cual radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y ésta es la forma mundana y ritualizada de su legitimación”. *Ibíd.*

Pero el sentido teatral de un "acto" fuerza a una revisión de las acepciones individualistas subyacentes al enfoque más restringido de los actos constitutivos en el discurso fenomenológico. De duración temporal dada dentro de la performance entera, los "actos" son una experiencia compartida y una "acción colectiva". Así como, en la teoría feminista, la propia categoría de lo personal se explora hasta incluir estructuras políticas, de la misma manera hay un enfoque de los actos teatralmente fundado y, desde luego, menos individualmente orientado, que avanza un poco en desactivar la crítica de la teoría del acto como "demasiado existencialista". El acto que es el género, el acto que agentes corporeizados son, en el sentido que encarnan dramática y activamente y, desde luego, portan ciertas significaciones culturales, este acto evidentemente no es un acto solitario.¹²²

De modo que, si para Turner las transformaciones que regulan la estructura social tienen lugar en el periodo de una fase transitoria de un ritual conocido y experimentado, para la filósofa estadounidense el ritual experimentado no requerirá una situación especial para ser puesto en práctica, sino que toda aparición en un marco social público en el que se actúe el género, se trataría de un momento en el que es posible la modificación. El momento de la fase liminal es un momento compartido y público. El acto de género, como un acto dramático, sería el momento de la contingencia, el momento de las posibilidades¹²³ y, como voy a mostrar a continuación, en el momento donde puede aparecer el acto subversivo: la agencia.

3.4.2. Agencia

La capacidad de acción dentro de la reiteración de los actos y discursos de género es lo que Butler llama la *Agency*. Es una práctica de rearticulación o resignificación inmanente del poder pero no se trata de un atributo del sujeto, sino de un rasgo performativo.¹²⁴ La agencia surge cuando el sujeto ofrece resistencia al poder que constituye al mismo sujeto, mostrando de este modo la posibilidad y la contingencia que implica la reiteración del poder sobre él:

¹²² Butler, "Actos performativos...", 306.

¹²³ Butler, *El género...*, 106.

¹²⁴ Conferencia impartida por M^a Luisa Femenías - Gijón, 5 de diciembre de 2003. <http://www.comadresfeministas.com/publicaciones/enlaweb/femenias.pdf>.

Tanto en este texto como en otros he tratado de entender lo que podría ser la acción política, dado que ésta es indisociable de la dinámica de poder de la que es consecuencia. Lo iterable de la performatividad es una teoría de la capacidad de acción (o agencia), una teoría que no puede negar el poder como condición de su propia posibilidad.¹²⁵

De este modo, el sujeto y la agencia están envueltos en una circularidad ya que el sujeto es al mismo tiempo efecto del poder y la condición para la agencia,¹²⁶ es decir la acción que excede al poder.¹²⁷ El sujeto está atrapado en el poder por la repetición misma del poder en él, sin embargo nunca está completamente determinado por las normas que lo constituyen (al poder)¹²⁸ porque en la reiteración de los actos y discursos que confirman la normativa de género, es posible resignificarlas mediante un acto o discurso considerado como subversivo.

3.4.3. Tabú

Esta función reguladora en los procesos performativos es uno de los ejes centrales para mostrar los límites en la construcción de identidades, ya que, siempre según Butler, la formación de género e identidad mediante sedimentación y repetición estilizada de discursos y actos performativos, tiene sus fronteras en las prohibiciones y los tabúes.¹²⁹ De esta forma, los actos y discursos tendrían como reguladores a una serie de tabúes y prohibiciones sociales. En cierto sentido, serían los reguladores de los libretos de género que anteriormente se describían.

La filósofa lo introduce desde sus primeros ensayos en su teoría performativa defendiendo que el tabú es un elemento constituyente del sujeto. Ya en “Actos performativos...”, Butler expone sus principios en lo referente a la representación de género, donde propone que el género e identidad son un resultado performativo:

¹²⁵ *Ibíd.*, 29.

¹²⁶ Soley-Beltrán, *Transexualidad...*, 46.

¹²⁷ *Ibíd.*, 47.

¹²⁸ Femenías, “Conferencia...”.

¹²⁹ Butler, “*Actos performativos...*”.

Al desarrollar mi argumentación, echaré mano de los discursos teatral, antropológico y filosófico, pero sobre todo del fenomenológico, para mostrar que lo que se llama identidad de género no es sino un resultado performativo, que la sanción social y el tabú compelen a dar.¹³⁰

En *El género en disputa* y *Cuerpos que importan*¹³¹ desarrolla más abundantemente su concepto acerca del género como performance, deconstruyendo teorías del psicoanálisis freudianas y lacanianas sobre la identidad de género¹³² en las que entrevé una heterosexualidad original. La problemática de la matriz heterosexual, se extiende hasta una supuesta fase pre-discursiva en la que se da por sentado un principio de heterosexualidad natural¹³³ y un tabú contra la homosexualidad, el cual lo considera previo al tabú del incesto.¹³⁴

3.4.4. Parodia del género

Volviendo a Austin, los performativos no entrarían dentro de una clasificación entre las categorías de verdad y falsedad, sino de éxito y fracaso. En este sentido, Butler se pregunta entonces, por qué el género, siendo este performativo, es contemplado como verdadero o falso. Como en la actuación de los libretos, parodiar un género significa igualmente repetir o reiterar ciertas normas pero con una diferencia. Toda actuación implica que sea diferente a la anterior, por lo que la representación de los libretos implica una modificación. En este sentido, el concepto de parodia de género para

¹³⁰ Butler, "Actos performativos...", 297.

¹³¹ Butler, además de abundar en el concepto del tabú de la homosexualidad, insiste acerca de la capacidad reguladora del tabú esbozada en artículos anteriores. Por ejemplo: "Esta iterabilidad implica que la "realización" no es un "acto" o evento singular, sino que es una producción ritualizada, un rito reiterado bajo presión y a través de la restricción, mediante la fuerza de la prohibición y el tabú, mientras la amenaza de ostracismo y hasta de muerte controlan y tratan de imponer la forma de la producción pero, insisto, sin determinarla plenamente de antemano." Butler, *Cuerpos...*, 145-146.

¹³² Soley-Beltrán, *Transexualidad...*, 39.

¹³³ "La naturalización tanto de la heterosexualidad como de la esencialidad masculina del agente sexual son elaboraciones discursivas que en ningún momento se explican, pero que siempre se presuponen en este marco estructuralista fundacional." Butler, *El género...*, 113-114.

¹³⁴ "Aunque Freud no arguye explícitamente a su favor, parece- ría que el tabú contra la homosexualidad debe *ser anterior* al tabú sobre el incesto heterosexual; de hecho, el tabú contra la homosexualidad genera las "disposiciones" heterosexuales mediante las cuales posibilita el conflicto edípico." Butler, *El género...*, 148.

Butler, estaría presente los actos y discursos que representan los géneros, porque en cada nueva copia se instala siempre un factor que implica la novedad:

«el cuerpo», no como una superficie disponible que espera significación, sino como un conjunto de límites individuales y sociales que permanecen y adquieren significado políticamente. Puesto que el sexo ya no se puede considerar una «verdad» interior de disposiciones e identidad, se argumentará que es una significación performativamente realizada (y, por tanto, que no «es») y que, al desembarazarse de su interioridad y superficie naturalizadas, puede provocar la proliferación paródica y la interacción subversiva de significados con género.¹³⁵

Según Butler, el género se muestra como un modelo de verdad o falsedad que contradice su forma performativa.¹³⁶ El género no “es” o “no es”, sino que se performa porque es la consecuencia de una sedimentación histórica. Sin embargo, se categoriza para regularlo y controlarlo.

Butler expone la representación del sexo/género como reiterada y por ello la representación hiperbolizada del sexo es poner de relieve la imitación de algo que ya está imitado porque no hay original que se pueda imitar. Desde este punto de vista, se podría considerar que parodiar discursos es parodiar imitaciones, es decir: hacer parodias de parodias. Dado que el sexo/género es una actuación de una actuación, y que al mismo tiempo es una actuación diferente a las anteriores:

La noción de parodia del género que aquí se expone no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es *de* la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se elabora por la fantasía de una fantasía -la transfiguración de un Otro que siempre es ya una «figura » en ese doble sentido-, la parodia de género volvía a considerar que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen. En concreto, es una producción que, en efecto -o sea, en su efecto-, se

¹³⁵ Butler, *El género...*, 99.

¹³⁶ Véase: Butler, “Actos performativos...”

presenta como una imitación. Este desplazamiento permanente conforma una fluidez de identidades que propone abrirse a la resignificación y la recontextualización; la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica confirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas.¹³⁷

Considerando que representar los géneros y sexos es intrínsecamente paródico, Butler propone aquí banalizarlos de forma consciente. La estrategia que propone la filósofa para “impedir a la cultura hegemónica confirmar identidades de género esencialistas”, es la imitación paródica. Para ello pone como ejemplo subversivo al travestismo. Este se manifiesta en la vida real como una imitación conscientemente diferente de los géneros hegemónicos, pero sin la finalidad explícita de ridiculizarlos. El travestismo muestra de por sí el carácter imitable del género, desnaturalizándolo pero también confirmando la existencia de un libreto de género:

el travestismo es una postura subversiva problemática. Cumple una función subversiva en la medida en que refleje las personificaciones mundanas mediante las cuales se establecen y naturalizan los géneros ideales desde el punto de vista heterosexual y que socava el poder de tales géneros al producir esa exposición. Pero nada garantiza que exponer la condición naturalizada de la heterosexualidad baste para subvertirla. La heterosexualidad puede argumentar su hegemonía *a través* de su desnaturalización, como cuando vemos esas parodias de desnaturalización que reidealizan las normas heterosexuales *sin* cuestionarlas.¹³⁸

De esta forma, la reiteración paródica sirve por un lado como el uso de la agencia, porque resignifica al género en su reiteración mientras que por otro idealiza un género hegemónico que pretende imitar. Los casos de parodia voluntaria, como es el travestismo, dan lugar por ello a asociarlos con la característica de ambivalencia propia de los actos performativos, como voy a mostrar en el siguiente capítulo.

¹³⁷ Butler, *El género...*, 269.

¹³⁸ Butler, *Cuerpos...*, 162.

4. Performatividad de la ficción

Exceptuando las tesis de Derrida en las que se refería a los usos “no serios” del lenguaje en respuesta a Austin, la teoría performativa vista hasta aquí sería solo aplicable dentro de los límites de la realidad, entendiendo realidad como las situaciones de la vida social y política, sin tener en cuenta las manifestaciones artísticas. En otras palabras, hemos visto lo que Austin describió como situaciones serias de la vida o los lenguajes no parasitarios, que para el lingüista inglés eran los únicos casos que se podían considerar válidos como performativos, o ilocucionarios y perlocucionarios, según su segunda clasificación. Con todo, no significa que no se haya considerado ni aplicado la performatividad más allá de estos límites. Al contrario, estas categorías de estudio se contemplan en diversos ámbitos y son igualmente válidas para el lenguaje de la ficción y para la literatura, sea de la índole que sea. Como veremos, el uso de los performativos ha tenido una recepción particularmente fructífera en los estudios teatrales para estudiar performances por su interacción con el espectador, y aunque la literatura escrita, especialmente la narrativa, no se ha desarrollado a este nivel, sí que se ha considerado su capacidad performativa y creadora de nuevas realidades.

Derrida ya adelantaba¹³⁹ que los performativos no pertenecen solamente a la esfera de la oralidad sino también a la escritura, donde tendrían su verdadera razón de ser, y que lógicamente su fuerza performativa no desaparece por estar usados dentro de los géneros artísticos. No obstante, estudiar las artes y las representaciones a través de la lupa de la performatividad, seguía siendo un desafío al estar pensada principalmente para ser aplicada en el terreno social. Ya desde el giro performativo, gracias a un primer acercamiento al teatro por Victor Turner, los rituales y su poder de transformación se comienzan a asociar con la dramaturgia, y los discursos y actos (tales como los rituales sociales) empiezan a crear analogías con el drama, como por ejemplo el “drama social” del que se sirve Turner para explicar la estructura ritual. La aportación a la performatividad al adoptar el punto de vista de “cultura como representación”, permite que este nuevo enfoque dé lugar a adentrarse en el teatro como una forma de crear realidad. De la misma forma, Butler toma varios de estos

¹³⁹ Véase: Derrida, “Firma...”.

conceptos para construir su sólida teoría aplicada a la identidad y a la identidad de género. El género es para Butler una representación constante, una actuación de los sujetos en base a unos libretos de normas según los sexos que deben cumplirse para que nuestras actuaciones sean correctas y exitosas. En caso de no representar bien las actuaciones, es decir si la actuación de género no respeta el libreto no escrito pero conocido por todos, puede conllevar, y normalmente conlleva, una penalización social, cuyo grado depende de los parámetros contextuales y de la desviación incurrida de la norma. Para contrarrestar el poder performativo de la norma hegemónica, Butler propone parodiarla para restarle legitimidad. No obstante, esta estrategia de subversión no queda definida dentro de un marco artístico, por ejemplo en qué medida interactuaría un texto y/actuación paródicos con lxs lectorxs o el espectador.

4.1. Performatividad en las artes

Cuando utiliza el enfoque performativo para estudiar manifestaciones artísticas, surge el problema de la no referencia a una realidad directa. A priori, al estudiar los discursos performativos dentro de una novela, una obra de teatro o una poesía, se estaría necesariamente dentro de una ficción que no modificaría estados sociales, sino únicamente los ficticios, siendo discursos que solo “hacen cosas” imaginadas e inventadas.

Un segundo problema es la cuestión de la interacción personal o la co-presencia, ya que los enunciados performativos deben tener un “público”. Un enunciado o una actuación a solas, a modo de ensayo, no implica por ello un cambio en la realidad (aunque de la persona que la realiza posiblemente sí) porque no hay nadie presente que lo constate. Por este motivo, no implica la modificación porque no hay un acto de percepción. En cambio, una representación pública artística, sí que podría implicar modificaciones fuera de la ficción, ya que ésta interacciona directamente con la realidad de lxs espectadorxs.

Por el contrario, en el caso de obras pensadas para llegar a unxs determinadxs lectorxs,¹⁴⁰ también se estaría ante discursos creados para interactuar con el recipiente. Estos enunciados artísticos, además de ser performativos dentro de la ficción, también pueden atravesarla hasta el lugar de lxs lectorxs empíricxs.

Partiendo de estos dos procesos: la obra como artefacto performativo dependiente o artefacto performativo independiente de una presencia que lo articule e interaccione, pretendo problematizar la influencia de la obra en la realidad, sin necesidad de la co-presencia. La pregunta sería si la obra de arte, o en este caso, la literatura novelística puede modificar la realidad del recipiente a través del proceso de lectura o si es necesaria la co-presencia humana para llegar a modificaciones reales en la persona receptora.

A la afirmación que hace Austin sobre los enunciados performativos en los lenguajes no serios, como los artísticos, que carecerían de fuerza performadora, ha habido múltiples réplicas, entre las que destacado la de Derrida. En cuanto a la literatura Jonathan Culler y Wolfgang Iser son dos de los autores que han estudiado la performatividad de la literatura y de la ficción. Tanto para Iser como para Culler las obras literarias son comparables a los actos del habla en tanto que pueden hacer aquello que están diciendo, ya que cuando se enuncian mediante la literatura, están creando un mundo ficticio. En este sentido Culler habla de la “literatura como acto” y Iser del “acto de lectura”.¹⁴¹

4.1.1. Los estudios performativos: la propuesta de Erika Fischer-Lichte

Una de las teóricas más fructíferas con respecto al uso de la teoría performativa en las artes, sería Erika Fischer-Lichte. La profesora alemana, que ha llevado a cabo amplios estudios dentro de las performances teatrales bajo el enfoque del giro performativo,¹⁴²

¹⁴⁰ Estxs lectorxs podrían ser lxs lectorxs implícitos al que hace referencia Wolfgang Iser o lxs lectorxs modelo caracterizado por Umberto Eco. Véase Wolfgang Iser, *Der Implizite Leser* (München: W. Fink, 1972) y Umberto Eco, *Lector In Fabula* (Barcelona: Editorial Lumen, 1981).

¹⁴¹ Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung* (Bielefeld: Transcript, 2012), 137.

¹⁴² Véase: Erika Fischer-Lichte, *Performativität... y Performativität und Ereignis* (Tübingen/ Basel: Francke, 2003).

retoma las teorías anteriores junto a la metáfora teatral que introdujeron Schechner y Turner, y centra sus estudios en las performances y su poder transformador en relación con la realidad de los espectadores y de los actores. Durante el espectáculo – el momento liminal para la autora – el espectador atraviesa transformaciones que no solo tienen lugar durante esta fase, sino que pueden ser duraderas más allá de las representaciones teatrales.

Fischer-Lichte también ve en la misma ficción y especialmente en la ficción literaria, momentos similares a los que surgen en una representación teatral o en una performance y que pueden influir en la realidad de lxs lectorxs. Este proceso acontece no solamente a causa de los actos performativos en la ficción, que también paralelamente afectan la lectura, sino por la fase de lectura misma, en la que acontece la interacción de lxs lectorxs con la obra. Al mismo tiempo, esta relación de interacción puede poseer las mismas características que las performances teatrales, como por ejemplo las fases liminales, y que por lo tanto transformaría potencialmente el mundo real, aún sin la necesidad de un público que valide el acto o discurso literario.

El punto de partida para desarrollar su teoría es el estudio del mundo como representación. Aun teniendo en cuenta la teoría anterior, se distancia definitivamente del discurso lingüístico sobre la performatividad al analizar las manifestaciones artísticas únicamente desde el punto de vista de la actuación. A diferencia de Butler, la cual también considera los actos como una forma de discurso, la profesora alemana no hace uso del enfoque lingüístico y limita y profundiza su punto de vista desde la “la cultura como representación” en su pleno sentido: como actos, actuación, como teatro y especialmente como performances.

Su enfoque difiere en parte de la perspectiva lingüística (adoptada en gran parte por Butler) y observa que la filósofa está todavía anclada en el giro lingüístico. Pero también reconoce que contempla los actos corporales como performativos¹⁴³ (en la identidad e identidad de género), algo que no había sido tomado en cuenta por Austin

¹⁴³ Como explica Fischer-Lichte: “Butler llama a estos actos 'performative', “where 'performative' itself carries the double-meaning of 'dramatic' and 'non-referential'”. Aun cuando a primera vista esta definición del concepto parece diferir considerablemente de la de Austin, las diferencias se minimizan tras un examen mas atento. Tienen que ver sobre todo con el hecho de que Butler no aplica aquí el concepto de performative a los actos de habla, sino sobre todo a acciones corporales.” Erika Fischer - Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada, 2011).

o Derrida. Incluso pone de relieve su descripción de lo performativo como “dramático” y “no-referencial”, por su analogía con las representaciones teatrales,¹⁴⁴ y considera productivo el concepto de que la fuerza transformadora del acto performativo tiene su base en la repetición.

4.1.2. La performatividad en el teatro: La performance

Los estudios de Fischer-Lichte están principalmente enfocados a las performances, ya sean la representación de una obra de teatro o una performance artística, pero no por ello desecha el artefacto artístico como performativo. Al revés, considera la obra artística como un enunciado performativo con capacidad de interacción con el recipiente y potencialmente influyente en su realidad. Por otro lado, da cuenta de diferencias entre los enunciados performativos y la performatividad de la obra artística, entre ellas, destaca la diferencia que hace Austin de los performativos que fracasan y los exitosos, porque en la obra de arte esta clasificación ya no sería válida.¹⁴⁵

En lo referente al teatro, resalta las características performativas propias de la representatividad, las cuales no se presentan en otras artes, por lo que hacen de él un género productivo en este dominio. En primer lugar, pone de relieve que el acto performativo, pensado tanto social como artísticamente, posee la característica de la fugacidad. Una idea que vendría a complementar la teoría de Butler y especialmente su concepto acerca de la identidad, porque actuar el libreto puede ser también un acto efímero, al no estar escrito y al poder actuarse solamente con un gesto, en el espacio cultural que es el cuerpo.¹⁴⁶ La fugacidad del momento performativo hace referencia a un momento al cual no es posible volver. Es una situación imposible porque no se puede volver a repetir este mismo acto o discurso. La autora lo plantea de la siguiente manera:

¹⁴⁴ Fischer-Lichte, *Performativität...*, 41.

¹⁴⁵ Fischer-Lichte, *Estética...*, 52-53.

¹⁴⁶ “[...] así el cuerpo sexuado actúa su parte en un espacio corporal culturalmente restringido, y lleva a cabo las interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes.” Butler, “Actos performativos...”: 308.

Dado que las representaciones se forman como un bucle de retroalimentación autopoiético en sí mismas, y sólo existen en el proceso y como proceso de su propia creación, y tras su finalización se pierden irremediamente, no disponen de un artefacto fijo y transmisible. Se caracterizan más bien por su fugacidad. Esta fugacidad es característica también para los actos del habla y para los actos corporales simbólicos cuando estos van ligados al cuerpo, pues surgen y desaparecen en el habla y en los actos. En este sentido, se puede determinar generalmente que los actos performativos son fugaces. A pesar de que objetos materiales similares fueron utilizados en la representación, después del fin de esta, permanecen como su huella. La representación en sí misma se pierde irremediamente.¹⁴⁷

En base a esto, considera que las representaciones de teatro, al tratarse de representaciones que requieren de los cuerpos en relación con los otros cuerpos y con los objetos de la sala, no se pueden fijar y no se pueden transmitir, son volátiles. El teatro para ella dispone de unas características intrínsecas de las que no disponen las otras artes, las cuales corresponden a la materialidad de la actuación: su espacialidad, su corporeidad y su sonoridad.¹⁴⁸

4.1.3. Propiedades de lo performativo

Más allá del teatro, que por su materialización dispone de elementos muy fructíferos, también existen elementos transversales que son propios de las manifestaciones sociales y culturales. Fischer-Lichte diferencia entre cuatro aspectos intrínsecos a los performativos: imprevisibilidad, ambivalencia, percepción y fuerza transformadora. Aunque para mostrar estos elementos, muestre ejemplos que provienen de las

¹⁴⁷ “Da Aufführungen sich als eine autopoitische Feed backschleife selbst hervorbringen, nur im und als Prozess ihrer Selbsterzeugung Existenz haben und nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren sind, verfügen sie nicht über ein fixier- und tradierbares Artefakt. Sie sind vielmehr durch ihre Flüchtigkeit gekennzeichnet. Diese Flüchtigkeit ist insofern kennzeichnend auch für Sprechakte und symbolische körperliche Handlungen, als sie an den Leib gebunden sind – im Sprechen und Handeln entstehen und vergehen. Insofern lässt sich für performative Akte generell feststellen, dass sie flüchtig sind. Zwar mögen materielle Objekte, die in der Aufführung Verwendung fanden, nach ihrem Ende als ihre Spuren zurückbleiben. Die Aufführung selbst jedoch ist unwiederbringlich verloren. Damit stellt sich die Frage nach der Materialität der Aufführung, ihrer Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit”. Traducción mía. Fischer-Lichte, *Performativität...*, 58.

¹⁴⁸ *Ibid.*

performances, estas serían aplicables a otras artes de diferentes maneras. Estos cuatro elementos serían imprescindibles para la autora para que se produzca una modificación en la realidad.

4.1.3.1. Imprevisibilidad

Un acto o discurso y el efecto que produce el mismo no está determinado de antemano: no se puede saber lo que ocurrirá durante un proceso performativo. Este es un aspecto ya definido por Derrida, cuando afirma y asume que no se pueden delimitar los contextos, sino que el enunciado es el que los crea al emitirse.¹⁴⁹ Los performativos se caracterizan entonces porque están en una relación constante entre la planificación y la emergencia, es decir entre lo que se tiene la intención de decir o provocar y lo que surge durante el proceso. Entendiendo emergencia como acontecimiento que no se puede prever, como fenómenos que pueden dar un giro a una situación.¹⁵⁰

En una representación teatral, un sujeto puede determinarse de una forma que no sea por él mismo ni por los demás, sino que sus características se determinen en el transcurso de dicha representación, en relación con las situaciones y los demás personajes que van apareciendo, así como con su relación con el público. Las nuevas relaciones que se crean entre los espectadores y los actores, como una especie de comunidad o sociedad pasajera daría lugar a lo performativo mediante la imprevisibilidad que acarrea esta interacción.¹⁵¹ Se abre en este momento un abanico de posibilidades para comportamientos no predecibles. El control de lo que puede pasar en la obra se pierde y la relación entre la intencionalidad y la emergencia se hace más llamativa. Lo nuevo de estas situaciones son las nuevas relaciones sociales que se

¹⁴⁹ Véase: Derrida, "Firma...".

¹⁵⁰ Fischer-Lichte, *Performativität...*, 76.

¹⁵¹ La autora nos da un ejemplo de una actuación en la que las posibilidades con la interacción con el público se multiplican. En una obra de Schechner, *Commune* (1970-1972), que trata sobre la guerra del Vietnam, el actor, elegía a 15 personas de entre el público para escenificar una ejecución. Los colocaba en círculo en la mitad de la sala para representar a los habitantes del pueblo de My Lai que debían ser fusilados. Los espectadores, transformados ya en actores, seguían en su mayoría las instrucciones sin oponer resistencia, pero había algunos que se resistían. Cuando ocurría esto, el actor se quitaba su camisa y les decía las posibilidades que tenían en ese momento, que eran cuatro: la primera era que podían volver al círculo y que la performance continuará, la segunda preguntar a alguien en la sala si quiere ocupar su puesto y la performance continuará, tercero se pueden quedar donde en ese momento estaban y la performance quedará detenida y cuarto, se podían ir a casa y la performance continuará en su ausencia. *Ibid.*, 78.

crean con los participantes en un marco determinado dentro de procesos de negociaciones imprevisibles. Como indica la autora: “la parte principal de la imprevisibilidad de las negociaciones y la correspondiente probabilidad de emergencias, son las condiciones para que se formen relaciones sociales de una nueva calidad.”¹⁵²

Estos procesos también tienen lugar en el acto de lectura. Aunque no haya co-presencia, lxs lectorxs se enfrentan a sucesos inesperados que pueden cambiar la acción de forma no predecible, configurando combinaciones simbólicas que multipliquen las posibilidades de interpretación. En el caso de que, por conceptos preconcebidos, un personaje muestre una faceta que no corresponda a su carácter o haya situaciones ilógicas o no similares a las categorías reales. En estos casos se estaría en una relación de planificación y emergencia. Incluso a pesar de haber leído una obra en varias ocasiones, podrían acontecer diferentes recepciones por, por ejemplo, las distintas connotaciones y resignificaciones que adquieren los enunciados de un texto en el tiempo.

Un ejemplo de imprevisibilidad performativa en la literatura es la emergencia del tabú. Este concepto que Butler definía como un límite de la performatividad de género, también se puede contemplar como un elemento inherente de un acto performativo por su imprevisibilidad. El tabú puede emerger en los textos en formas de elipsis, no-dichos o silencios de manera imprevisible para lxs lectorxs, además de ser un elemento que se resurge de forma reiterativa modificando la realidad.

4.1.3.2. Percepción

El aspecto de la percepción juega un papel determinante en la realización y en la actuación porque sin ella no habría a priori enunciados o actos performativos: las situaciones liminales, ya sean rituales, religiosas, deportivas, políticas, sociales o artísticas, dependen de la valoración que den los presentes para determinar qué tipo de realidad se ha cambiado.

¹⁵² Die prinzipielle Unvorhersehbarkeit der Verhandlungen und eine entsprechende Wahrscheinlichkeit von Emergenzen fungierte hier geradezu als Voraussetzung dafür, dass sich zwischen den Beteiligten soziale Beziehungen einer neuen Qualität herausbilden könnten. Fischer-Lichte, *Performativität...*, 80.

Fischer-Lichte hace una distinción entre dos modos diferentes de percibir: dos “órdenes” perceptivos; el orden de la presencia y el orden de la representación.¹⁵³ El orden de la presencia es un enfoque fenomenológico, en la aparición de figuras físicas como cuerpos, espacios y objetos, así como también las reacciones afectivas, energéticas y corporales que provocan, mientras que el orden de la representación es un enfoque en la simbología¹⁵⁴ de los cuerpos, los espacios y los objetos, así como a los significados que les son asignados.¹⁵⁵ La segunda clasificación, que es la que se va a utilizar en este estudio, trata de la percepción de los “fenómenos en su simbolismo”. Esta se refiere al orden de la representación. Por ejemplo, las representaciones de sucesos o imágenes no significan lo mismo dado que la percepción cambia dependiendo del punto de vista, del lugar de recepción, de la pertenencia cultural o de la experiencia del recipiente. Una misma figura puede ser percibida de diferentes maneras, por ejemplo, en juegos visuales en los que una imagen puede parecer dos cosas al mismo tiempo. El proceso de percepción no funciona en uno de los dos órdenes, sino que ambos van unidos y actúan al mismo tiempo. Salta de un tipo de percepción a la otra constantemente, de modo que no se pueda controlar su intencionalidad, convirtiéndose necesariamente en imprevisible y en un momento de contingencia en el que las posibilidades son múltiples y ambivalentes.

No obstante, la percepción no es solamente un elemento de lo performativo, sino que ella misma es un proceso. Las diferentes percepciones influyen en la persona hacia las que va dirigida: ya sea por mirada o por cualquier tipo de reacción producto de un acto perceptivo. De manera que pueden transformar sus actos, sus enunciados, su estado de ánimo o su comportamiento. Por ello la percepción (aunque esta haya sido dejada a menudo de lado en la teoría de la performatividad, tanto por Austin, Searle, Turner, como por Derrida - aunque no por Butler), actúa tanto como elemento necesario para que un performativo tenga lugar, como también a modo de que “percibir es performar”.¹⁵⁶ La percepción desde el enfoque de género está enfocada por lo tanto a

¹⁵³ Fischer-Lichte, *Performativität...*, 101.

¹⁵⁴ La autora se refiere a “Zeichenhaftigkeit”, lo que vendría a decir simbolismo, pero también variedad de signos, de marcas. *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Véase mi artículo: José González, “La percepción y construcción de identidades genéricas en las novelas de Sylvia Molloy y Perla Suez” en *La mirada sobre / del Otro en la Literatura Hispánica* ed. por Robert Folger y José Elías Gutiérrez Meza (Münster: LIT, 2016).

las reacciones sobre las actuaciones de los individuos. El punto de vista de los otros sobre los libretos actuados determina los actos como un proceso de citación mediante sus reacciones.

De esta manera, los enunciados performativos dependen siempre de la percepción del recipiente. Por un lado, tanto los actos del habla, las acciones corporales simbólicas o representaciones artísticas se tornan performativos en el momento que son percibidos como una modificación de la realidad. Por otro lado la percepción es en sí un acto performativo, ya que su interacción reiterada puede provocar cambios en la identidad y género de los individuos.

4.1.3.3. Ambivalencia

Los actos y discursos performativos son ambivalentes en tanto que no tienen un significado único (verdadero o falso), ya que se pueden entender desde diferentes perspectivas, siendo todas válidas. Se podrían distinguir los procesos performativos según la ambivalencia en dos niveles: el primero sería si la acción performativa es activa o pasiva. El segundo se referiría a la ambivalencia del proceso performativo como un proceso de destrucción y/o creación.

En el primero de los procesos se da partiendo de que el “dejarse hacer” es también un proceso constitutivo de la autodeterminación. De hecho, uno no existiría sin el otro porque para que haya un proceso performativo no basta solo con hacer, sino que el otro se debe dejar hacer.¹⁵⁷ Como ejemplo, Fischer-Lichte describe la performance de Abramovic *Rhythm O*¹⁵⁸ en la que la artista se deja torturar por el público, quien utiliza las herramientas que se han puesto a disposición en el escenario para tal fin.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Para mostrar este modo de ambivalencia, la autora da ejemplos que Martin Seel expone en *Kleine Phänomenologie des Lassens* (2002) (“Pequeña fenomenología del permitir”), los cuales forman una clasificación de las diferentes formas en las que el “dejarse hacer” puede actuar en la determinación del individuo, lo que Fischer-Lichte relaciona con la imprevisibilidad de los performativos durante varios ejemplos de performances.

¹⁵⁸ Galleria Studio Mora, Nápoles 1974.

¹⁵⁹ Durante la performance, la artista puso a disposición una serie de objetos para ser torturada. Entre los objetos disponibles, se encontraban cadenas, látigos hasta una pistola cargada. Los espectadores podían utilizar estos objetos a voluntad contra la performadora. Los espectadores, convertidos de nuevo en actores, la maltrataron hasta el momento que uno de ellos tomó la pistola y la puso en la sien de

En la segunda forma de ambivalencia, un performativo puede ser un acto negativo (destructor) o positivo (creador), dependiendo de cómo se perciba. Aquí se podrían dar situaciones en las que no solo el acto en sí es ambivalente por su doble caracterización destructiva/productiva, porque el público puede ejercer también según su perspectiva como destructor o creador. Este doble sentido del acto sería comparable con el concepto de Butler de reiteración: los actos al repetirse son tanto afirmadores como modificadores, ya que por un lado existe una fijación, una inmovilidad y una ficción de esencialidad en el guion de identidad de género y, por otro lado, la re-actuación de estas normas posibilita espacios potencialmente subversivos. De forma que las representaciones sociales los actos y discursos son performativos tanto para confirmar la ilusión de identidad, como para desestabilizarla. Lo mismo ocurre con actos abiertamente subversivos contra la normativa hegemónica, como por ejemplo la parodia de los géneros que Butler explicaba mediante el ejemplo del travestismo.

Otro modo de ambivalencia según este dualismo creación/destrucción lo muestra Fischer-Lichte en un ejemplo de performatividad de la recepción. La relación ambivalente de lxs espectadorxs respecto a la obra artística, es descrita en la performance *Street suspension*¹⁶⁰ de Stelarc.¹⁶¹ Una performance en la que el artista trató de suspenderse sobre la calle con 18 ganchos en su cuerpo mientras estaba siendo observada por diferentes públicos: uno especializado, el cual sabía que se iba a hacer la representación y un segundo público: las fuerzas de seguridad. Estos últimos, que llegaron 5 minutos después del inicio de la representación, obligaron a detener el espectáculo imponiéndole una multa por alteración del orden.

En esta actuación tiene lugar también un proceso igual de ambivalente con los diferentes tipos de públicos. Para el público presenciaban las relaciones que se daban durante la performance como un acto de creación, mientras que las fuerzas del orden veían en esta representación una alteración peligrosa (potencialmente destructiva) para el orden público, la cual debía ser finalizada. De forma paradójica, esta

Abramovic. En este momento de la performance, otro espectador intervino para quitarle la pistola de la mano y la artista dio la actuación por terminada. Fischer-Lichte, *Performativität...*, 89-91.

¹⁶⁰ East Village New York, 21 de julio de 1984.

¹⁶¹ Su nombre verdadero es Stelios Arcadiou. Es un artista australiano nacido en Chipre (Limassol) en 1946.

finalización por parte de la policía da lugar a una apreciación de la ambivalencia y, por ello arroja luz sobre el proceso performativo.

4.1.3.4. La fuerza transformadora

El concepto de transformación en los espectadores durante la obra de teatro, habría que situarlo hasta en la época de Aristóteles y su *Poética*,¹⁶² en la que explica su idea de la tragedia en comparación con la comedia. La tragedia tenía que provocar un determinado efecto en el espectador: provocar compasión y terror.¹⁶³ En efecto, las realidades del recipiente se transforman inevitablemente durante la fase como espectadorxs o como lectorxs.

Performar implica transformar la realidad en individuos y sociedades. Si un acto no cambia un estatus, una identidad, una situación o un comportamiento, el acto o discurso no serían a priori performativos. No obstante, y tal como se ha visto hasta aquí, podría decirse que todo discurso o acto en público pudiera ser performativo, dependiendo de la perspectiva adoptada. Si se tienen en cuenta actos micro-performativos, como las fugaces intervenciones sociales en las que se repiten discursos que conforman las identidades de género, también habría modificaciones de la realidad, aunque no sean inmediatamente perceptibles.

En cualquiera de los casos existe un potencial de crear realidad. Para Austin, los enunciados cambian la situación al pronunciarse, para Butler la repetición de apariciones sociales transforman los géneros, para Turner los cambios sociales suceden la fase de la liminalidad. Para mostrar como la transformación de las performances culturales tiene lugar, servirían como ejemplos algunas manifestaciones culturales, especialmente fiestas, pero también espectáculos regulares, como competiciones deportivas, o los procesos institucionales como podrían ser los juicios o los nombramientos de miembros en instituciones.

¹⁶² Véase: Aristóteles, *Poética* (Madrid: Ediciones Istmo, 2002).

¹⁶³ “Y puesto que la imitación no lo es sólo de una acción completa, sino que también de hechos capaces de provocar el terror y la compasión, y éstos ocurren sobre todo cuando se producen contra lo esperado unos a causa de otros [...]”. *Ibíd.*, 55.

Teniendo en cuenta las facetas en las que el acto o discurso modifican la vida, la pregunta sería qué tipo de transformación o cómo se manifiesta la transformación en las representaciones artísticas. Por un lado, el espectador se introduce en un espacio liminal al observar una representación, en la que da cuenta de diferentes combinaciones simbólicas y en la que los elementos que aparecen pueden transformar la situación. O también puede ejercer él mismo como actor y cambiar el transcurso de las performances, o mediante su percepción puede influir en los actores y por ello en los acontecimientos. Al considerar que el espectador participa activa o pasivamente y que reflexiona sobre lo que ocurre, así como también percibe y es percibido, se considera parte de las transformaciones y, al mismo tiempo, también de un proceso de identificación con actores y/o personajes, al estar inmerso en los estados que ellos atraviesan, en la situación, en las posibilidades que ellos tienen que tomar y que hacen suyas. Propiamente dicho, en el momento en que ellos dejan de ser meros espectadores y se convierten en participantes.

Una de las formas en la que el estatus de los espectadores puede transformarse durante una performance, es la que hace referencia a las fronteras y a los umbrales durante una representación o una ficción. El hecho de traspasarlos denota siempre una modificación del estatus en la realidad. Los límites actúan como formas simbólicas, haciendo del imaginario un lugar estructurado por los espacios y las connotaciones de su semántica, como un modo de pensar la cultura como espacio.¹⁶⁴

Otro de los ejemplos de performances que da Fischer-Lichte es de nuevo una de las obras de Marina Abramovic. Junto con su pareja representaron la performance *Imponderabilia*,¹⁶⁵ en la que los dos artistas se colocaron desnudos en la puerta de entrada a la galería. Cada persona que quería pasar tenía que pasar necesariamente entre los dos y tocarlos. El efecto que creaba era que cada visitante de la galería tenía una sensación de incomodidad al traspasar la frontera que separa la galería de la calle,

¹⁶⁴ Según este concepto Bachman Medick define el giro espacial. De la misma forma que en el giro performativo estaríamos hablando de entender la cultura como representación en el caso del giro espacial, se trataría de estudiar la cultura a través de los espacios. Un ejemplo acerca de esto, sería el teórico ruso Yuri Lotman cuyas teorías argumentaban que el pensamiento humano estaba estructurado por espacios y por las connotaciones semánticas que se desprendían de ellos. Véase: Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, (Madrid: Ediciones Istmo, 1988) y *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996).

¹⁶⁵ Galería Comunales d'Arte Moderna en Bolonia, 1977.

ya fuera por la vista de los artistas desnudos, ya fuera por el contacto corporal o porque los artistas los miraban cuando pasaban de un espacio al otro. En este caso, además de tener una relación entre los espectadores (y participantes) y los actores, también hay una relación entre dos conceptos necesarios para entender las transformaciones en las fases liminales: los de la frontera y el umbral.¹⁶⁶

Ambos tienen un potencial que incluye el riesgo. Pasar una frontera o un límite significa a menudo ser sancionado porque los límites van ligados a las prohibiciones morales y a las leyes. Por el contrario, el caso de traspasar el umbral significaría adentrarse a algo nuevo, lo que no tiene por qué ser sancionado, pero conlleva también peligros desconocidos para el que lleva a cabo la acción. De este modo, se asocia la frontera y lo que hay tras ella con lo prohibido, lo deseado, con el fin, la separación o el punto final. Se puede traspasar de forma “legal” o “ilegal”: el procedimiento legal implica un proceso complejo, mientras que el ilegal puede llegar a constituir un procedimiento subversivo, revolucionario y heroico. El umbral se asocia menos a la prohibición y más a la curiosidad, como si invitara a traspasarlo sabiendo que las consecuencias pueden ser fatales. Tiene pues connotaciones de novedad y desconocimiento que implican ambivalencia. Como ocurre en los procesos de iniciación o de cambios de estado en los rituales, en los que el paso del umbral de un estado al otro representa el riesgo y la novedad, lo negativo y lo positivo.

La fuerza transformadora de una obra también puede durar en el tiempo, estremeciendo a pesar del paso del tiempo, haciendo reflexionar e incluso cambiando las normas sociales. El hecho que la crítica hable sobre las obras, o que entre los espectadores o entre los autores se critique, son factores que muestran hasta qué punto una obra tiene el poder de transformar. Prueba de ello son las reflexiones y críticas que se hacen de los espectáculos, que pueden llegar a marcar una época por su estética o por los temas sociales de los que tratan, así como pueden ser prohibidos y los actores y sus creadores multados o encarcelados por las fuerzas del orden al oponerse a las leyes, a la normativa hegemónica o a la censura del momento.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Fischer-Lichte, *Performativität...*, 119.

¹⁶⁷ Un caso reciente se dio en España por una representación de títeres *La bruja y don Cristóbal* el 5 de febrero de 2016 en Madrid al ser acusados de enaltecimiento al terrorismo. Por otra parte una acusación falsa, al tratarse de una crítica a la instrumentalización que se hace del concepto “terrorismo” con fines

Las características y elementos performativos dentro del teatro y de las performances son definibles dentro de un contexto perceptible a todos los sentidos. Como se ha visto, hay elementos tales como los espacios, la sonoridad, la iluminación o el tacto que no se pueden performar en la novela. Sin embargo, los elementos intrínsecos de todo performativo descritos en relación con las performances: imprevisibilidad, ambivalencia, percepción y poder transformador, están presentes en todo tipo de performatividad, como el de la ficción novelística.

Este proceso ocurriría en el texto artístico de diferentes formas, entre ellas, atravesar fronteras dentro de una estructura literaria. En este sentido un acto performativo se puede trasladar a los textos literarios porque estos pueden estar conformados por espacios físicos y campos semánticos divididos por una frontera/umbral.¹⁶⁸ Por ejemplo, cuando en un texto está compuesto por dos espacios diferentes y cada espacio compuesto por un campo semántico contrario al otro, se crea una frontera/umbral entre ambos “mundos”. Atravesar esta frontera da lugar a una transformación dentro del texto mediante un enfoque en el nuevo espacio y en la nueva semántica.

políticos. Fuente de la noticia: "Detenidos dos titiriteros por exhibir una pancarta de "Gora Alka-ETA" en el carnaval de Madrid", *Eldiario.es*, 2016, http://www.eldiario.es/madrid/Detenidos-Gora-Alka-ETA-Carnaval-Madrid_o_481202854.html.

¹⁶⁸ Véase: Lotman, *La estructura...* .

5. La performatividad en la literatura

Volviendo a la discusión que inicia Derrida al criticar la distinción que hace Austin entre los enunciados serios y no-serios, el lingüista excluye ciertas formas del lenguaje, entre ellas los lenguajes literarios, para delimitar el posible éxito de los enunciados performativos. De manera que si se pronunciara un performativo considerado como una forma del lenguaje no-seria, por ejemplo dentro de una poesía o una canción, fracasaría de forma inmediata o no tendría ningún tipo de efecto. Para esto, Derrida pone los ejemplos del teatro y la poesía¹⁶⁹ para mostrar que la performatividad del lenguaje se forma también por la fuerza de la marca y por la iterabilidad de la misma en todo tipo de enunciados. La citabilidad de enunciados dentro de estos ámbitos es además la que les da su potencial como enunciados performativos, otorgando de esta forma un estatus igual de relevante a la escritura que al lenguaje oral.

Tanto el teatro como la ópera, que se apoyan en un texto o un libreto, son citados al ser ensayados. Cada ensayo cita el ensayo anterior, y la puesta en escena es una nueva cita, como también lo son las representaciones de una obra que ha tenido un éxito considerable y que se han re-escenificado en épocas posteriores, cuyo caso es un claro ejemplo de resignificación.¹⁷⁰ Por su parte, la poesía, al ser un texto hecho para recitarse, se ofrece potencialmente a la cita – tanto de forma completa como parcial – cuando se citan versos de un poema o si se cita entero, ya sea a modo de recital, hecho canción e incluso dentro de otros géneros, como las poesías o canciones que se encuentran dentro de una pieza de teatro o una novela. De hecho, tanto el teatro por los ensayos (que casi siempre son necesarios), como la poesía porque potencialmente sus versos pueden ser re-citados, tienen la característica intrínseca y la necesidad de la cita (o re-cita) para realizarse.

¹⁶⁹ Derrida, *Márgenes...*, 367.

¹⁷⁰ Se podría hablar de resignificación de la obra, dado que la re-escritura o la puesta (de nuevo) en escena se adapta a los paradigmas culturales y estéticos de cada época. Se podrían extraer variados ejemplos de la literatura sobre las re-escrituras en las diferentes épocas. Las míticas obras del teatro griego han sido re-escritas en la tradición europea: *Ifigenia*, *Medea*, *Edipo Rey*, *Antígona* o *Casandra*. Los ejemplos de reescritura son múltiples: Goethe, Christa Wolf, Voltaire o André Gide. Un caso claro de adaptación cultural y artística a la época sería, por ejemplo, la obra de teatro *El burlador de Sevilla* (1630), atribuida a Tirso de Molina, que tras su re-escritura por José Zorrilla en el año 1844 durante el Romanticismo español, adaptó su final al ideal romántico de la salvación por el amor de la mujer, en lugar de pagar por sus pecados, como ocurría en la mayoría de los dramas del Siglo de Oro, época a la cual pertenece la original.

5.1. La novela

En la novela no se encuentra este tipo de citabilidad esencial del teatro o la poesía. El género novelístico no está pensado para ser (re-) citado – aunque evidentemente se puede – pero tiene en sus páginas infinitud de citas de diversas índoles. En referencia a los géneros discursivos y al concepto de novela que propone Bajtín para explicar su teoría del dialogismo, (donde explica que todos los estratos del lenguaje, sociolectos y dialectos están reproducidos en la novela¹⁷¹), se puede adoptar una perspectiva de múltiples voces (registros, dialectos, sociolectos, voz de los narradores, de los personajes) y focalizaciones diversas (en los personajes) que permite percibir la novela como el texto polifónico *per excellence*.¹⁷² Ciertamente tanto en la poesía como en el teatro conviven del mismo modo los diferentes estratos de la lengua, así como también la polifonía por voces o focalizaciones a la que se refiere el lingüista ruso, pero en lo concerniente a la citabilidad o la reproducción de enunciados de diversa naturaleza, es potencialmente más variada (polifónica o dialógica en términos bajtinianos) en un texto novelístico.

5.1.1. El pensamiento dialógico

El concepto de novela para Bajtín cobra una significación especial en relación con la iterabilidad y la marca derridianas, pero también con los procesos performativos y la performatividad de la ficción. Por un lado, la palabra que se trasmite en la novela, como un enunciado que se repite y sustituye al anterior, por otro las nuevas realidades que se forman al contemplar los enunciados como expresiones dialógicas.

En primer lugar, el concepto habría que entenderlo como una concepción dialógica del ser humano. En el imaginario del individuo se debaten ideas, conceptos o discursos que intercambian concepciones del mundo y dialogan entre sí. Estos se contraponen y

¹⁷¹ Bajtín definiría también la novela como una imitación de la vida, en tanto que los discursos artísticos y sociales se atraviesan. En palabras del lingüista ruso: “la recreación artística de la naturaleza polifónica de la propia vida”. En: Iván Igartua Ugarte, “Dostojevski en Bajtín: Raíces y límites de la polifonía”, *EPOS* (1997): 224.

¹⁷² Véase: Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus Ediciones, 1991). Especialmente los capítulos I y II, donde destaca el carácter particular de la novela sobre los otros géneros literarios.

se responden los unos a los otros, formando el llamado dialogismo interno.¹⁷³ Un ejemplo de este proceso son las conversaciones que a menudo se mantienen consigo mismo, imaginando discursos ajenos que interpelan y a los se responden, en los que inevitablemente se crean frentes ideológicos distintos, y de los cuales se imaginan enunciados que hablan y que son contestados, incluso con argumentos provenientes de otras ideologías. Cada palabra o enunciado que se concibió en el pensamiento es de por sí la respuesta a otro que también se concibió anteriormente. De esta forma, los discursos se sucederían unos a los otros en un diálogo sin origen y sin fin.

Bajtín expone que si la conciencia humana es dialógica, las expresiones que genera el ser humano la transfieren, y por ende lo son también. Los enunciados, que son la unidad lingüística que toma Bajtín, serían la materialización en palabras del pensamiento y al ser dialógicos e ideológicos todos contienen en sí mismos varios discursos con diferentes frentes ideológicos que se complementan o se contraponen los unos a los otros.

Para mostrar esta caracterización, Bajtín define tres aspectos que determinan el enunciado. El primero es la expresión del hablante: cada enunciado contiene una ideología, perteneciente a una colectividad y que depende, por ejemplo, del trabajo, de la clase social del hablante, la confesión, la región o la edad. El segundo es la influencia de las expresiones de otros enunciados en los enunciados propios: porque estos intervienen dentro de los enunciados cuando “la palabra ajena” aparece, como si fuera un tipo de “lengua” o género discursivo, como lo define Bajtín, que no pertenece al hablante dada su no pertenencia a la misma colectividad lingüística. El tercer y último aspecto sería la referencia de todo enunciado al interlocutor: esta referencia influye al mismo tiempo al enunciado emitido, porque todo enunciado está pensado para ser recibido (aunque sea potencialmente) por el receptor con el que se dialoga.¹⁷⁴

Visto así, todo enunciado es la respuesta a otro y el comienzo de otro, a la vez que está “contaminado” por influencias de los ajenos o por la “palabra ajena”.¹⁷⁵ Los enunciados que se emiten están por lo tanto enmarcados dentro de enunciados, porque antes de

¹⁷³ Véase: Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique* (Paris: Seuil, 1981).

¹⁷⁴ Mattias Martínez, “Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis”, en *Grundzüge der Literaturwissenschaft* ed. por Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996), 430.

¹⁷⁵ Para la noción detallada de la palabra ajena, véase el capítulo IV de: Bajtín, *Estética...*

emitirlos ya se pronunciaron aquellos a los que se responde, y preceden y preparan la respuesta para los siguientes.

Estos tres aspectos: la ideología, la “palabra ajena” y la referencia al interlocutor conforman por tanto los múltiples discursos en toda expresión comunicativa. En ellos aparece el diálogo entre ideologías, diferentes grupos sociales por la proveniencia social o dialéctica de las expresiones, y entre el enunciador y locutor imaginarios y/o potenciales. Aquí, la relación performativa entre público y literatura cobra un nuevo sentido, especialmente desde el concepto del interlocutor bajo el enfoque de Bajtín: todo enunciado es una respuesta a uno anterior y está pensado para ser recibido y respondido por otro.

Esta afirmación tiene una relevancia esencial para la performatividad de la ficción por dos aspectos: el primero es que el enunciado traspasa los límites de la ficción y viceversa al ser y esperar respuesta en él mismo, porque el enunciado que viene de la realidad social se introduce en la ficción y el proveniente de la ficción se interna en la realidad social. El segundo es que el enunciado por sí solo, sin situación, no tendría significado, solo es un significante que cobra su dimensión multi-discursiva ideológica cuando es emitido dentro de un contexto o porque su aparición es la que crea el contexto, lo cual acercaría al enfoque de Derrida.

5.1.2. El dialogismo y la marca

La relación propuesta entre la marca derridiana y el enunciado de Bajtín tiene una razón de ser metodológica que puede ayudar a ver el signo performativo. La relación de estos dos conceptos bien podría formarse entonces a modo de complementariedad. El juego de las diferencias que propone Derrida mediante la deconstrucción y el concepto de la marca que surge en el lugar de otra marca,¹⁷⁶ dan lugar a advertir el

¹⁷⁶ Derrida lo explica del siguiente modo: “El juego de las diferencias supone, en efecto, síntesis y remisiones que prohíben que en ningún momento, en ningún sentido, un elemento simple esté presente en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Ya sea en el discurso hablado o en el discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que tampoco él mismo está simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada “elemento” –fonema o grafema– se constituya a partir de la “huella” que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema. [...] No hay nada, ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente o ausente. No hay, de parte a parte, más que diferencias y trazas de trazas.” Jacques Derrida, *Posiciones* (Valencia: Pretextos, 1977), 35 - 36.

extravío del significado como una característica propia de las expresiones performativas. El concepto de unidad lingüística de Bajtin, el enunciado, como una respuesta a otro enunciado y precedente al siguiente, y que conforma el contexto, también da lugar a un desplazamiento o a una desconexión entre el significado y el significante, dado que el significante se independiza en la medida que responde a enunciados (que ya han respondido a otros). De modo que el significado de un signo lingüístico nunca sería fijo y siempre cambiaría y/o se actualizaría a medida que los significantes se citen.

Dado que la marca y el enunciado son, por lo tanto, indisolubles de un contexto, porque el contexto los define y viceversa, los conceptos de Bajtín y Derrida se oponen claramente a la lingüística estructuralista.¹⁷⁷ De esta forma, para Bajtín, el sentido solo es entendible cuando se tiene en cuenta la situación del enunciado: cuando el hablante se dirige al oyente, o cuando un texto se actualiza mediante una lectura o una escucha. Para Bajtín todo enunciado adquiere sentido (y adquiere un sentido diferente) a través del contexto. La consecuencia es la co-presencia de la situación social que da el sentido a la expresión, lo que en la lingüística tradicional no se consideraba y, al depender de una situación, o crearla, el lenguaje deja de ser un sistema de reglas invariables.

Comparando de nuevo este concepto con la “marca” de Derrida, lo primero que se observa es que tanto la marca como el enunciado, adquieren el significado al repetirse en contextos diferentes o, más bien, al crearlos. Derrida, en su explicación deconstructiva afirma que lo potencialmente repetible es el signo lingüístico: el significante en la escritura. El signo se caracteriza por su citabilidad. Lo que se transmite de texto a texto, de enunciado a enunciado no es otra cosa que el signo, el significante, la marca y siempre en contextos diferentes, porque es la marca la que crea los diferentes contextos, creando un número de contextos infinito. El significado asociado a un significante es, por lo tanto, una ilusión en tanto que cada repetición significa un desplazamiento del significado respecto al significante, creando una falsa relación estable entre el uno y el otro. Mediante el concepto de iterabilidad, haciendo

¹⁷⁷ Según Bajtín, la lingüística de Ferdinand de Saussure solo tomaría en cuenta el significado de una expresión lingüística y apartaría el sentido de la expresión al no contemplarla dentro de una situación. De esta forma solo valoraría el significado de una palabra, pero no el sentido, el cual es entendible cuando se tiene en cuenta la situación, cuando el hablante se dirige al oyente. Martínez, “Dialogizität...”, 430.

uso del significado etimológico de la palabra,¹⁷⁸ Derrida pone en tela de juicio la existencia de determinadas situaciones y condiciones para que un acto de habla sea exitoso:

Todo signo [...] puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera del contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto.¹⁷⁹

De este cuestionamiento acerca de la imposibilidad de definir el contexto, se desprende que para el filósofo francés no existen contextos a los que pertenecen enunciados y que son los signos los que crean los diferentes contextos al ser citados.

5.1.3. Dialogismo y performatividad en la novela

La forma de entender la transmisión de significados por Derrida en la que la aparición de una marca supone la creación de un nuevo contexto y el enfoque bajtiniano en el que el signo solo puede cobrar sentido por su situación, llevan igualmente a contemplar la aparición de los signos, significantes, marcas o enunciados como formadores de nuevas realidades al estar separados *ex negativo* de un sentido único, de un significado fijo, por lo que su enunciación o aparición en un discurso oral o un texto escrito conlleva, desde este punto de vista, a un proceso de modificaciones continuas de la realidad.

Como he dicho, el concepto del enunciado que remite a otro enunciado a modo de respuesta, comparte en cierto sentido el enfoque de la iterabilidad de la marca derridiana. La repetición de enunciados, la cual nunca es una repetición perfecta porque siempre conlleva una novedad, está creando un enunciado nuevo que responde

¹⁷⁸ Iterabilidad proviene del latín *iterum* y significa la capacidad de algo de poder repetirse. Pero Derrida también utiliza el significado de *iter* que en sánscrito significa “otro”, con lo que el filósofo destaca la capacidad de repetirse significando lo otro, aludiendo a aquello que es desplazable y a la alteridad.

¹⁷⁹ Derrida, *Márgenes...*, 361-362.

al anterior, y que al mismo tiempo está creando nuevas realidades. La aparición de enunciados y su poder creativo permiten ver también el enfoque dialógico como performativo, o como una performatividad dialógica.¹⁸⁰

Este concepto sirve para comprender la ideología que encierran los discursos y actos performativos. Si como dice Bajtín, todo enunciado es ideológico y no hay enunciados que no encierren en sí un diálogo de ideas y conceptos de frentes ideológicos, los actos y discursos performativos son de por sí también portadores de una ideología y crean frentes ideológicos que se contraponen unos con otros. Esta contraposición que es una lucha ideológica entre las diferencias de los discursos, es la creadora de la novedad. Los diferentes discursos que contiene todo enunciado y que son portadores de diferentes ideologías entran en un conflicto, tras el que resulta lo nuevo. La aparición de un enunciado sobre otro o de la marca sobre otra, que no la borra por completo, está en diálogo con la anterior y con la siguiente. Lo que se crea no solamente resulta porque la repetición conlleva iterabilidad, es decir una repetición diferente, sino porque esta diferencia nace de la negociación entre los discursos y entre las ideologías dentro del enunciado, por el conflicto entre los discursos y no por la diversidad de los mismos.¹⁸¹

La iterabilidad, la actuación o la re-actuación son necesarias para que un signo o enunciado pueda transformar la realidad. El hecho de repetir enunciados que ya han sido pronunciados (que nunca pueden tener el mismo significado) le da el poder de transformarla, que visto desde una perspectiva bajtiniana y derridiana hace de esta repetición un continuo diálogo sin origen y sin fin, el cual aparece en la literatura, para responderse en la realidad social o viceversa.

Por lo tanto, en la diversidad de enunciados que aparecen en la novela entorno a las voces narradoras, voces de los personajes o la reproducción de las variantes de la lengua en sus dialectos, sociolectos o lenguajes específicos, se puede encontrar una reproducción de enunciados performativos que se repiten desde lo social (y/o lo

¹⁸⁰ Véase: Sabsay, *El sujeto ...* .

¹⁸¹ Este concepto vendría a ser la categoría de análisis que Homi K. Bhabha utiliza bajo el nombre de “hibridez”, la cual es vista como una herramienta para estudiar las situaciones poscoloniales. Se trata de ver las manifestaciones culturales, políticas y sociales como una continua negociación y traducción. Así como los espacios sociales no como espacios multiculturales, sino como espacios híbridos, que no son estudiados en su diversidad sino en sus diferencias, como zonas de contacto en las que de la negociación y la traducción de parámetros culturales aparecen nuevas formas de cultura. Véase: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Londres: Routledge, 1994).

literario) a lo literario. Los enunciados atraviesan la frontera desde la realidad a la ficción y viceversa, de modo que se observan tanto los más diversos lenguajes, como las formas de hablar que se utilizan en una novela en la vida real. El plurilingüismo, los diferentes tipos de lenguajes en el enunciado (el enunciado novela), proviene de todo tipo de clases sociales, géneros y razas, transmitidos desde lo social a lo literario, y repetidos por la escritura, y a su vez repetidos por el narrador y los personajes del relato, nuevamente como “marcas” performativas que se transmiten como significantes que ya han perdido su conexión con el significado original y/o lo han transformado de tal forma que el acceso al mismo se muestra imposible.

5.1.4. La marca del género en la novela

Del mismo modo que los discursos forman sedimentos y las marcas cadenas de significantes que se transmiten en los marcos sociales y artísticos, en la identidad de género se pueden encontrar ejemplos de cómo se han transmitido y cómo estos son transmitidos a la novela.

Partiendo de la no existencia de un sujeto pre-discursivo, como afirma Butler,¹⁸² la cultura y el discurso preceden a toda formación del sujeto sin que pueda divisarse en él aquello que se ha denominado lo natural. La cultura y con ella las normas de género hegemónicas de la misma, se apoderan no solo de la visión del mundo del sujeto, sino que se integran de tal forma que el sujeto reproduce las normas y se hace sujeto reproduciéndolas. En consecuencia, se podría decir que el cuerpo del sujeto se convierte en la escenificación y producción de la norma.

A modo de ejemplo, en las primeras tomas de contacto con el mundo, los recién nacidos ya habrían sido culturalizados, pues desde el punto de vista de los educadores (los ya o los más culturizados), a pesar de la tendencia a imaginar un estado de

¹⁸² “Apoyándose en ese modelo, «cultura» y «discurso» *atrapan* al sujeto, pero no lo conforman. Este movimiento para adjetivar y atrapar al sujeto preexistente ha sido necesario para crear un punto de donde surja su acción que no esté completamente *definido* por esa cultura y ese discurso. No obstante, esta clase de argumento implica erróneamente: *a)* que la capacidad de acción sólo puede determinarse apelando a un «yo» prediscursivo, aunque éste esté en medio de una concurrencia discursiva, y *b)* que estar *compuesto* por el discurso es estar *definido* por él, donde la definición hace imposible la acción.” Butler, *El género...*, 278.

conciencia a-cultural y pre-cultural, ellos ya están impregnados por el discurso y la cultura, por el hecho que al pensarlos e interpretarlos ya se están formando inscripciones culturales en sus cuerpos. No es difícil ver cómo se repiten discursos (como acciones o palabras) hacia ellos según sus sexos, dejando entrever un complejo de normas preexistente a cualquier sujeto. Los discursos y los actos hacia lxs ninxs ya están preparados de antemano por la normativa hegemónica solo visible en su representación, como por ejemplo, en las asignaciones que se les hacen.

Tanto el sexo como el género están, por lo tanto, pensados desde una cultura y desde una perspectiva consciente o inconsciente determinada por el conjunto de normas que rigen aquella cultura. Las connotaciones que tienen los sexos: las tareas y trabajos a los que se asocian, la jerarquía con la que se relacionan en la vida social, así como sus roles en la vida familiar, pre-existen en la sedimentación discursiva de la cultura con la que se inscriben los cuerpos. El género y el sexo forman parte de un conjunto de sedimentaciones que preceden al sujeto y que son heredadas, descartando estructuras predeterminadas que se refieran a cualquier tipo de esencia.¹⁸³

Ahora bien, en la novela también se crean discursos que dan lugar a la sedimentación discursiva del sexo y género, los cuales también se transmiten y crean con ello la ilusión de esencialidad del sujeto. Narrar implica reproducir con una novedad mediante estrategias y técnicas que también se transmiten como una marca que varía en el tiempo. Cuando se transmiten enunciados de un texto a otro que están significando la imagen del hombre y de la mujer, se está re-escribiendo, actualizando un enunciado, respondiendo a un enunciado anterior. Se transmite una marca de identidad de género de texto a texto, de la misma manera que se transmite una marca de discurso en discurso en las intervenciones sociales.

La construcción de personajes y situaciones va ligada a la herencia a la que se refiere Butler. Hay un conjunto de normas que se heredan con el simple hecho de nacer en una cultura, como también ocurre con el hecho de crear personajes y situaciones en

¹⁸³ “Yo sugiero que el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo. Desde un punto de vista feminista, se puede intentar re-concebir el cuerpo con género más como una herencia de actos sedimentados que como una estructura predeterminada o forcluida, una esencia o un hecho, sea natural, cultural, o lingüístico.” Butler, “Actos performativos...”, 302.

una ficción.¹⁸⁴ La construcción de personajes en la literatura, como también la literatura en sí, son de por sí un acto de creación en los que al mismo tiempo se están reproduciendo un conjunto de normas culturales.

Este conjunto de actos y discursos sobre los cuerpos, también se aplica sobre los personajes de ficción.¹⁸⁵ La representación de personajes femeninos y masculinos en la literatura no se corresponde únicamente a un reflejo de la “realidad”, dando a entender esta como un espectro separado de las realidades artísticas. Si bien se trata de dos realidades evidentemente distintas, las normas que rigen las ficciones también están en un mundo en el que funcionan y que tiene relación con el exterior. La ficción está atravesada por los discursos sociales y “reales” de la misma forma que la ficción implica también el uso de los lenguajes “reales” porque: “la obra vive y tiene significación en un mundo que también está vivo y tiene significación –desde el punto de vista cognitivo, social, político, económico, religioso.”¹⁸⁶ Los enunciados literarios que provienen de los enunciados sociales (y viceversa), transmiten, comparten y oponen sus ideologías en una relación de “realidades” imprescindible, como también indica Barthes.¹⁸⁷

La relación de los estudios de narratología con los estudios de género está ligada en todos los aspectos como el tiempo, el espacio, las voces y el modo.¹⁸⁸ Pero es quizás el aspecto del personaje el que más destaca al estar en gran parte basado en la mimesis de la realidad¹⁸⁹ mediante la reproducción de roles sociales y familiares en la ficción, así

¹⁸⁴ En: Vera Nünning, Ansgar Nünning and Nadyne Stritzke, *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (Stuttgart: Metzler, 2004), 135.

¹⁸⁵ El estudio de los personajes narrativos contaría como uno de los estudios más influyentes en investigación de la imagen de la mujer (Images of Women Criticism) en las primeras fases de los estudios de género. Vera Nünning y Ansgar Nünning (eds.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (Stuttgart: Metzler, 2004), 122-123. Un ejemplo sería la teórica Sniader Lanser la cual apoya la importancia que ha tenido este campo de estudio en los estudios de género: “Feminist critics have tended to be more concerned with characters than any other aspect of narrative”: Susan Sniader Lanser, “Toward a Feminist Narratology” (*Style* 20.3, 1986): 344.

¹⁸⁶ Bajtín, *Teoría...*, 31-32.

¹⁸⁷ “[...] durante esos momentos en que el escritor sigue los lenguajes realmente hablados, no como una reproducción pintoresca sino como objetos esenciales que agotan todo el contenido de la sociedad, la escritura toma como espacio real de sus reflejos la palabra real de los hombres; la literatura ya no es orgullo o refugio, comienza por hacerse acto lúcido de información, como si le fuera necesario primeramente aprender, reproduciéndolo, el detalle de la disparidad social; se da como misión la de dar cuenta inmediatamente, antes de cualquier otro mensaje, de la situación de los hombres amurallados en la lengua de su clase, de su región, de su profesión, de su herencia o de su historia.” Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* (México: Siglo veintiuno, 1992), 82.

¹⁸⁸ Véase: Mattias Martínez y Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, 8° ed. (C.H. Beck, 2009).

¹⁸⁹ En: Nünning, *Erzähltextanalyse...*, 125-127.

como su subversión, o la caracterización de los mismos como dinámicos/estáticos o uni- o pluridimensionales.¹⁹⁰

Las personajes pueden atravesar el campo ficcional y real en los imaginarios con una cierta facilidad, transmitiendo una marca por repetición de enunciados reales en lo ficticio. Ello se debe a la autonomía que adquieren en sus mundos de ficción. Esta autonomía permite que un lector pueda imaginar a un personaje en una situación que no pertenece al libro, deviniendo una parte de otros textos, otros medios de comunicación y de la sociedad, como describe Uri Margolin:

[...] es [el personaje] separable de su texto originario; puede ser referido a otros textos en diferentes medios, e incluso puede someterse a un proceso de culturización, con lo que se convierte en parte integrante del discurso general de la sociedad.¹⁹¹

De modo que se podría decir, por ejemplo: si este personaje estuviera en esta situación haría tal cosa, o se podría imaginar a tal personaje reaccionando de una forma u otra en un contexto que no tuviera nada que ver con el de la ficción del cual proviene, remitiendo de nuevo a la creación de nuevos contextos a la que aludía Derrida. El proceso también ocurre a la inversa, donde se pueden dar características de personajes reales a los personajes ficticios, porque se construyen los personajes ficticios incompletos por analogía con los reales.¹⁹² Pero también se pueden imaginar personas reales y qué harían en una determinada situación que se presente en la trama ficticia.

La marca del género se trasmite de la misma forma en la que se transmiten las caracterizaciones de los personajes: las caracterizaciones sociales y psicológicas, así

¹⁹⁰ Estas caracterizaciones provienen del libro de Manfred Pfister *Das Drama* (1977), en el que caracteriza los personajes principalmente según sus aspectos sociales y psicológicos. Un personaje estático sería el que no evoluciona a lo largo de una historia, mientras que el dinámico sí que lo haría. En la caracterización psicológica, los personajes unidimensionales son lo que muestran siempre una misma faceta independientemente de la situación, mientras que los pluridimensionales, muestran nuevas facetas de su carácter en cada situación diferente que se presenta. Véase el capítulo 5 “Personal und Figur” de: Manfred Pfister, *Das Drama*, 11^o ed. (Múnich: W. Fink., 2001), 220-263.

¹⁹¹ “it is detachable from its originating text; can be referred to by other texts in different media, and it can even undergo a process of culturization, whereby it becomes part and parcel of the general discourse of society.” Uri Margolin, “The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative” (*Style* 24, 1990), 463. En: Nünning, *Erzähltextanalyse...*, 129. Traducción mía.

¹⁹² Nünning, *Erzähltextanalyse...*, 128.

como el rol que ocupa en la novela y en la vida real se transfieren de la ficción a la vida mediante una analogía con personas sin demasiadas barreras. La conceptualización de las figuras y de sus roles, la explica Vera y Ansgar Nünning como:

[...] estudiar “no solo las informaciones que contiene el texto sino también el sistema de condiciones y el saber general del recipiente, en el que se incluye implícitamente sus teorías sobre la personalidad” como base de la construcción de personajes por parte del destinatario.¹⁹³

Por ello, los conocimientos de lxs lectorxs, sus experiencias y sus concepciones del mundo determinan en gran medida la construcción de los personajes de ficción. Lxs lectorxs son por ello constructores en base a las informaciones que tienen y al “sistema de condiciones y su saber general”. Los factores de sexo, género y sexualidad y las concepciones que tienen lxs lectorxs sobre ellos, son trasladados a la ficción por la escritura borrando marcas y creando otras nuevas dentro de los espacios ficticios. Mientras que lxs lectorxs deben completar los vacíos que dejan las narraciones. Un acto que es de por sí performativo porque permite crear por repetición, en tanto que crea personajes en base a lo ya creado en el imaginario. Este concepto es imprescindible para el estudio de la performatividad de la ficción.

¹⁹³ “Konzeptualisierung von Figuren heißt dies, dass ‘nicht bloß die im Text enthaltenen Informationen, sondern auch das Voraussetzungssystem und allgemeine Weltwissen des Rezipienten, v.a. dessen implizite Persönlichkeitstheorien’ als Grundlage der rezipientenseitigen Konstruktion von Figuren betrachtet werden”, en: Nünning, *Erzähltextanalyse...*, 130. Traducción mía.

6. La lectura como doble sistema de performativos

La siguiente pregunta que habría que hacerse acerca de la novela y la performatividad sería respecto a la interacción con el “espectador”. Para ello, además de la co-presencia necesaria en las representaciones, sería necesario el concepto de “bucle de retroalimentación autopoietico”¹⁹⁴ en el que durante la actuación de la performance los actores y el público presente se influyen mutuamente en un proceso constante.¹⁹⁵ De forma que las reacciones que puedan hacer los espectadores serían perceptibles también para los actores cuyos actos y discursos influirían en lxs espectadorxs. Además de esta participación del “público” o de lxs lectorxs potenciales de una novela y de la relevancia que tiene la realidad en la novela y viceversa, la lectura de la ficción novelística también está caracterizada por un doble sistema performativo: por un lado el acto de leer (como fase liminal para lxs lectorxs) y por otro lado, los discursos y actos performativos que tienen lugar dentro de la ficción (las fases liminales que atraviesan los personajes novelísticos). Ambos sistemas se asocian de diferentes formas para dar lugar a la performatividad de la ficción.

6.1. La performatividad del acto de lectura

La performatividad de los textos literarios se basa en observar la literatura y la lectura como un acto. En este sentido hay una diferencia entre la literatura leída en voz alta y la que se lee sin la presencia de un emisor, de modo que se podría distinguir entre performatividad de “textos encarnados” (textos pronunciados en la presencia del emisor) y performatividad de “textos no encarnados” (sin la presencia de alguien que los lea). Si los textos son interpretados, por ejemplo, en una lectura de poesía, se darían las mismas condiciones co-presenciales que en las performances.

En la performatividad de la ficción considero solo los textos no-presenciales. El funcionamiento de la lectura como acto y la performatividad de los textos en relación

¹⁹⁴ Véase Fischer-Lichte, *Performativität...* y Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik Des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

¹⁹⁵ “Los significados que surgen en la conciencia del sujeto perceptor como contenidos significativos del objeto percibido como significante pueden sin duda tomar parte en el bucle de retroalimentación autopoietico, sea porque se articulan físicamente, y son por ello perceptibles para otros, sea porque conllevan reacciones físicas perceptibles para otros.” Fischer-Lichte, *Performativität...*, 287.

con lxs lectorxs, se pondría en marcha con el efecto que provoca la lectura en la persona lectora. Este acto estaría caracterizado por los mismos elementos que forman parte de los performativos en las artes: la imprevisibilidad, las ambivalencias y la fuerza transformadora. Fischer-Lichte, quien apoya la lectura como acto performativo, lo indica del siguiente modo:

Para examinar los textos literarios desde la perspectiva de lo performativo, es decir, revelar sus métodos, con los que constituyen una realidad nueva y propia, y seguir las posibilidades de cómo son capaces de influir en sus lectores a través de esta realidad, y cómo a través de lxs lectorxs despliegan un potencial impacto cultural. Como ya hemos demostrado, los textos literarios – en este sentido también son comparables los actos de habla, las acciones corporales simbólicas, así como las prácticas y actuaciones –, están marcados por la imprevisibilidad de lectura, ambivalencias y la fuerza transformadora, que puede transformar al lector durante el tiempo de la lectura e incluso más tiempo de forma continuada tras la lectura.¹⁹⁶

Del mismo modo, el proceso propio de la lectura sería visto como una situación liminal, en la que lxs lectorxs podían abrirse a nuevas posibilidades, reflexiones o nuevos comportamientos motivados por el proceso que están atravesando:

La lectura como acto performativo no puede por tanto ser descrita como una búsqueda de un solo sentido que el autor pueda haber tenido la intención de crear, sino como un evento cognitivo complejo, imaginativo, afectivo y energético en una situación liminal,

¹⁹⁶ “Literarische Texte unter der Perspektive des Performativen zu betrachten, heißt also, ihre Verfahren offenzulegen, mit denen sie eine neue, ihre eigene, Wirklichkeit konstituieren, und den Möglichkeiten nachzuspüren, wie sie durch diese Wirklichkeit auf ihre Leser einzuwirken vermögen, und vermittelt über die Leser ein kulturelles Wirkungspotenzial zu entfalten. Wie sich gezeigt hat, sind literarische Texte – auch in dieser Hinsicht Sprechakten, symbolischen körperlichen Handlungen und Praktiken und Aufführungen vergleichbar – von Unvorhersehbarkeit der Lektüre, Ambivalenzen und transformativer Kraft gekennzeichnet, die den Leser für die Zeit der Lektüre und vielleicht sogar über sie hinaus nachhaltig zu verwandeln vermag”. Fischer-Lichte, *Performativität...*, 145. Traducción mía.

que abre al sujeto lector nuevas oportunidades para sentir, pensar, comportarse y actuar, es decir, nuevas oportunidades para una práctica incorporada.¹⁹⁷

Efectivamente, el proceso de lectura también puede ser observado como un ritual, tras el cual, lxs lectorxs pueden someterse a transformaciones, que a su vez también pueden influir posteriormente en la sociedad. Lo performativo en el proceso de lectura se torna un nuevo discurso que potencialmente circula en una sociedad determinada dando lugar a los procesos de interacción de los discursos social, político y literario.

Como acto performativo la lectura también consta de tres partes, como un rito de paso: una fase de separación – que se podría considerar el pacto de lectura –, una fase de inmersión en el mundo ficticio – que sería la lectura en sí –, y una fase de agregación, en la que habría una vuelta al “mundo real” con unos conocimientos y/o unas convicciones nuevos integrados en el imaginario cultural individual tras el proceso de lectura.

De estas fases, la más importante es la liminal. En ella hay, igual que en los rituales de pubertad a los que se refería Turner, una serie de combinaciones, como son las peripecias y los actos simbólicos o los discursos cruzados que acontecen a lo largo de un relato. La fase liminal es doblemente relevante: por un lado forma parte del proceso de lectura en el que lxs lectorxs quedan inmersos, por otro, también se darían fases liminales dentro de la propia ficción en las situaciones que se crean con los personajes ficticios de la novela.

Dentro del mundo ficticio, los personajes pueden influir en otras personas mediante la percepción o ser imprevisibles hacia otros personajes. De esta forma, también atraviesan situaciones liminales en las que lxs lectorxs pueden sentirse identificadxs. En la ficción ocurren performativos que determinan y transforman a los personajes, y ocurren mediante principios performativos. Durante una novela se pueden suceder

¹⁹⁷ “Lesen als performative Akt kann daher auch nicht als Suche nach einem einheitlichen Sinn, den der Autor intendiert haben mag, beschrieben werden, sondern als ein komplexes kognitives, imaginatives, affektives und energetisches Geschehen in einer liminalen Situation, das dem lesenden Subjekt neue Möglichkeiten zu fühlen, zu denken, sich zu verhalten und zu handeln, neue Möglichkeiten zu einer verkörperten Praxis eröffnet.” Fischer-Lichte, *Performativität...*, 143. Traducción mía.

múltiples rituales, ceremonias, actos sociales, reacciones de los personajes, que son un reflejo de los performativos reales y de los performativos co-presenciales.

Por otra parte, lxs lectorxs no solo están sumergidos en la fase liminal del proceso de lectura, sino que también se puede sumergir dentro de los mencionados momentos liminales de la ficción, gracias a las estrategias y técnicas narrativas que brindan lxs autorxs. Lxs lectorxs pueden identificarse con los personajes, con las situaciones, pueden tener empatía según sean presentados los personajes del libro o, incluso, puede entrar en una reflexión por experiencia vivida en la lectura de la ficción. De modo que los actos y discursos performativos que ocurran dentro de una novela pueden influenciar a lxs lectorxs según el grado de acercamiento del narrador o por otras técnicas que influyan en el imaginario cultural, como mostraré en los análisis del corpus.

Por otra parte, Giulia Colaizzi, que ha tratado en varios estudios la relación de texto y género,¹⁹⁸ considera al texto, pero también los soportes visuales, medio artístico que reproduce y performa. Los medios por los que se manifiesta la ficción no dejan de remitir a las mismas relaciones y jerarquizaciones sociales, de la misma forma que ellas también se remiten a los lectorxs/espectadorxs. Haciendo referencia al cine, Colaizzi nos indica lo siguiente:

Como práctica social e institución, el cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación; en tanto discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite continua y necesariamente a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones.¹⁹⁹

Colaizzi habla de la ficción cinematográfica como “productora”, “autorizadora” y “reguladora” de las representaciones, pero también del sujeto, del sujeto que observa y

¹⁹⁸ Giulia Colaizzi, *Género y representación: Postestructuralismo y crisis de la modernidad* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006); Giulia Colaizzi, *Pasión por el significante. Teoría de género y cultura visual* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007).

¹⁹⁹ Colaizzi, *Pasión...*, 39-40.

consume estas representaciones. Es decir, que está haciendo referencia a un doble sistema performativo, en el que tanto el sujeto como la representación son performados. Producir, autorizar y regular, son verbos referentes a los actos y discursos performativos, se refieren a la creación, a la transformación de la realidad y a un intento de regularización de la misma mediante la iterabilidad.

Las relaciones entre lo que acontece en las ficciones, entre los personajes y lo que sucede en el espectador real, lxs lectorxs empíricos, difiere del bucle autopoietico al que se refiere Fischer-Lichte, porque no hay influencia sobre la ficción. Esta diferencia es clave en el entendimiento de la interacción de la ficción con lxs lectorxs, a diferencia de lo que ocurre en un espectáculo teatral. La influencia del espectador, la co-presencia, es un factor básico que actúa al nivel de la percepción (una característica que defino como intrínseca del discurso/acto performativo) para entender el efecto performativo recíproco. De forma que el bucle que se pueda crear en un sistema de percepciones entre personas reales es diferente al que también se crea en la ficción, y entre la ficción y la persona empírica que percibe el mundo ficticio.

6.2. Pacto de lectura

Cuando lxs lectorxs se introducen en la lectura, ya sea literario, periodístico o científico, se crea el conocido “pacto de lectura”²⁰⁰ en el que se comprometen a aceptar la relación que hay entre ellxs y el tipo de texto. A pesar de que existen diferentes pactos dependiendo del medio de comunicación, del tipo de texto y género literario, el destinatario o lector modelo²⁰¹ deben aceptar una serie de condiciones para recibir las informaciones que se van a entregar. De modo que en un texto científico, lxs lectorxs aceptan que van a leer un hecho real, mientras que si leen un libro de ciencia ficción, lxs lectorxs aceptan que la historia nunca ha pasado.

²⁰⁰ Eliseo Verón propone esta definición para lo que él llama el “contrato de lectura” para referirse tanto a los soportes escritos como a los audiovisuales: “La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos el contrato de lectura. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos “partes”, entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato.” Eliseo Verón, “El análisis del contrato de lectura: Un nuevo estudio para el análisis de posicionamiento de los soportes de los media”, *Les médias, expériences, recherches actuelles, applications*, 1st ed. (Paris: IREP, 1985).

²⁰¹ Para el lector modelo véase Eco, *Lector...*, 72-76.

La relación que se crea al nivel de la enunciación entre lxs autorxs modelxs y lxs lectorxs modelxs²⁰² permite, por un lado, que este acepte leer el texto como algo verdadero dentro del mundo que se presenta y, por otro, que acepte que el mundo presentado se trata solamente de ficción. El lector entra en un mundo y acepta sin contemplar posibles contradicciones en relación con la vida real. De la misma manera, lxs lectorxs aceptan que la ficción sea una mimesis de la realidad,²⁰³ así como también que sea necesariamente incompleta²⁰⁴ y que deba completarla solo mediante las informaciones de las que dispone. Cuando un lector empírico acepta el pacto, está por lo tanto aceptando que va a completar una información, unas situaciones y unos personajes que están copiados parcialmente de la realidad (mimesis) para completarlos con los elementos de los que disponga en su imaginario y, si se trata de un lector avanzado, también completará la lectura del enunciado que encierra el libro mediante su interpretación propia o por las informaciones que conozca sobre lxs autorxs. El contrato implica pues un acto de creación por parte de lxs lectorxs en el que tienen que imaginar, suponer e interpretar.

Además de la creación y la aceptación de las similitudes y diferencias con la realidad, lxs lectorxs también se comprometen a introducirse en una fase que durará hasta que termine de leer el texto o hasta que decida poner fin al pacto y darla por finalizada. En la fase transitoria de la liminalidad, en la que lxs lectorxs aceptas introducirse como parte del ritual de lectura, aceptará las características performativas intrínsecas del acto de leer. Por ello, en el contrato que lxs lectorxs empíricos hace con el autor modelo, acepta que durante el tiempo determinado que dure la lectura, se someterá a los cambios que la ficción pueda producir en él mediante la imprevisibilidad, la ambivalencia, la percepción y la fuerza transformadora de las que se compone.

²⁰² Eco, *Lector...*, 72-76.

²⁰³ Como la definiría Aristóteles. Para el filósofo, una de las condiciones de la tragedia era que debía ser una imitación de las acciones humanas: “Pero como la tragedia es na imitación de una acción y una acción es llevada a cabo por individuos que actúan, que necesariamente han ser de una manera o de otra según su carácter y pensamiento (pues por eso decimos 1450^a que las acciones son de una determinada cualidad y según ellas todos los hombres aciertan o fracasan), y es el argumento la imitación de la acción [...]”. Aristóteles, *Poética*, 45.

²⁰⁴ Umberto Eco indica que el texto está incompleto por dos motivos. El primero porque los textos se componen de informaciones no-dichas y el segundo es porque lxs lectorxs modelo puede interpretar el texto para completarlo. Eco, *Lector...*, 72-76.

El pacto implica aceptar el acto de creación por parte de la persona que lee, los actos performativos en la ficción, y una posible modificación de su realidad. Al sumergirse en una lectura, el proceso que va a atravesar se torna imprevisible, en primer lugar por no conocer lo que va acontecer en la historia y en el relato²⁰⁵ e, incluso si conoce la historia de antemano, no podrá saber las estrategias que se van a utilizar para trasmitírsela. En segundo lugar, en el caso de conocer ambos, historia y relato, tampoco puede prever el efecto y sensaciones que puedan surgir en el momento de la lectura o x lecturas. Los elementos que lxs lectorxs deben completar para rellenar los espacios de los “no dichos”,²⁰⁶ pueden ser de muy diversa índole. Del mismo modo que sus interpretaciones las cuales pueden tener significados ambivalentes. Además, los significados de los actos que ocurren durante la ficción pueden tener una doble función, dependiendo de la percepción: lxs lectorxs pueden ver en un libro tanto un proceso creativo como destructivo o como los dos al mismo tiempo.

Volviendo al concepto de mimesis, que forma parte del texto literario junto con el factor ficcional para dar lugar al pacto narrativo,²⁰⁷ habría que partir desde él para estudiar las representaciones de identidad y género, y la relación entre lo mimético y lo ficcional en la literatura. El pacto de lectura no solamente incluye aceptar que hay tanto elementos de la realidad social como otros ficticios, sino también las relaciones entre dichos elementos. La jerarquización de los géneros, las estructuras patriarcales, así como las subversiones que de ellas se puedan hacer en la realidad y en la literatura, también conforman el pacto de lxs lectorxs empírico. En base a su concepción del mundo, lxs lectorxs conformarían los “no dichos” que aparezcan sobre las relaciones genéricas y aceptarían ser partícipes de esta representación como creadorxs. Por añadidura, además del papel de creadorxs, también aceptarían que el pacto implica al mismo tiempo aceptar ser “creadx”, dado que se comprometen a atravesar la fase liminal de la lectura, en cuya duración tienen lugar transformaciones ficticias y reales.

²⁰⁵ Haciendo una definición narratológica, con historia hacemos referencia a los acontecimientos y con relato a la forma de narrar los acontecimientos de tal historia. Tanto el uno como el otro pueden mostrar momentos de imprevisibilidad.

²⁰⁶ Véase: Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire* (Paris: Éditions de Minuit, 1972).

²⁰⁷ José R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008), 132.

7. Género, creación y sinécdoque en la novela

Dado que la ficción extrae de la realidad social el material para construirse, esta representa en gran parte sistemas normativos de género que tienen lugar en una sociedad determinada. Las relaciones de género se representan en la literatura afirmándose y subvirtiéndose mediante diferentes vínculos con la cultura representada.

En este capítulo voy a mostrar el funcionamiento de la creación lectora como creadora de libretos. El primer punto trata de la analogía entre el acto de leer y la actuación de los libretos de género. En el segundo, voy a exponer cómo lxs lectorxs crean conjuntamente con el texto las normativas de género con las cuales se identifican, en el siguiente punto, cómo estas normativas pertenecen a la ilusión de género a la que se refiere Butler. El tercer punto de este capítulo está dedicado al material con las que realizan la co-creación: el imaginario cultural de lxs lectorxs. Finalmente dedico dos puntos a la sinécdoque cultural en base a la cual funcionan los géneros hegemónicos en los imaginarios y cómo éstas sinécdoques pueden ser puestas en crisis mediante estrategias de la narración enfocadas especialmente en el personaje.

7.1. Analogías del acto de leer y la actuación de los libretos de género

Una de estas relaciones entre género y literatura yace en la misma lectura: la literatura solo es percibida y existe cuando se leen los enunciados que la componen. Del mismo modo que un libro de poemas no es poesía, porque solo existe cuando el libro es leído o recitado. En ambos casos es necesaria la participación y la imaginación de lxs lectorxs. Análogamente en el caso de género ocurre un proceso parecido. Como indicaba Butler, el libreto de género, que es conocido por todxs, está invisibilizado y solo deviene perceptible y real al representarlo. De esta manera el acto de creación de la lectura surge a la vez que se da vida a los libretos en la ficción. El acto de leer es un acto de (re)producir tanto la literatura como el sistema normativo de género.

Por otro lado, la representación del conjunto de normas (definidas como libreto), siempre se realiza de una forma diferente. Estos guiones no están escritos en ningún texto y, sin embargo, se perciben y reconocen en sus diferentes representaciones en

niveles diferenciados, ya sea el real o el artístico. Al mismo tiempo que se pone en práctica, se representa con una diferencia, que aunque perceptible, es ineludible. De la misma forma que una aparición pública real es una actuación del libreto, una aparición ficticiamente pública en una narración, es también una actuación. La representación de las normas en un acto social es una representación de un guion de normas invisible que rige identidades y géneros, como también ocurre con la representación del mismo en una representación teatral o en la historia de una novela.

Cuando en una novela se describe el comportamiento de, por ejemplo, un hombre el cual es el cabeza de familia, va a trabajar, no se ocupa de los hijos y toma las decisiones de su casa, posiblemente lxs lectorxs interpretarán que se está actuando el libreto de forma correcta, lo cual significa que se está performando el género porque se están repitiendo una serie de normas no escritas que al actuarlas dan vida al libreto. En este caso, con una actuación que se considera acorde al guion, la puesta en escena de las normas hegemónicas, y a pesar de que esta situación no llamará la atención a lxs lectorxs como acto subversivo, en la repetición de la misma habrá siempre una diferencia que puede tornarse subversiva.

Por ello, la lectura de textos de ficción significa dar vida a la literatura, al mismo tiempo que a los libretos de género. Sumergirse en un momento liminal como es la lectura, es observar y crear actuaciones sociales y discursos en público en los que se performan los géneros. Leer significaría re-actuarlos y re-observarlos. Lo que también viene a ser actualizarlos o crearlos mediante la iterabilidad.

En este sentido hacer existir a la literatura y a los libretos por el acto de leer, también es dar vida a la agencia, a la capacidad de acción del sujeto respecto a la normativa hegemónica que lo regula: “Lo iterable de la performatividad es una teoría de la capacidad de acción (o agencia), una teoría que no puede negar el poder como condición de su propia posibilidad.”²⁰⁸ De forma que la repetición de las normas crea los espacios en los que la subversión y la ruptura de la normativa son posibles, donde el sujeto puede repetir el guion de forma diferente y cambiar su papel en la representación. En el acto de lectura, la agencia de los personajes y sus efectos resultan imprevisibles para el recipiente del texto ficticio. El acto de lectura no solo es un acto

²⁰⁸ Butler, *El género...*, 29.

performativo, en el sentido pensado por Culler,²⁰⁹ por el hecho de poner en marcha los elementos propios de los performativos que indicaba Fischer-Lichte (imprevisibilidad, ambivalencia, percepción y transformación), sino que también es un momento que performa el género, porque también está dando vida al libreto.

7.2. Co-creación de la ficción y normativas de género

El género se performa a través de la ficción y se percibe como tal para lxs lectorxs. Ahora bien, en la novela lxs lectores se ven representadxs en sociedad como un género y ante un público. En ellos se representan consciente e inconscientemente una identidad de género. Incluso, a diferencia del teatro, la performatividad y la performatividad del género se representan mediante unos procesos diferentes, especialmente por la diferencia existente por la co-presencia. Respecto a la representación específica existen del mismo modo, diferencias sustanciales debido a que las formas ficcionales son necesariamente otras que las teatrales. Sin ir más lejos, porque el acto de leer incluye también imaginar y completar lo que no se ve ni se oye, mediante categorías naturalizadas o consideradas como esenciales. En esto se van a centrar los siguientes apartados: en las estrategias propias de la novela que muestran el género/sexo/sexualidad como performativo.

Como avancé, la palabra, el grafema o la marca se transmiten como un significante asociado a los sexos sin que haya una conexión lógica con el significado, sin que haya un significado esencial o una explicación que provenga de la naturaleza. En base a esta relación, los significantes agrupan diversos significados o varios elementos que no tienen una conexión y, al enunciarlos crean una ilusión de naturalidad, que en realidad es producto de una reiteración/iteración.

La transmisión de la marca surge en la novela mediante formas específicas de la novela. De modo que para representar lo que en el teatro puede verse, tocarse o sentirse en general, en la novela tiene que, en parte, imaginarse. Como indica Eco, un texto está de por sí incompleto y hace falta la colaboración de lxs lectorxs para completarlo.²¹⁰ Dado

²⁰⁹ Para el acto de lectura como acto performativo según J. Culler, véase: Jonathan Culler, "Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative", *Poetics Today*, vol. 21, no. 3 (Fall 2000): 503-519.

²¹⁰ Eco, *Lector...*, 72-78.

que las informaciones que se reciben en un texto son siempre parciales, porque la descripción un personaje nunca se puede describir enteramente y cada lector se hará una imagen física diferente, es necesario que haya un proceso de performatividad diferente en la novela. Y no solamente por el uso de la imaginación de lxs lectorxs, sino también en cómo los elementos básicos de los actos performativos se generan. La imprevisibilidad, la ambivalencia, la percepción y las fases liminales, se forman mediante mecanismos propios de la narrativa y muestran a su vez el género como una performance sostenida sin necesidad de los elementos ambientales propios de la co-presencia teatral.

7.3. Ilusión de identidad de género en la novela

En literatura, tanto en lo concerniente a la novela, como al teatro y la poesía, así como, se encuentran personajes ficticios y empíricos cuya descripción es necesariamente incompleta.²¹¹ Por ello, hablar de personajes en la ficción es siempre una doble ficción, ya que no solo es una identidad ficticia sino que también es una identidad inacabada, porque siempre hay aspectos que lxs lectorxs deberán imaginar y asociar a lo conocido en su imaginario para poder crear así una ilusión de totalidad. Sobre un personaje que se sabe que es arrogante o prepotente, lxs lectorxs pueden imaginar la forma cómo camina, aunque no se describa en ninguna parte de la novela al personaje caminando. También pueden fantasear con su mirada, su tono de voz, en la forma en cómo viste y cómo huele, e incluso creer que en la novela se describen o aparecen algunos de estos aspectos aunque solo hayan existido en la imaginación.

Esta inventiva necesaria en lxs lectorxs también es aplicable al hilo argumental, a las descripciones de lugares, a las situaciones y a las relaciones entre diversas figuras del relato. De la misma forma que con la caracterización de los personajes, también se puede pensar y creer que se han dado situaciones y hasta diálogos que no aparecen en la novela, porque lxs lectorxs los necesitan para crear la ficción. No puede haber una situación en la que todo se haya explicado, por eso están obligados a inventar los elementos faltantes y conseguir la sensación de totalidad, porque sin ella, la inmersión

²¹¹ *Ibíd.*

en la lectura y el pacto de lectura no sería factible: solo se podría aceptar el mundo propuesto en un relato si se acepta crear una parte del mismo.

Al mismo tiempo, esta totalidad que solo existe en la imaginación de lxs lectorxs, también les otorga a los personajes una identidad genérica. En consecuencia, lxs lectorxs también crean en su fantasía a personajes novelísticos como actores constreñidos a representar el libreto de género. Las descripciones de los personajes en su forma inacabada tampoco son completas en su género y sexualidad. Al describir un personaje en su comportamiento, siempre que no se hable de su sexualidad, lxs lectorxs tienden a crear un personaje heterosexual, y en el caso de que se describa como homosexual, se figura un comportamiento extraído del imaginario general, en muchos casos provenientes de clichés transmitidos culturalmente.

Dicho de otra forma, lxs lectorxs como co-creadores tienden a clasificarlos²¹² según ciertas categorías naturalizadas o hegemónicas y según su posición definida en la lectura. Las descripciones del físico o de las funciones sociales o psicológicas de los personajes, y las situaciones o relaciones incompletas por la forma propia de la ficción, son completadas por categorías histórica y socialmente creadas, naturalizadas y convertidas en predominantes.²¹³

De aquí se extraería el material del que se hace uso para completar las caracterizaciones de personajes y situaciones. Lxs lectorxs construyen a partir de su imaginario cultural el guion asignado a cada género y sexualidad, así como con las directrices del guion no escrito: el libreto de género. En base al conocimiento del

²¹² Pongo de relieve la tendencia existente en el imaginario cultural a clasificar. Con respecto al tema de lxs lectorxs respecto al género en la narrativa, véase: Helène Cixous, "Preface", en *The Hélène Cixous Reader*, ed. por Susan Sellers, 1st ed. (Londres: Routledge, 1994); Helene Cixous and Keith Cohen, "The character of "character"", *New Literary History* 5, no. 2 (1974): 383-402, doi:10.2307/468401; Ansgar Nünning, *Neue Ansätze In Der Erzähltheorie* (Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier, 2002); Marion Gymnich, "Die Literarischer Figur: Zentraler Untersuchungsgegenstand Der Gender-Orientierten Literaturwissenschaft Und 'Stiefkind' Der Gender-Orientierten Narratologie", in *Erzähltextanalyse ...*

²¹³ Diferenciadas mediante el sistema heterosexual binario conocido en las culturas occidentales, están diferenciadas en normas o libretos correspondientes para cada posición que define el sistema sexo/género. Del mismo modo, el/la homosexual (masculino y femenino) no corresponde a esta clasificación de géneros hegemónicos, estaría en otro nivel u otro lugar, después del género femenino, o se situaría en el imaginario colectivo de lo abyecto (de lo que también formaría parte lo femenino). La noción de abyecto que Butler toma de Kristeva, se referiría al proceso de crear "lo otro": Lo «abyecto» nombra lo que ha sido expulsado del cuerpo, evacuado como excremento, literalmente convertido en «Otro». Esto se efectúa como una expulsión de elementos ajenos, pero de hecho lo ajeno se establece a través de la expulsión-. Butler, *El género...*, 261.

libreto define y completa los aspectos faltantes, y da una continuidad en la identidad del género ilusoria acorde con las normas dominantes.

Ahora bien, comparando este fenómeno con el que ocurre en un espacio social, familiar o público, se comprueba que también hay una ilusión de totalidad o, como dice Butler, una ilusión de continuidad de identidad:

En efecto, los actos y los gestos, los deseos organizados y realizados, crean la ilusión de un núcleo de género interior y organizador, ilusión preservada mediante el discurso con el propósito de regular la sexualidad dentro del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva.²¹⁴

Si el “núcleo de género interior y organizador” no existe por el hecho de que el sujeto es una representación de “x” representaciones, el adjudicarse una identidad fija a sí mismo o a los demás, implica necesariamente crear una (y crear en una) fantasía: una idea que tiene lugar para simplificar y anclar el género y la identidad del género femenino en la inmanencia.²¹⁵ La creencia de una identidad fija o de una continuidad en las identidades genéricas (como la heterosexual) es lo que también crea la creencia de los esencialismos biológicos que se rechazan desde la teoría de género de Simone de Beauvoir pasando por las teorías a partir del sistema sexo/género,²¹⁶ hasta Butler.

Butler trata estas problemáticas con especial atención en la dicotomía sexo/género. Como mostré, desde el significado social de sexo (y/o de género) se significan una serie de atributos discontinuos o incompletos y este significado social pretendía unificar y clasificar a los sujetos al reducirlos a una unidad lineal y lógica simplificada. El aspecto

²¹⁴ Butler, *El género...*, 266-267.

²¹⁵ La inmanencia en el sentido que le otorga Simone de Beauvoir respecto al sujeto, donde ve que el género femenino se construye asumiéndose como “lo otro” y cayendo en la inmanencia: “Todo sujeto se plantea concretamente a través de proyectos, como una trascendencia; no alcanza su libertad sino por medio de su perpetuo avance hacia otras libertades; no hay otra justificación de la existencia presente que su expansión hacia un porvenir infinitamente abierto. Cada vez que la trascendencia recae en inmanencia, hay degradación de la existencia en «en sí», de la libertad en facticidad; esta caída es una falta moral si es consentida por el sujeto; si le es infligida, toma la figura de una frustración y de una opresión [...]”. De Beauvoir, *El segundo...*, 63.

²¹⁶ Entre estas teorías (especialmente como crítica a la heterosexualidad obligatoria) cabe destacar a Gayle Rubin, quien introduce el concepto de “sistema sexo/género” (Rubin, *El tráfico...*), además de autoras como Adrienne Rich (Rich, *La heterosexualidad...*) o Monique Wittig (*El pensamiento...*).

de la creación de una unidad lineal del género en base a elementos no lineales es igualmente clave para crear la relación de lxs lectorxs con la creación del acto de lectura. Butler define este proceso relacionado con el imaginario social y cultural de la siguiente manera:

Los «rasgos físicos» parecen en cierto modo estar allí, en el extremo lejano del lenguaje, no marcados por un sistema social. No obstante, no se especifica si esos rasgos pueden nombrarse de una forma que no reproduzca el procedimiento reduccionista de las categorías de sexo. Estos múltiples rasgos adquieren significado social y unificación mediante su estructuración dentro de la categoría de sexo. En otras palabras, el «sexo» exige una unidad artificial a una serie de atributos que de otra forma sería discontinua. Siendo discursivo a la vez que perceptual, el «sexo» denota un régimen epistémico históricamente contingente, un lenguaje que crea la percepción al estructurar a la fuerza las interrelaciones mediante las cuales se advierten los cuerpos físicos.²¹⁷

Estas estructuraciones de los sexos o estructuración a la fuerza de lo masculino o femenino hacen referencia a la ilusión de totalidad y de continuidad de la identidad de género. Para poder clasificar al sujeto dentro de la categorización hegemónica, en primer lugar se hacen estructuras, y en segundo lugar se introducen y se fusionan a los sujetos en/con ellas, creando una ilusión que carece no solo de la parte esencial, sino también de una perdurabilidad y estabilidad por el propio proceso de citabilidad.

Los personajes literarios o ficticios y sus géneros, así como los géneros de las personas reales están pues constituidos por ilusiones. Las representaciones que puedan hacer cada uno de ellos o las parodias sobre género que realizan forzosamente al expresarse o al actuar, implican modificaciones o rupturas en la identidad de ambos al “interpretar mal un libreto” y, como mostré, pueden afectar por igual al recipiente o al público observador, participante o lector. Las acciones, discursos, focalizaciones, narraciones de los personajes dentro de una ficción no están tan alejadas de las que se pueden producir a un nivel “real”, en el caso que se pueda hacer una diferencia a este respecto

²¹⁷ Butler, *El género...*, 230.

entre ficción y realidad. Lo que está representado en los textos es finalmente un sistema de valores codificado que también existe en otra parte y que se transmite de discurso social a texto literario, de texto a texto y de texto a discurso social. Ninguna de las dos esferas puede escapar a la otra. La literatura, como los otros tipos de artes populares como el teatro o el cine, no escapa a este entramado y no es posible verla como un mundo autónomo sin relación con las relaciones políticas, sociales y de género.

7.4. Imaginario como material de creación

Las representaciones artísticas, sin importar su naturaleza, tienen el poder de presentar las identidades genéricas como una ilusión, de la misma forma en la que también se representan en la realidad: como una fantasía social. Pero además, también son representadas como la ilusión de totalidad la cual es necesaria forzosamente en las representaciones ficcionales. La primera de estas características (del poder de las representaciones) se refiere a un plano meramente social en el que lo que se transmite en el relato es una iterabilidad de discursos de personajes en relación con los otros personajes bajo determinadas condiciones. La reproducción de los sociolectos, dialectos, registros del idioma se mezclan aquí con actitudes y perspectivas narrativas determinadas que reproducen en muchas ocasiones una categorización forzada para poder así disponer de personajes con identidades y sexos estables. La segunda, sin embargo, requiere del mencionado imaginario lxs lectorxs para completar los personajes. Pero, ¿con qué materiales rellenan lxs lectorxs? Una parte de ellos proviene del mundo ficticio creado en un texto, pero otros elementos son traídos necesariamente de otras esferas que no son la ficticia: de las categorías naturalizadas; categorías imaginadas y creídas como esenciales para cada género.

Estos elementos se forman consciente e inconscientemente partiendo de los materiales del mundo que rodea al recipiente y mediante los cuales redondean a los personajes y les dan una vida ilusoria con parte de su ideología y de su imaginación, formando, ahora sí, un bucle con la información que recibe, la que entrega y la que vuelve a recibir. A pesar de ser la literatura un sistema “segundo” respecto al discurso social,

interviene en este bucle formado por la trasmisión de un discurso de lo social a lo ficticio por la escritura y de vuelta a lo social mediante la lectura.

Las representaciones de sexo/género en la literatura como representaciones doblemente ficticias son inseparables del vínculo dialógico entre palabra y mundo.²¹⁸ Si todo enunciado (esto incluye desde palabras hasta obras completas, pasando por párrafos, capítulos y libros) es ideológico y dialógico a través de los diferentes discursos, los enunciados también remiten a las jerarquías existentes en las sociedades entre géneros y establecen frentes ideológicos antagonistas entre ellos.

Existiría pues una ilusión creada por una lectura de género completada por el imaginario con discursos que se contraponen dialógicamente. La ficción creada por el imaginario puede tener su antagonista en las estrategias narrativas que contradicen el imaginarios de lxs lectorxs en tanto que enrarecen la ficción y no permiten realizar los procesos de co-creación. De esta forma surgirían conflictos y contraposiciones discursivas entre un sentido unitario y totalizador (desde el imaginario), y lo que expresa el relato (mediante estrategias propias de la narrativa).

7.5. La sinécdoque del género y la novela

A los procesos totalizadores que acabo de describir en la novela o en la ficción literaria en general, es decir las identidades de géneros normativos por un lado y la totalidad de las situaciones y personajes ficticios creada por lxs lectorxs por otro, se pueden resumir mediante la figura retórica de la sinécdoque. La sinécdoque es la figura que designa una parte de algo o de alguien para referirse a la totalidad de ese algo o alguien, también conocida como “pars pro toto” por su nombre en latín, es decir una parte para designar al todo. En los diccionarios de figuras retóricas, se define, por ejemplo, de esta forma:

²¹⁸ Como indica Colaizzi: “El doble sentido del título de Spivak [*In other worlds*] me sirve para subrayar la relación de interdependencia que existe entre mundo y palabras, mundo y lenguaje, esa relación de intercambio y de diálogo, en sentido bajtiniano, que constituye, como escribió el teórico del Círculo de Bajtín, Voloshinov, “the actual dialectic generation of society” [el verdadero engendramiento dialéctico de la sociedad]. Esto quiere decir que el lenguaje, el que hablamos cada día en la calle o en las aulas, o el que se habló durante los días del simposio, no es sólo palabras, y especialmente no en tanto palabras que representen cosas ya dadas, sino discurso, un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y, en consecuencia, susceptibles de cambio.” Colaizzi, *Feminismo y teoría...*, 116-117.

Tropo que responde a la fórmula lógica *pars pro toto* (“la parte por el todo”) o *totum pro parte* (“el todo por la parte”). Así, hay sinécdoque cuando se emplea una palabra que designa el género para significar la especie, o viceversa: los mortales=“los hombres”; cuando la palabra que alude al todo pasa a designar la parte, o viceversa: diez cabezas=“diez reses”; la ciudad se ha amotinado=“los habitantes de la ciudad se han amotinado”; el español es sobrio=los españoles son sobrios”.²¹⁹

La sinécdoque puede hacer por consiguiente dos procesos de metaforización: uno en el que solo se dice una parte para expresar el todo, y otro en el que dice todo para expresar una parte. En ambos casos existe un proceso de exclusión y con uno de generalización. Si se ve el ejemplo de Lázaro Carreter “los mortales” para definir a “los seres humanos” hay una exclusión de todo lo que no son seres humanos. Por otro lado si se hace referencia a “los hombres” para designar “los seres humanos”, se excluyen en el significante a las mujeres, a los ninxs y cualquier tipo de identidad que no pertenezca a la categoría de “hombre”, ya sean transexuales, travestis, hermafrodita u otros grupos.

El proceso de sinécdoque, que Nietzsche describía como una de las bases del pensamiento de la cultura,²²⁰ opera en muchas ocasiones excluyendo minorías o grupos no hegemónicos tanto en las facetas del lenguaje hablado y escrito como también en la lógica en la que pensamos diferentes categorías. Igual que en los enunciados, también tendemos a pensar características y elementos parciales que pertenecen a grupos dominantes o que dominan el imaginario cultural como los

²¹⁹ Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, 28th ed. (Madrid: Catedra, 2004), 202-203.

²²⁰ Nietzsche considera la metáfora y la metonimia las bases de la cultura, las cuales esconden la verdad detrás de ellas. Estas se habrían repetido e imitado en el tiempo, siendo una base errónea para el desarrollo de conceptos. En este sentido, la sinécdoque como un tipo de metáfora que representa la parte por el todo, sería representativa del concepto que explica Nietzsche: “En efecto, de aquí resulta que esta producción artística de metáforas con la que comienza en nosotros toda percepción, supone ya esas formas y, por tanto, se realizará en ellas; sólo por la sólida persistencia de esas formas primigenias resulta posible explicar el que más tarde haya podido construirse sobre las metáforas mismas el edificio de los conceptos. Este edificio es, efectivamente, una imitación, sobre la base de las metáforas, de las relaciones de espacio, tiempo y número.” Manuel Garrido et al., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento* (Madrid: Tecnos, 2012), 33.

totales y los válidos para todxs. De modo que la sinécdoque no funciona solamente en el lenguaje hablado, sino también en el imaginario cultural mediante una serie de categorías que se muestran como esenciales. De la misma forma que se dice “hombres” para referirse a un grupo de varones en una determinada sociedad o “mujeres” para referirse a un grupo hegemónico, y a veces minoritario, tal como son imaginadas en las culturas occidentales (probablemente de clase media y de raza blanca), también son construidas en el imaginario unas categorías dominantes o mayoritarias, cuya formación se hace en base a un proceso sinecdótico.

El pensamiento sinecdótico, como pensamiento de exclusión mediante una economía de ideas o de enunciados, se hace más evidente si se observan grupos minoritarios de sexualidades diferentes. En este caso se forma un proceso que deja de lado a identidades hasta el punto de negarles la visibilidad en el lenguaje y en el imaginario. En este sentido, el investigador Joaquín Insausti en un estudio sobre la “loca” porteña, muestra la exclusión a la que se someten los grupos de sexualidades disidentes, comparándolo también con un proceso basado en la sinécdoque:

se impone una lógica de la identidad basada en la compulsión a sostener una supuesta coherencia interna. Toda identidad funciona así sobre la base de una sinécdoque, según el tropo retórico de la totalización en el cual la identidad funciona totalizando rasgos dispersos, dándoles un sentido unitario, y forcluyendo aquello que rompe la ilusión del sentido total. Es decir, las identidades no son coherentes, pero funcionan sobre la ficción normativa de la coherencia.²²¹

El sentido unitario que se pretende dar a los rasgos dispersos comentados es la búsqueda de la linealidad que se otorga a los géneros normativos, haciéndolos parecer naturales y no contruidos. Una linealidad o una unidad en la que solo encajan los géneros y sexualidades que se han construido como tales, excluyendo al resto tanto de la palabra como del imaginario.

²²¹Véase: Joaquín Insausti, "Aportes para un análisis genealógico de las identidades genéricas y sexuales", (Ponencia, IV jornada de jóvenes investigadores. Instituto de investigación Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, 2007).

La performatividad se puede observar en los actos performativos dentro de la narrativa, tanto en los que confirman la hegemonía de una normativa hegemónica o de un patriarcado, como en los que la subvierten y deconstruyen la metáfora totalizadora. Este proceso surge cuando en la ficción se desenmascara el carácter ilusorio de la estabilidad de géneros e identidades. Cuando el texto narrativo hace uso de estrategias que provocan el distanciamiento del recipiente con el relato mediante el conflicto con su imaginario.

Mediante la desestabilización de las identidades de género se da un proceso similar. Esta desestabilización se provoca por el descubrimiento de la totalidad como sinécdoque. Esta se advierte que es usada para totalizar y buscar líneas lógicas, y un sentido unitario a las marcas diseminadas a lo largo de un discurso, en el que solo se está tomando una parte y se está excluyendo a las otras. De este modo, las identidades disidentes no quedarían incluidas dentro de la metáfora, así como tampoco las que no operan como géneros normativos hegemónicos dentro de un marco cultural y social. Por ello, los procesos performativos en la ficción permiten ver la diseminación de las características que componen (y que no componen) la metáfora bajo la cual se opera previamente.

Como he dicho, esta sinécdoque está formada: en primer lugar, por la concepción totalizada de los personajes en su relación con la historia, relato e imaginario de lxs lectorxs, en segundo lugar, por la concepción de un sentido unitario para las identidades de género hegemónicas, y por último, por la misma sedimentación discursiva (la marca) que performa a personajes y recipiente, y que también es el origen de su propia desestabilización.

A diferencia del teatro en el que se puede percibir la fugacidad performativa de diversos elementos como la espacialidad, la corporeidad, el sonido y el ritmo,²²² y se puede ver en su totalidad al presenciar la obra, la novela necesita de la inventiva para crear parte de estos elementos. Mientras que en el teatro se conocen visualmente los cuerpos y movimientos, y auditivamente qué tipo de voz tienen los actores y qué tono utilizan en cada momento. La sinécdoque opera por ello de forma más expandida en la

²²² Fischer-Lichte, *Performativität...*, 54.

literatura que en las artes visuales porque hay que construir una totalización de situación y personajes en base a conocimientos y experiencias.

El proceso sinecdótico al comenzar a leer un texto de ficción, tiene su punto de partida en el pacto de lectura antes descrito. Desde él se parte desde la base pre-conceptual de la existencia de géneros y sexos normativos: hombres y mujeres definidos y representados como indican los libretos de género. Los conceptos hegemónicos son apenas una parte de las realidades de género, y lxs lectorxs de una obra de ficción totalizan todo lo que no pueden ver, sentir ni escuchar según categorías creadas.²²³

7.6. Lxs lectorxs como constructorxs de la sinécdoque de género

Ahora bien, la función de lxs lectorxs como constructores de un sistema en el que predominan los elementos hegemónicos, les da una dimensión de creadorxs que implica ciertos aspectos. En el proceso de lectura que ya definí como vivencia de las representaciones de género, lxs lectorxs adoptan inconscientemente un papel de creadorxs, de constructorxs, en el que crean las situaciones y personajes bajo la base de una sinécdoque, en la que los personajes y las situaciones quedan reducidos al conjunto de normas y prohibiciones que constituye el imaginario. Pero además de la construcción imprescindible de lxs lectorxs para completar el relato, existiría un nivel de construcción en este proceso que implicaría una voluntad de dominación y de control sobre los personajes.

Lxs lectorxs disponen de esquemas mentales para crear personajes en función de su adaptación a los esquemas de la normativa hegemónica. El teórico Ralf Scheiner hace una clasificación de cuatro modelos mentales en los que se hace la construcción de personajes en el proceso de recepción, las cuales son las siguientes: categorización, individualización, descategorización y personalización.²²⁴ El primero de ellos, el de la

²²³ Estas categorías creadas sería especialmente la obligación política social a la heterosexualidad y al binarismo de los géneros, la cual atendería, según Butler, también a motivos económicos: “[...] no hay ningún motivo para clasificar a los cuerpos humanos en los sexos masculino y femenino a excepción de que dicha clasificación sea útil para las necesidades económicas de la heterosexualidad y le proporcione un brillo naturalista a esta institución.” Butler, *El género...*, 227.

²²⁴ En alemán sería: “Kategorisierung”, “Individualisierung”, “Entkategorisierung” y “Personalisierung”. Véase Ralf Schneider, *Grundriß Zu Kognitiven Theorie Der Figurenkonzeption Am Beispiel Des Viktorianischen Romans* (Stauffenburg: Tübingen, 2000). Traducción mía.

categorización, se da cuando lxs lectorxs clasifican a los personajes en una categoría establecida con la ayuda del texto. En el modelo de individualización se trataría de una ampliación del primero ampliando el concepto de modelo mental gracias a una más abundante información del texto. El caso de la descategorización implica, a diferencia de los modelos anteriores, una modificación del modelo mental de un personaje. En este modelo, el recipiente se confronta a informaciones sobre el personaje categorizado o individualizado las cuales le parecen inadecuadas en base a las características de la categorización que lxs lectorxs había hecho de un personaje.²²⁵ Por último, en el caso de la personalización, la clasificación de los personajes en categorías, parecería en principio imposible. En esta última clasificación mental aunque aparezcan deducciones, hipótesis y expectativas, no se dirigen de forma automática e inconsciente a un tipo determinado de comportamiento ya existente en los esquemas mentales de lxs lectorxs.²²⁶

En este sentido, Hélène Cixous aplica su concepto de sujeto al personaje literario. El concepto de Cixous, en su concepción estructuralista, se asemeja también al que propone Luce Irigaray, ya que ambas rechazan un sujeto único y cerrado.²²⁷ Cixous además de abogar por la disociación del sujeto: “A subject is at least thousand people”,²²⁸ traslada el concepto al personaje literario. La construcción del personaje según Cixous correspondería a una lógica similar a la que tiene lugar al sujeto social: mediante una reducción del sujeto a una identidad, la cual contiene determinados elementos que apoyan y protegen las estructuras patriarcales. La autora francesa ve en el personaje literario una reproducción de estas estructuras, negando por lo tanto el personaje ficticio a favor de un personaje construido partiendo de estructuras patriarcales. En su artículo “The character of “character”” explica la simplificación de los personajes:

²²⁵ Schneider, *Grundriß...*, 160.

²²⁶ *Ibid.*, 156.

²²⁷ El concepto de Irigaray de mujer de Irigaray escapa de toda definición. Véase: Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris: Éditions de Minuit, 1977).

²²⁸ Cixous, “Preface”, XVII.

Tal texto se rige por un proceso de codificación que asegura su comunicabilidad; a través del "personaje" se establece el circuito de identificación con lxs lectorxs: cuanto más cumpla con las normas el "personaje", mejor lo reconocen lxs lectorxs y mejor se reconocen a sí mismos.²²⁹

Este concepto se basa en que lxs lectorxs dirigen la construcción y la creación de sus personajes a algo ya existente, en el que se reconocen a ellos mismos y por lo tanto reconocen las normas. El concepto de Cixous, trataría de un rechazo al modelo de personaje literario categorizado que proponía Schneider, ya este tipo reproduciría las estructuras patriarcales. Por el contrario, si se tratara de personajes cuya información remite a una "descategorización" o un "personalización", en vocabulario de Schneider, lxs lectorxs estarían ante una creación de personajes la cual escapa de las estructuras sociales dominantes. Cuando el personaje escapa a lxs lectorxs se produce entonces una representación que modifica el imaginario, dando lugar a un discurso performativo.

La lectura implica por lo tanto crear cuerpos y psicologías de personajes de acuerdo a un ideal representado por el poder, que conforma los géneros y sexos naturalizados por su repetición. El efecto de naturalización, como unificación de elementos discontinuos en base a los intereses hegemónicos,²³⁰ fuerza la exclusión de otros elementos mediante el proceso de metaforización para simplificarlo y poderlo controlar. Construir al leer implica, por lo tanto, construir en base a los conceptos naturalizados y hacerlo de manera que se pueda controlar lo construido.

Sin embargo, la lectura de un texto puede salirse del sistema de control creando fisuras en el pensamiento totalizador o sinecdótico cuando el texto narrativo desvela los mecanismos que la conforma, poniendo de relieve los elementos incluidos en ella pero también los excluidos. Cuando las estrategias del relato rompen la ilusión de totalidad hecha con elementos provenientes de los géneros considerados hegemónicos, la

²²⁹ "Such a text is governed by a coding process that assures its communicability; through "character" is established the identification circuit with the reader: the more "character" fulfills the norms, the better the reader recognizes it and recognizes himself." Cixous, "The character...": 384-385. Traducción mía.

²³⁰ "[...] son básicamente intereses políticos los que crean el fenómeno social del propio género, y que sin una crítica radical de la constitución del género, la teoría feminista no puede evaluar la manera en que la opresión estructura las categorías ontológicas por las cuales el género es concebido." Butler, "Actos performativos...", 311.

creación de lxs lectorxs puede escapar de sus hábitos y códigos, como es el caso de personajes que “no cumplen las normas” de género con las que lxs lectorxs “reconocen” y “se reconocen”.

De esta manera, la creación de los personajes como cuerpos puede llevar a la destrucción del control, es decir a desmontar la sinécdoque. En relación con este concepto de creación/destrucción de los cuerpos en el imaginario, Isabel Clúa indica que la vigilancia de los cuerpos, por el afán de controlar los cuerpos,²³¹ provoca que se proyecten subversiones de lo creado en contra del creador:

En definitiva, la idea del cuerpo convertido en objeto y expuesto para ser escrutado y finalmente controlado, se erige como ideal normativo. Ahora bien, el interés del poder por los seres culturalmente contruidos, concebidos como suma de partes y materias susceptibles de ser controladas una a una a través de la vigilancia se activa también en el imaginario de forma subversiva.²³²

El acto de crear personajes puede dar lugar a la subversión contra el co-creador (lectorxs). Clúa muestra algunos ejemplos de ficciones que proyectan la idea o quizás el temor de la pérdida de control. El autómata al que se le ha dado vida según los parámetros del imaginario dominante aparece en diversas ocasiones en la historia de la literatura o del cine. El ejemplo más conocido de esta subversión sería el de *Frankenstein* (1818)²³³ de Mary Shelley, en el que el monstruo creado sale del control del creador. Junto con este ejemplo, también aparecen otros casos emblemáticos en la literatura universal, especialmente en la literatura fantástica, como el famoso *El hombre de la arena* de E.T.A Hoffmann (1816)²³⁴, donde además se suma un segundo y esencial aspecto, el cual es que la creación tiene lugar en un cuerpo femenino.

Este aspecto permite vislumbrar que una gran parte de las construcciones de autómatas en la cultura occidental, son de seres femeninos, muchas de las cuales se rebelan contra su creador o contra el sistema, escapando de todo control. Además del

²³¹ Véase Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1986).

²³² Isabel Clúa, "Género, cuerpo y performatividad", *Edicions UAB* (2007): 185.

²³³ En español: Mary Shelley, *Frankenstein* (Madrid: Valdemar, 1994).

²³⁴ En español: E.T.A. Hoffmann «El hombre de la arena», *Cuentos* (Madrid: Alianza Editorial, 1999).

cuento de Hoffman, habría que mencionar la fábula de Ovidio de *Pigmalión*,²³⁵ en la que el rey de Chipre hace una escultura de una mujer o la película expresionista *Metrópolis*²³⁶ de Fritz Lang, en el que el progreso se encarna en una autómatas maligna contra el ser humano. El imaginario artístico tiende en base a estos ejemplos, a crear el cuerpo femenino con la voluntad de dominarlo y que, al mismo tiempo, fantasea o teme que esta creación artificial de lo femenino, que intenta mejorar lo supuestamente natural, acabe escapando del dominio del sujeto constructor.

Estas fantasías artísticas establecen un paralelismo con las construcciones que se forman en el imaginario de lxs lectorxs. El recipiente debe completar las informaciones con un modelo social que es normalmente el hegemónico cuya repetición lleva al estancamiento del modelo.²³⁷ De esta manera, lxs lectorxs se proveen de conceptos excluyentes para formar las caracterizaciones sociales, psicológicas y físicas de los personajes. Mediante un guion pre-concebido – en caso de no conocer el contenido de la ficción²³⁸ – tienen expectativas sobre personajes y situaciones. El hecho de que el relato mantenga el guion normativo implica hacer previsibles los movimientos y acciones, y por ende mantener un control sobre la situación liminal en la que lxs lectorxs están inmersos. Pero en el caso de que el relato altere el orden del discurso²³⁹

²³⁵ En la fábula de Pigmalión no habría una revelación de la mujer creada contra el creador. En esta fábula el rey de Chipre, Pigmalión decide no casarse por no encontrar la mujer perfecta y tras crear una escultura de una mujer se enamora de ella. La escultura cobra vida gracias a Venus, tras el ruego de Pigmalión de convertirla en ser vivo. Ovidio, *Metamorfosis, Libros VI-X*, (Madrid: Editorial Gredos, 2012), 181-183.

²³⁶ *Metropolis*, DVD (Fritz Lang, 2016).

²³⁷ En “The character of “character””, Cixous considera que pensar el personaje en el sentido clásico, que pertenecería a una normativa de género hegemónica, produce un estancamiento en el modelo patriarcal, en el “molino de la reproducción”. Cixous, “The character...”, 387.

²³⁸ Dependiendo de la relación que lxs lectorxs tenga con un texto o con el autor del libro, las categorías pre-concebidas pueden variar. Por ejemplo, en el caso de que un lector conozca todos los libros de un autor y normalmente este autor subvierta las categorías, cambiando su orden hegemónico mediante estrategias y juegos narrativos, el pacto de lectura que forma lxs lectorxs no encajaría en esta tendencia. En este caso lxs lectorxs crearía en función de lo que en su imaginario especula que escribirá tal autor. Del mismo modo, si se tratara de un género literario en el que se acostumbra subvertir categorías como la ciencia ficción, ocurría e mismo proceso. Si una autora o autor acostumbra a poner en tela de juicio la dominación masculina y la identidad de género, lxs lectorxs creará los elementos faltantes en torno a la subversión. Valga como ejemplo la obra de una de las autoras que tratamos en este estudio: Griselda Gambaro, cuyos libros de narrativa y de teatro mantienen una estética y una construcción de personajes similar en todos ellos, aludiendo a la parodia, hipérbole, absurdo, personajes muy incompletos. Técnicas que utiliza para poner en tela de juicio categorías sociales, políticas y de género.

²³⁹ El orden del discurso se remite a la obra con el mismo nombre de Foucault, en la que muestra la relación entre el poder y el discurso. Se podría hacer una fácil transposición del poder del discurso como discurso patriarcal o como discurso que vela por la normativa hegemónica, cuya alteración significaría

mediante estrategias narrativas, podría poner en tela de juicio las categorías, con la consecuencia que la creación se puede tornar en contra de la construcción sinécdoica.

Aquí se volvería al concepto de repetición y diferencia²⁴⁰ en la performatividad de la ficción. El proceso de creación de lxs lectorxs de los géneros normativos al iniciar una lectura puede verse truncado por las estrategias con las que está compuesta la novela, porque la construcción con la que lxs lectorxs dota los espacios a completar de las ficciones son completadas con los conceptos que se han naturalizado por repetición en la cultura a la que pertenece lxs lectorxs y, a su vez, esta creación puede verse subvertida por técnicas del relato. La repetición de discursos identificados con los géneros normativos termina creando espacios en los que se desestabilizan.

Este proceso de repetición y diferencia que fractura o descompone la sinécdoque, se forma por estrategias asociadas a los elementos performativos (imprevisibilidad, percepción y ambivalencia), pero también puede tener lugar en una narrativa que constata los géneros normativos, reproduciendo personajes categorizados o individualizados que describía Schneider o el personaje asociado al razonamiento general de Cixous. Al reproducir discursos o actos que se identifican con los géneros normativos aunque estos no introduzcan estrategias de subversión, y por lo tanto correspondan al imaginario y a la creación de lxs lectorxs, puede dar lugar a subversiones. Las múltiples representaciones de los guiones o libretos que pretenden ser fidedignas, pueden incurrir en fracturas en la totalización que crea el recipiente al banalizarse por el (ab-)uso de la cita.

un acto subversivo. Para modificar el orden del discurso, Foucault propone 4 procedimientos que son: trastocación, discontinuidad, especificidad y exterioridad. Véase: Michel Foucault, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1983).

²⁴⁰ El concepto de repetición y diferencia lo consideramos desde el prisma del pensamiento deleuziano según su tesis doctoral *Différence et Répétition* (1968). En ella indica que la repetición implica en sí misma una diferencia, una variedad e incluso una transgresión: "Si la repetición es posible, pertenece más al campo del milagro que al de la ley. Está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si la repetición puede ser hallada, aun en la naturaleza, lo es en el nombre que afirma contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, que puede ser superior a ellas.". Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002, 23).

8. Conclusiones

El resumen de los puntos principales de la teoría de la performatividad con el que he comenzado, está enfocado a definir las herramientas teóricas con las que voy a trabajar. La evolución de la teoría desde Austin hasta Turner lleva hasta una visión teatral del enfoque performativo. Austin había definido los enunciados constatativos y performativos, Derrida la citabilidad de los discursos performativos en la escritura, mientras que Turner introducía la noción de liminalidad desde el ritual y la extrapolaba a lo social mediante la metáfora del drama. Butler apoyándose en ellos, a la vez en una crítica anti-esencialista de *El segundo sexo* de de Beauvoir, hace uso de estos aspectos para explicar su teoría de género, cuyo lema rezaría: el género es performativo.

Este primer resumen me ha permitido resaltar aspectos de la performatividad, los cuales aparecen en el discurso literario y, en especial, en la novela. Tanto la definición de Austin de los enunciados, como la noción de iterabilidad de Derrida y la de liminalidad de Turner serán esenciales para estudiar los textos desde el enfoque de la performatividad ya que sus nociones principales están presentes continuamente en los actos y discursos performativos que analizo:

- a. los enunciados performativos tienen una parte constatativa, lo cual permite observarlos siempre en una doble función;
- b. los enunciados y los actos requieren de la citabilidad e iterabilidad para performar. La reiteración de actos y discursos en la novela, permite la creación de nuevos contextos y nuevas realidades;
- c. los actos y discursos performativos están siempre acotados por una fase liminal, la cual puede extrapolar al sentido que originariamente le da Turner y formarse, como da a entender Butler, en todo tipo de intervenciones sociales en las que se actúa el género.

A continuación he definido varios de los aspectos de Butler que, junto con los aspectos que Fischer-Lichte define como elementos propios de la performatividad, me van a permitir dividir los temas de las estrategias narrativas en la tercera parte del estudio. La asociación de los conceptos de Butler y Fischer-Lichte conforman pues las herramientas principales para el estudio de las estrategias narrativas, que son principalmente tres:

- a. El tabú, que queda definido en la teoría performativa de Butler como un elemento regulador, que pone los límites de las actuaciones que representan los géneros, y que asocio con la noción de imprevisibilidad de la autora alemana. Esta noción la pretendo tratar además de limitadora de las normativas de identidad y género, como una estrategia narrativa performativa.
- b. La noción de libreto de género butleriana la voy a asociar con la noción de percepción. En este sentido pretendo teatralizar el análisis mediante la performatividad que se forma a través de la percepción de los otros.
- c. La parodia de género también formaría parte de las estrategias que propongo por su directa asociación con la ambivalencia. El género que de por sí conforma una parodia, presenta la ambivalencia de la constatación y modificación de las normas en su reproducción.

A continuación he tratado las posibilidades de la performatividad en la ficción. Para mostrar que el género es performativo en la novela, he partido de la base de que la performatividad no solo es posible en los espectáculos co-presenticales (como el teatro), he mostrado aspectos que permiten a los enunciados performar en la novela. De este modo, también he definido la citabilidad y el dialogismo del enunciado para definir las fronteras entre discurso ficcional y social como franqueables, siendo los discursos de la ficción novelística enunciados performativos potenciales.

En el siguiente capítulo profundicé en la performatividad de la ficción para describir la lectura como un doble sistema performativo pero que está en continua interacción. Finalmente definí el concepto de sinécdoque cultural en la lectura en relación con la performatividad de género en la novela, enfocándome especialmente en el aspecto del personaje como constatación y subversión de las normas hegemónicas de género. Este último aspecto tiene una fuerte relevancia porque permite deshacer la sinécdoque de la normativa patriarcal en el imaginario de los lectores.

Estos elementos permiten vislumbrar cómo las ficciones están creadas como constructos performativos. Tanto en el relato, como por la interpretación del recipiente, ofrecen una perspectiva distinta a la que se percibe de los fenómenos sociales, aunque ambos sean representaciones del sistema de género dominante. Los ideales de género en las ficciones formados según la normativa patriarcal, heteronormativa y binaria, mediante un proceso totalizador, pueden deconstruirse

desde una perspectiva performativa y los mecanismos literarios que performan los géneros ficticios actúan de esta forma tanto creando y destruyendo las normativas de género.

Antes de aplicar este cuadro teórico a las estrategias narrativas de los textos, sería preciso definir las estructuras y los contextos en los que estos tienen lugar. De este modo, en la siguiente parte analizaré el trasfondo histórico de las obras así como sus estructuras rituales. De este modo pretendo hacer visible tanto las diferentes fases liminales en las cuales los actos performativos son posibles, como un contexto de violencia que conforma dos niveles performativos.

III. SEGUNDA PARTE: Corpus novelístico

“La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente.”

Judith Butler, *El género en disputa*

“En última instancia, si la violencia está siempre en algún lado, es mejor que esté de nuestra parte”

Griselda Gambaro, *Ganarse la muerte*

1. Contextos, estructuras y niveles performativos

En esta segunda parte se va a establecer una estructuración en torno a lo performativo dentro de la ficción que pretende ser complementaria a los aspectos introducidos en el apartado anterior e introductoria para la siguiente. El objetivo de esta parte “puente” entre las herramientas de análisis y el análisis de la performatividad de la ficción en los textos, es estudiar la estructura ritual de la novelas, determinar los espacios liminales en los que las transformaciones son posibles, así como también mostrar acciones y discursos formados en relación con la violencia de los poderes hegemónicos en el sistema de valores de los contextos.

Si antes distinguía la performatividad entre niveles narratológicos, básicamente entre la performatividad del espacio ficcional y la performatividad en el espacio de los lectorxs empírico, y la interacción imprescindible entre ambos, aquí pretendo mostrar una segunda clasificación de niveles performativos en relación directa con el contenido de los textos. Esta distinción de niveles tiene lugar dentro del marco ficcional (la diégesis), como una clasificación paralela. Esta tendría lugar en los confines de los relatos, los que a su vez estarían determinados por estructuras y fuerzas performativas.

La diferencia con la clasificación anterior, hecha para estudiar las técnicas performativas en la novela, es que esta se centra en un sistema dentro de la ficción y no entre la ficción y el recipiente. Por ello, referencias tomadas en el capítulo anterior para estudiar esta interacción, como el bucle creado entre la ficción y los lectorxs

empírico, no entrarían en esta estructuración, ya que lo que pretendo mostrar, especialmente en la última parte, es la interacción formada en los niveles de performatividad representados, por un lado, por normativas hegemónicas de la violencia, y por otro, por una fuerza de resistencia o agencia.

Aunque también tenga lugar una interacción entre lectorxs y ficción, el nivel de performatividad que se trata en este apartado estudia los procesos que ocurren entre los personajes y las situaciones ficticias dentro de un sistema de valores propio al mundo creado, el cual está necesariamente atravesado por el contexto social e histórico en el que se inscriben las historias de los libros.

Para tratar esta parte relacionada directamente con el corpus, es preciso introducir primero los tres textos para analizar qué tipos de relaciones estructurales y performativas se pueden encontrar a nivel ficcional. A continuación, mostraré el contexto histórico y social de las novelas y por último aplicaré esta clasificación estructural relacionada con la violencia a *Ganarse la muerte*, *El común olvido* y “Letargo”.

2. Contexto histórico y político: *Ganarse la muerte*, *El común olvido* y “Letargo”

Si bien la diferencia entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la historia es una característica que reúne a las tres obras, es preciso remarcar que las tres se inscriben en lugares de enunciación distintos. Para las novelas de Gambaro y Molloy, habría que situar el foco principal en la última dictadura del país cuya violencia resulta de las imposiciones del Proceso de Organización Nacional. En cambio, la novela de Suez se ambienta en el contexto represivo y violento de principios del siglo XX, en el espacio socio-cultural de la inmigración judía por el conservadurismo y el antisemitismo. Contrariamente a *CO* y *GM*,²⁴¹ esta última novela no se inscribe en la narrativa del exilio²⁴² o de la dictadura,²⁴³ sino en la literatura de inmigración de las comunidades judías establecidas en la provincia de Entre Ríos.

Los contextos influyentes para el corpus son, por lo tanto, la vida de las comunidades judías en la Argentina de principios de siglo, la pre-dictadura y sus postrimerías, y la post-dictadura a la que habría que asociar en parte la novela de Molloy. Como se verá, la contextualización de las obras es necesaria para estudiarlas desde el enfoque de la performatividad de la ficción ya que realidad social y ficción se atraviesan y se influyen mutuamente.

2.1. Inmigración y antisemitismo a principios del siglo XX

En lo referente a la violencia en relación la inmigración y las comunidades judías, no solo habría que tener en cuenta el antisemitismo imperante de principios del siglo XX, especialmente puesto de relieve con los acontecimientos de la Semana Trágica, sino también la propia violencia en la exclusión social de los inmigrantes y en el

²⁴¹ A partir de este punto voy a utilizar tanto *CO* para *El común olvido*, como *GM* para *Ganarse la muerte*.

²⁴² Aunque la literatura del exilio se refiera normalmente a literatura escrita por autorxs exiliados por razones políticas, se puede decir que la narrativa de Molloy está bastante influenciada por el exilio (voluntario). En varios estudios sobre Molloy se adopta este punto de vista, por ejemplo: María Cristina Ares, *La memoria y el exilio en El común olvido de Silvia Molloy* (Buenos Aires: Eudeba, 2008).

²⁴³ *Ganarse la muerte* se clasifica a menudo como novela de la dictadura, aunque la novela no fuera escrita durante el Proceso. Como indica Gambaro: “Hoy, casi unánimemente, se la remite a la dictadura militar de 1976 (aunque la obra fue anterior”. Véase anexo 1.

conservadurismo de las tradiciones dentro de las colonias que se fueron formando en Entre Ríos.

En las migraciones hacia Argentina y, en lo que aquí respecta, a la provincia de Entre Ríos, se fundaron una serie de colonias desde finales del siglo XIX que perduran hasta hoy en día, y que, en su gran mayoría, fueron fundadas por el Barón de Hirsch.²⁴⁴ Huyendo de los pogromos en los países del este de Europa, miles de judíos llegaron a estas colonias como Colonia Clara, Colón o Basavilbaso²⁴⁵ en las que construyeron las nuevas sociedades en las que mantenían sus tradiciones, lengua y religión. Alberto Gerchunoff da fe de estas comunidades en *Los gauchos judíos*²⁴⁶ y destaca la facilidad de aprender las costumbres de los nuevos argentinos. La integración, sin embargo, no resultó exitosa en un principio como indican Rocha²⁴⁷ o María Cristina Pons²⁴⁸ quienes destacan la exclusión sufrida hacia los grupos minoritarios e inmigrantes. Las inmigraciones para esta última autora tuvieron, por lo tanto, un carácter traumático para los grupos judíos que habían huido de la violencia de las persecuciones y que no encontraron su lugar en los países de acogida.²⁴⁹

Además de Gerchunoff con su visión extremadamente positiva de la integración, destacan las crónicas de Jules Huret,²⁵⁰ quien publicó varios libros acerca de las colonias de Entre Ríos tanto en francés como en español. En algunas entrevistas realizadas por el viajero expone una opinión contraria al autor de *Los gauchos judíos*, destacando una cierta animadversión de los criollos a los que entrevistaba, quienes categorizaban negativamente a los judíos de primera generación, además de menospreciar la cultura y religión hebreas.²⁵¹

²⁴⁴ Carolina Rocha, "¿Rebeldes o arias? Inmigrantes judíos en la ficción de Perla Suez", 2016, <https://www1.udel.edu/LAS/Vol8-2Rocha.html>.

²⁴⁵ Adriana Kanzevolsky, "Signos y motivos de una memoria. *Trilogía de Entre Ríos*, de Perla Suez, Buenos Aires, Norma, 2006.", 2016, <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=149&pdf=si>.

²⁴⁶ Véase: Alberto Gerchunoff, *Los gauchos judíos. (Quinta Edición.)* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957).

²⁴⁷ Carolina Rocha, "Trauma personal y colectivo: Familias inmigrantes judías en la narrativa de Perla Suez", *Confluencia* 25, no. 2 (2010): 168-179.

²⁴⁸ María Cristina Pons and Claudia Soria, *Delirios de grandeza* (Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 2005).

²⁴⁹ Rocha, "Trauma...", 170.

²⁵⁰ Jules Huret, *La Argentina: De Buenos Aires al Gran Chaco. [Etc.]* (Paris: Fasquella et Michaud, 1912).

²⁵¹ Véase: Jorge Alberto Surraco Bambino, "Las colonias judías de Entre Ríos en 1909", Blog, Segmentos de vida, 2011, http://segmentosdevida.blogspot.fr/2011_11_01_archive.html.

En sus investigaciones sobre las colonias de inmigrantes y por recuerdos propios,²⁵² Perla Suez tampoco no pasa por alto los problemas de adaptación de las nuevas sociedades y resalta en sus novelas los conflictos de las primeras generaciones con respecto a la cultura y, en especial, respecto a la política del país de acogida.²⁵³

Por otro lado, la Semana Trágica²⁵⁴ de enero de 1919 significó uno de los hitos más importantes del antisemitismo en Argentina. La persecución y matanza de judíos en los días contempladas como el único pogrom de la historia en América,²⁵⁵ quedó relatado en varios libros, entre los que destaca *Pesadilla* de Pinie Wald,²⁵⁶ obrero judío que fue secuestrado y torturado durante la oleada de violencia.

a. Los años de la pre-dictadura de 1976

El Proceso de Reorganización Nacional, como lo llamaron los militares, o “El Proceso” como se lo conocía de forma popular,²⁵⁷ se fue gestando con los cambios de gobierno, golpes militares, guerrillas y movimientos sociales en las décadas anteriores. Por ello, una corta incursión en los acontecimientos históricos que lo preceden, teniendo en cuenta la cantidad de partes políticas actantes y sucesos, puede ser esclarecedora para rememorar el asentamiento de la violencia en aquel periodo.

Se podría establecer el punto de partida del recorrido con la primera de las dictaduras del siglo XX en Argentina, en 1930, iniciada con el golpe del general Uriburu contra el presidente Yrigoyen, que dio lugar a la llamada “década infame” marcada por la represión, detenciones y elecciones amañadas y que culminó con un nuevo golpe de estado en 1943 contra Ramón S. Castillo. Más tarde, tras varias renunciaciones de los

²⁵² La autora, aunque nacida en Córdoba, pasó gran parte de su infancia en Basavilbaso.

²⁵³ Carolina Rocha, "Rebeldes...".

²⁵⁴ Se denominó Semana Trágica a la represión y masacre del movimiento obrero argentino en Buenos Aires durante el gobierno Yrigoyen. Durante los días (del 9 al 14 de enero) que duró la represión se calcula que hubo cientos de muertos y heridos, entre los que destacan los asesinatos en el barrio judío de Once. Véase: María Cecilia Di Mario, *De crónicas y escrituras en La Semana Trágica* (Buenos Aires: Ediciones del Centro cultural de la cooperación Floreal Gorini, 2008).

²⁵⁵ Véase: Mara List Avner, "La semana trágica de enero 1919 y los judíos: Mitos y realidades" (Faculty of Jewish History, 2006), 55-77. http://www.raoulwallenberg.net/wp-content/files_mf/129302668olasemanatragica.pdf.

²⁵⁶ Pinie Wald, *Pesadilla* (Rosario, Argentina: Ameghino Editora, 1998).

²⁵⁷ Se conocía como “El Proceso” supuestamente por su carácter represivo y kafkiano. Gambaro y Gnutzmann, *Decir...*, 15.

generales por problemas internos, incluido un golpe,²⁵⁸ el general Edelmiro Farrell llegó a la presidencia, pero en junio de 1946 fue Juan Domingo Perón quien, tras pasar por la vicepresidencia, llegó a ser presidente, por primera vez, al frente del Partido Justicialista.

Durante el gobierno de Perón tuvo lugar una purga de las universidades, se expulsaron la mayoría de los jueces de la Corte Suprema, hubo restricciones en la libertad de prensa, y se persiguieron sexualidades disidentes²⁵⁹ y socialistas hasta que, finalmente, en septiembre de 1955, la Junta Militar de la “Revolución Libertadora” tomó el poder bajo el mando del general Lonardi quien renunció el mismo año en favor del general Aramburu. Al año siguiente, en junio de 1956, tuvo lugar el levantamiento peronista que no terminó de asentarse y cuyas consecuencias fueron el fusilamiento de sus líderes.

En 1958 se convocaron nuevas elecciones y llegó al poder Arturo Frondizi con el apoyo de los peronistas. Sin embargo, en las elecciones a gobernadores de 1961, ganaron los peronistas y derrocaron a Frondizi cuando este se negó a anular los resultados. El nuevo presidente de la Nación fue José María Guido, quien ostentó el puesto de presidente del senado solo hasta las elecciones del 1963 ganadas por los radicales del “Pueblo”, encabezados por Arturo Illia, y cuyo gobierno fue de nuevo anulado por un golpe militar en 1966.

En 1966 llegó presidencia de Juan Carlos Onganía, que ocupó este gobierno de facto. Bajo el nombre de “Revolución Argentina” se prohibieron los partidos y se intervino las universidades²⁶⁰. En mayo de 1970, Onganía decidió renunciar tras diversos sucesos tales como la rebelión de obreros y estudiantes, varios atentados en los que murió el sindicalista Vandor²⁶¹ y el secuestro y asesinato del ex-presidente Pedro Eugenio Aramburu. Más tarde fue elegido el general Levingston que después fue sustituido por el general Lanusse en marzo de 1971. Este intentó volver a un régimen político civil a

²⁵⁸ Gambaro y Gnutzmann, *Decir...*, 12.

²⁵⁹ La persecución de sexualidades disidentes, en particular en referencia a la homosexualidad se explicará en los siguientes puntos.

²⁶⁰ Con especial mención a “La Noche de los Bastones largos” el 29 de septiembre de 1966.

²⁶¹ Augusto Timoteo Vandor (el “Lobo”), fue un jefe sindicalista de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) asesinado supuestamente por Ejército Nacional Revolucionario. Andrés Bufali, “Después del asesinato de Vandor”, *La Nación* (20/07/2004), <http://www.lanacion.com.ar/619983-despues-del-asesinato-de-vandor>.

pesar de numerosos incidentes con la guerrilla, Montoneros²⁶² y el Ejército Revolucionario del Pueblo.²⁶³ Entre ellos, el asalto al Banco Nacional de Desarrollo, el asesinato del director de Fiat y del general Sánchez y por el otro bando, la muerte de catorce presos en la “Masacre de Trelew”.²⁶⁴

El peronismo seguía viéndose como una salida posible a la situación y aunque Perón mismo no podía presentarse a las elecciones, en 1973, las ganó el peronista Héctor José Cámpora, quién tras 49 días en el poder renunció para dar lugar a otras elecciones que ganó Perón, formando el gobierno conocido como “Perón-Perón”.²⁶⁵ Con el partido peronista ya dividido entre un ala derecha y una izquierda, el 1 de julio de 1974 murió el general de un ataque al corazón, dejando la presidencia a su mujer “Isabelita”. Paralelamente apareció la triple A²⁶⁶ bajo el control del ministro López Rega, la cual comenzó con el asesinato de todo tipo de intelectuales, miembros de los sindicatos, así como periodistas y diversas personalidades de izquierdas. Comenzó una represión contra la prensa, acusándola de subversiva a la más mínima sospecha, y los sindicatos, estudiantes, y afiliados a partidos comenzaron a ser controlados. Fue también el inicio de las desapariciones y los asesinatos.

b. Dictadura militar y la cultura del miedo

La represión concluyó con el secuestro de la presidenta el 24 de marzo de 1976 y con un nuevo golpe de estado por la Junta Militar. El general Jorge Rafael Videla fue el

²⁶² Organización guerrillera peronista que desarrolló su lucha en las décadas de 1970 y 1980 y pedían el retorno de Juan Domingo Perón al poder. Véase la publicación de su revista *Evita Montonera: Evita Montonera*, n° 12. <http://www.ruinasdigitales.com/revistas/Evita%20Montonera%2012.pdf>.

²⁶³ Con las siglas ERP. Organización armada marxista. Véase: Hugo Gambini, *Historia Del Peronismo III (1956-83): La Violencia* (Buenos Aires: Editorial Planeta, 2008)

²⁶⁴ La masacre o la matanza de Trelew fue el asesinato de 16 miembros de organizaciones peronistas y de izquierda, los cuales estaban presos en la cárcel de Rawson. Tras ser capturados en un intento de fuga, fueron ametrallados por marinos el 22 de agosto de 1972, en la Base Aeronaval Almirante Zar, cerca de la ciudad de Trelew. Véase: Gambini, *La violencia*, 277. Y José Pablo Feinmann, "Peronismo: Filosofía política de una obstinación argentina. 6o Trelew, La prefiguración de lo porvenir", *Suplemento especial de página 12*, (2016).

²⁶⁵ Gobierno formado con su mujer María Estela “Isabelita”, Martínez de Perón, quien hacía de vicepresidenta. Véase: Gambini, *Historia...*

²⁶⁶ Nombre abreviado para: Alianza Anticomunista Argentina. Para información sobre la AAA véase: Carlos Petroni, *Izquierda Puntoinfo*, 2016, <http://izquierda.info/modules.php?name=News&file=article&sid=2899>.

primero en acceder a la presidencia, hasta el 29 de marzo de 1981, cuando lo sustituyó el general Viola, quien permaneció hasta diciembre del mismo año. Tras él, el general Leopoldo Galtieri ocupó su lugar en la presidencia hasta el 18 de junio de 1982, y finalmente, tras la guerra perdida en las Islas Malvinas, el nuevo presidente pasó a ser el general Reynaldo Bignone, hasta el 10 de diciembre de 1983, siendo el último dictador de la historia de Argentina.

El 24 de marzo de 1976 se puso en marcha el Proceso y, con él, una serie de represiones que hicieron aumentar la violencia. La Junta Militar hizo una declaración de intenciones el mismo día de la toma de poder mediante varios comunicados. En el comunicado n° 19 anunció lo que más tarde se convirtió en una realidad: la censura y represión violenta de cualquier tipo de subversión bajo la amenaza de castigos de reclusión de hasta 10 años.²⁶⁷

Como es sabido, durante los años de la dictadura, se liberalizó la economía al mando de José Martínez de Hoz, quien el 2 de abril ya anunció su plan “para contener la inflación, detener la especulación y estimular las inversiones extranjeras.”²⁶⁸ Además se desmantelaron todas las instituciones políticas con el cierre del Parlamento, el cese de la Corte Suprema, la intervención de la CGT y la división del poder en tres sectores.²⁶⁹ La represión de las Fuerzas Armadas acabó con Montoneros y el ERP y en 1978 terminó con toda posibilidad de Guerrilla.²⁷⁰ Lo que se suponía iba a ser el fin de la violencia y el alivio de la población, se convirtió en un aumento desmesurado de la misma.

En octubre se celebraron las elecciones que iban a poner fin a la dictadura. Las ganó el radical Raúl Alfonsín el cual adoptó medidas contra los militares culpables de los crímenes en la dictadura, entre ellas la creación del CONADEP (Comisión Nacional

²⁶⁷ Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales. Diario "La Prensa", 24 de marzo de 1976. "Archivo Histórico", *Comunicado N° 19 de la Junta de Comandantes En Jefe De Las Fuerzas Armadas*, 1995, https://imagenes.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=acbab75a-de9c-4268-bfa1-adeboaid18b2.

²⁶⁸ *Ibíd.*

²⁶⁹ Gambini, *La violencia*, 399.

²⁷⁰ *Ibíd.*, 409.

sobre la Desaparición de Personas). Pero los militares que habían aprobado antes de su retirada una ley de amnistía no reconocieron los crímenes y comenzaron a hacer sublevaciones. A pesar de haber comenzado los juicios contra los militares, el gobierno de Alfonsín desistió por los intentos golpistas, y en el año 1990, con el presidente Menem en el poder se les concedió el indulto total. No fue hasta junio del año 2005,²⁷¹ durante la presidencia de Néstor Kirchner, que se derogaron las leyes de impunidad.

2.4. La violencia como paradigma

El factor de la violencia es decisivo para comprender el contexto en el que se mueven las escritoras y tiene una relación directa e indirecta con las tres novelas del corpus. De hecho, de este contexto, que deambula en los textos de diferentes formas, se pueden extraer los tipos de procesos performativos que tienen lugar en las ficciones. El nivel de performatividad dominante y hegemónico quedaría íntimamente relacionado con las violencias contextuales.

En el siglo XX, en el transcurso de los golpes de estado, dictaduras y represiones organizadas por los grupos paramilitares, la violencia adopta un papel principal en todos los procesos golpistas o revolucionarios. El discurso y los actos violentos, así como su legitimación para los fines que se plantean los diferentes frentes ideológicos, se instalan durante décadas en las políticas argentinas²⁷² como una forma de cultura cuya continuación se extiende hasta después de la dictadura.

La cultura como violencia desde los años sesenta es uno de los temas más trabajados desde el final de la última dictadura. El hecho de que la violencia estatal y paraestatal se haya convertido en parte de la norma, particularmente dentro de la estructura social,²⁷³ ha hecho de ella un elemento constante en el imaginario social y las manifestaciones artísticas.

²⁷¹ Griselda Gambaro y Rita Gnutzmann (ed.), *Decir Sí* (Madrid: Cátedra, 2011), 14-15.

²⁷² Liliana Mundani problematiza el elemento de la violencia como elemento cultural en relación con el teatro de Griselda Gambaro en su ensayo Griselda Gambaro, *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: El caso Gambaro* (Córdoba: Alción Editora, 2002). En el ensayo analiza cómo las diferentes violencias que se sucedieron a lo largo de la década y durante la última dictadura formaron un imaginario cultural constituido por la violencia y el miedo.

²⁷³ Mundani, *Las máscaras...*, 31.

Tanto en los golpes de estado que se han enumerado anteriormente con sus respectivos gobiernos militares entre el 1966 y el 1973, con Onganía, Levingston y Lanusse, así como en la democracia, en los gobiernos elegidos por voto popular de Cámpora-Solano Lima y el famoso gobierno de Perón-Perón,²⁷⁴ la violencia se instala como parte de los gobiernos prácticamente como un método imprescindible. Esta se legitimó en todos los bandos, ya sea en el Cordobazo de 1969 contra la dictadura militar, ya sea por la guerra civil mantenida por la Doctrina de la Seguridad Nacional, por Montoneros o por los grupos del lopezreguismo. Una violencia que no se entiende solo lucha armada sino también la violencia como discurso.²⁷⁵

A lo largo de la década de violencia institucionalizada por los diversos grupos políticos, también se formaron aparatos de censura utilizados por los gobiernos cuyo funcionamiento iba acorde con el método violento predominante. No se estaba solo ante una censura de los medios y en especial de la cultura, sino también ante una censura social y política: los asesinatos y desapariciones, los atentados contra los derechos humanos y la suspensión del cumplimiento constitucional se podían considerar como censura de los actos de libertad de los individuos. Según Mundani habría que hablar de dos niveles de censura del poder: uno oficial y otro no-oficial. El primero se componía de la aprobación de diferentes leyes de forma escalonada²⁷⁶ mientras que el discurso no-oficial apoyado por el Estado provenía de diversas fuentes entre las que se podían contar los medios periodísticos, la Iglesia Católica y otras entidades que apoyaban y reforzaban el discurso oficial que legitimaba la censura cultural, consiguiendo crear un consenso social a favor de la legislación represiva.²⁷⁷

Por otro lado, una parte de la población se adhirió al discurso del Estado que legitimaba la violencia como las Declaraciones de Generales como Camps que sostenían, tras 1976, que la dictadura era necesaria para instalar un nuevo orden

²⁷⁴ *Ibíd.*, 18

²⁷⁵ Mundani, *Las máscaras...*, 23.

²⁷⁶ Ley 1697 de Defensa Nacional: 1966. Ley 17401 de Represión contra la actividad comunista: 1967. Ley 20840 de Seguridad Nacional: 1974. Mundani, *Las máscaras...*, 25.

²⁷⁷ *Ibíd.*

social²⁷⁸. Esta identificación permitió que se aceptaran los actos violentos como parte de un proceso necesario.

2.5. La violencia de género y el terrorismo de Estado

En el marco del terrorismo de Estado en los años previos y durante el Proceso, la violencia de género tanto física como moral, fue una herramienta de dominación y ensañamiento contra detenidas y presas torturadas lo cual fue, a lo largo de las dictaduras del siglo pasado, una forma de actuar extendida, como ya muestran muchos trabajos actuales.²⁷⁹ Los resultados de la mayoría de los trabajos indican que la violencia sexual, practicada a menudo en dictaduras o en conflictos armados, aparece como una reproducción simbólica del poder.²⁸⁰

En esta línea, cabe destacar las razones culturales por las que la violencia sexual tiene lugar en estos espacios. Dado que las relaciones de poder son mantenidas a menudo mediante métodos violentos, la dominación masculina se ha servido de estos tipos de violencia para dar cierta estabilidad a las relaciones jerarquizadas entre los géneros.²⁸¹ Estas violencias se perpetraron sin apenas control durante los años de la violencia en Argentina, y además se necesitaron décadas, hasta el año 2010, para que los delitos fueran reconocidos como delitos diferentes a los otros tipos de tormentos en las detenciones y secuestros clandestinos.²⁸²

Se pueden diferenciar dos tipos de violencia contextual provocada por el Estado en relación con el género. Por un lado, existe una violencia practicada desde las

²⁷⁸ *Ibíd.*, 26.

²⁷⁹ Estudios sobre los distintos conflictos armados en países como Guatemala, Perú, Chile, Paraguay y Argentina se pueden ver en los trabajos recopilados en: María Sonderéguer, *Género y poder. Violencias de género en contextos de represión política y conflictos armados* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2012).

²⁸⁰ María Sonderéguer y Violeta Correa, *Género y poder...*, 291-192.

²⁸¹ Miranda Cassino. "Género y genocidio. Aportes a la reflexión sobre el terrorismo de Estado", *Género y poder...*, Sonderéguer (comp.), 273.

²⁸² El 12 de abril de 2010 en el Tribunal Oral de Santa Fe se dictó el primer fallo que establecía que los abusos sexuales y la violación sexual durante la represión estatal en los centros clandestinos, constituyen una forma particular de tormento y que corresponde a un delito de lesa humanidad. El 12 de junio de 2010, un fallo en el Tribunal Oral Federal Número 1 de Mar del Plata, distinguió por primera vez al delito de violación sexual del de tormentos. Para probarlo bastaría con los testimonios de las víctimas. Sonderéguer, *Género y poder...*, 293.

instituciones hasta el campo social, la cual reproduce exageradamente el modelo patriarcal, y fue adoptada como uno de los pilares esenciales del Proceso para poner a salvo la “institución” familia. Por otro lado, la violencia física específica contra la mujer, que es, al fin y al cabo, una representación de la jerarquización simbólica y una materialización física de la violencia moral y simbólica masculinista. En este último punto también se incluiría un tipo de violencia contra los varones feminizados, es decir aquellos que tienen características atribuibles a simple vista a lo femenino, como se verá en el punto siguiente, dedicado a la persecución de homosexuales.

En la primera de las violencias habría que remitirse a la voluntad misma del Estado de arraigar un modelo familiar en el que la mujer estuviera material y simbólicamente sometida al hombre. En varios discursos de los militares, estos dejaban patente la voluntad de construir una nueva nación en base a los valores tradicionales, entre otros, de la familia,²⁸³ donde las tradiciones otorgan irremediamente a la mujer el papel de la subalternidad. Un ejemplo de esta sumisión y de su necesidad, se puede ver en algunos informes de censura de la SIDE, especialmente en el que se redactó a propósito de la novela de Griselda Gambaro, *Ganarse la muerte*: en varios lugares del informe se otorga expresamente un papel de subalterna a la mujer y la importancia de salvaguardar la institución de la familia. Por ejemplo, en los motivos de censura, se expone que la novela “Enloda a la mujer y a todo lo que ella representa [...]”²⁸⁴. Asimismo, también habla de otros motivos, los cuales responden a ataques a la familia, por ejemplo:

Que uno de los objetivos básicos fijados por la Junta Militar [...] es el de restablecer la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino.

²⁸³ Así lo indica Paula Vera Canelo al referirse a los discursos del brigadier Orlando R. Agosti: “Esta nueva forma de la amenaza, personificada en “líderes prófugos del terrorismo subversivo”, encarna el totalitarismo y la esclavitud, mediante una “verborragia falsa”, de la cual hay que defenderse esencialmente con los “valores de siempre” (“fe en Dios”, “amor a la Patria”, “familia”, “libertad”, “derechos humanos”). La preocupación fundamental de Agosti es la de la construcción de la sociedad futura”. P.V. Canelo, “La legitimación del proceso de reorganización nacional y la construcción de la amenaza en el discurso militar. Argentina 1976-1981”, *Sociohistórica* 9, n° 10 (2001): 117, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2941/pr.2941.pdf.

²⁸⁴ Gambaro, *Ganarse...*, 207.

Que dicho objetivo se complementa con la plena vigencia de la institución familiar y de un orden social que sirva efectivamente a los objetivos de la nación. [...]

Que una de las causas que sustentaron la declaración de sitio, fue la necesidad de garantizar a la familia argentina su derecho natural y sagrado a vivir de acuerdo con nuestras tradiciones y nuestras costumbres.²⁸⁵

Restablecer valores, vigencia de la institución familiar y tradiciones de la familia argentina, se traducían durante este periodo en una legitimación para mantener a la mujer apartada de la esfera pública y en una situación de sumisión. De esta forma, el papel principal otorgado a la mujer era el de la madre y ama de casa, cuya ideología no se rebelaba contra las ideas del régimen. Si por el contrario, el papel reproductor y sumiso de la mujer no se cumplía y atentaba contra lo que se consideraba la institución de la familia, en el caso de ser detenidas, significaba un fuerte agravante de su situación que podía conllevar castigos disciplinarios más fuertes. Como indican Cecilia Mancuso y Virginia Gómez:

Comprender la dimensión de los "castigos" aplicados a las mujeres detenidas, su significado y sus intereses, es vital no sólo para tener en cuenta el plan sistemático sobre aquellas que vivieron semejante horror, sino también la intención disciplinadora sobre el conjunto de las mujeres que intentaran o pretendieran enfrentarse contra el orden social imperante. Así es como la dictadura ha logrado imprimir un estereotipo de mujer "santa", ligado exclusivamente a su función procreadora, siempre y cuando no procreara "subversivos". La mujer es en tanto madre. Y su papel principal lo ocupa dentro de la familia, núcleo fundamental del orden.²⁸⁶

El segundo tipo de violencia se refiere a la violencia sexual, especialmente en los centros de reclusión. Las violencias sexuales y violaciones ocupan un plano principal en las torturas durante los años del Proceso. En muchos de los artículos que tratan del

²⁸⁵ *Ibid.*, 217-218.

²⁸⁶ "Las mujeres y la dictadura genocida en Argentina | Pan y Rosas", *Panyrosas.org.ar*, 2016, <http://www.panyrosas.org.ar/Las-mujeres-y-la-dictadura-genocida-en-Argentina>.

tema²⁸⁷ se determina que, del mismo modo que la violencia moral represiva, las agresiones sexuales son un reflejo del sistema patriarcal y que se manifestaron aún más en las situaciones de conflicto de la dictadura al tratarse también de enemigos políticos, dando lugar a un encarnizamiento por la doble falta. Como se puede ver en el párrafo anterior, las mujeres detenidas que habían sido marcadas como subversivas, debían sufrir castigos mayores como parte de las torturas, en una lógica de medida disciplinar contra las transgresiones de la normativa imperante.

De esta forma, las agresiones sexuales en los Centros Clandestinos de Detención (CCD) se convertían no solo en torturas de talante ideológico, sino también en una materialización de la dominación sobre la mujer con el fin de suprimir todo tipo de subversión en el ámbito familiar y, por ende, de género.

Como señala Cassino, la violencia sexual, como en los casos de violaciones, se comete tanto para instituir la dominación como para atacar al honor.²⁸⁸ En este segundo sentido, el ataque a la mujer se centra en lo que venía siendo un ataque al concepto de la mujer como se imaginaba en el Proceso. El hecho de atacar a uno de los pilares de la familia, la figura de la madre y la “santa”, era considerado un ataque al honor de la familia de la misma, y en especial de los hombres. De esta forma, no se trata solo de la violencia como un método correctivo contra la subversión, sino también como un ataque al hombre a través de la mujer.

2.6. La persecución de homosexuales en el siglo XX

En el siglo pasado el colectivo homosexual sufrió persecuciones estatales desde la década de 1930,²⁸⁹ durante todo el periodo de la violencia de la dictadura e incluso tras la restauración de la democracia. Por ello, limitar a la dictadura la persecución por parte del Estado hacia las sexualidades disidentes, y en este caso la homofobia estatal, es posiblemente infravalorarla durante el pasado y parte del presente en Argentina.

²⁸⁷ Véanse los artículos en: María Sonderéguer y Lorena Fries, *Género y poder: Violencias de género en contextos de represión política y conflictos armados* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012).

²⁸⁸ Cassino, “Género...”, 269-289.

²⁸⁹ Santiago Joaquín Insausti, “Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina”. En: Débora C D'Antonio, *Deseo y represión* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2015): 63.

Habría que situar el primer aparato de represión a la homosexualidad en el primer gobierno peronista. Comenzó a funcionar a través de un aparato jurídico conformado por edictos policiales,²⁹⁰ que aunque no penaban la homosexualidad, eran utilizados para perseguirla a través de los artículos existentes que sancionaban el escándalo público y la oferta de sexo en la calle. Con esto, el primer peronismo marca un antes y un después, ya que, antes de su llegada al poder, había una cierta cabida en las clases populares de Buenos Aires para una cultura de sexo entre hombres, especialmente a principios de siglo.²⁹¹ En consecuencia, estas medidas parajudiciales pusieron fin a un periodo en el que las diferentes sexualidades vivían en relativa libertad. Con la llegada del primer gobierno de Perón, esta represión se volverá además cotidiana, por medio de numerosas redadas en las que se realizaban de forma casi sistemática persecuciones y detenciones organizadas en diferentes puntos de la ciudad.²⁹²

Más adelante, tras el golpe de 1955, la represión continuó y, con el gobierno de Onganía, empeoraron las condiciones restringiendo más las libertades en los aspectos fiscales y morales.²⁹³ Debido a esto, surgió un movimiento llamado Nuestro Mundo que se unió al Frente de Liberación Homosexual en el año 1971, y que tenía sus esperanzas depositadas en la vuelta de Perón al gobierno, sin tener en cuenta las afrentas del pasado.²⁹⁴

²⁹⁰ Los edictos judiciales eran un sistema parajurídico que reglamentaba lo que se conocía como delitos contravencionales. Como describe Insausti eran incluso anticonstitucionales: “Los edictos eran anticonstitucionales; ni el Poder Ejecutivo, ni la policía, en su representación, estaban habilitados para legislar. Al mismo tiempo, la Constitución prohíbe expresamente al Congreso delegar su función legislativa. Por otro lado, el único poder autorizado para juzgar y condenar es el Poder Judicial”. Insausti, “Los cuatrocientos...”, 64.

²⁹¹ Como indica Selebri, a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, aunque no se permitía la homosexualidad manifiesta sí que estaba extendida sin mayores problemas. Uno de los primeros intentos de terminar con la homosexualidad en la vida porteña, llegó de la mano del golpe militar del 1930. Pero fue con el Peronismo y su relación con la Iglesia donde se reforzó la persecución a las sexualidades disidentes. Juan Jose Sebrelí, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), 282-322.

²⁹² Insausti, “Los cuatrocientos...”, 64-65.

²⁹³ Los edictos fueron modificados para que los homosexuales detenidos no pudiesen salir de la cárcel previo pago de una multa y se extendió una represión moral mediante diversos medios, como indica Insausti en su artículo: “Se volvió habitual la requisa de albergues transitorios, la denuncia de los infieles ante sus cónyuges, el corte de pelo a los varones en las comisarías y la detención de muchachas por usar minifaldas.” Insausti, „Los cuatrocientos...”, 66.

²⁹⁴ *Ibid.*

Mientras tanto, llegaron nuevas elecciones en marzo de 1973 y, con ellas, el elegido por Perón para representarlo, Héctor Cámpora. Durante este gobierno,²⁹⁵ se vivió un tiempo apacible. Los colectivos homosexuales iniciaron una relación con instancias del Estado, se realizaron publicaciones específicas e incluso participaron en el recibimiento multitudinario de Perón en Ezeiza.²⁹⁶ Pero todo se truncó tras la matanza de Ezeiza,²⁹⁷ el mismo día en el que tuvo lugar el famoso recibimiento a Perón. Las consecuencias de la masacre entre los grupos peronistas supusieron un ataque a posteriori para los homosexuales, al acusar a la izquierda peronista de ser drogadictos y homosexuales. La reacción de Montoneros, no se hizo esperar y respondieron con un discurso que dejaba de lado a las sexualidades disidentes: “No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de Perón y Montoneros”.²⁹⁸ La consecuencia fue que la vuelta de Perón no fue por lo tanto una liberación, sino una nueva vuelta a la represión.²⁹⁹

Según explica Insausti, si bien es cierto que al llegar la dictadura con Videla al frente comenzaron los exhaustivos planes para exterminar a los grupos políticos subversivos, no fue tan evidente que hubiera un plan específico contra los homosexuales y otras sexualidades que no comulgaban con el concepto de familia del Proceso. A pesar de los 400 homosexuales desaparecidos durante el Proceso, varios de los activistas de la época que vivieron de cerca las persecuciones como Perlongher³⁰⁰ o Acevedo³⁰¹ relatan que no creían que hubiera una estrategia solamente pensada para exterminar la homosexualidad como sí la había para hacerlo con los grupos políticos subversivos. El

²⁹⁵ Fue presidente de la Nación Argentina durante 49 días, desde el 25 de mayo hasta el 13 de julio de 1973. Se presentó a las elecciones designado por Perón. Hugo Gambini, *Historia del Peronismo. La violencia (1956-1983)* (Ediciones B: Buenos Aires, 2008), 271-272.

²⁹⁶ Insausti, „Los cuatrocientos...“, 66.

²⁹⁷ La masacre tuvo lugar el 20 de junio de 1973 entre grupos peronistas de derecha e izquierda que se preparaban para la vuelta del exilio de Perón. El conflicto se saldó con 13 muertos y 355 heridos, siendo una de las representaciones de la violencia del Peronismo. Gambini, *La violencia...*, 288-292.

²⁹⁸ *Ibid.*, 66.

²⁹⁹ Como indica Insausti, las esperanzas puestas en el nuevo régimen de Perón, quedan rápidamente defraudadas. La revista *Somos*, la nueva publicación del Frente de Liberación Homosexual, dio fe de ello en las numerosas críticas que realizaron al gobierno de Perón. Especialmente denunciaban censuras en el arte, así como también la represión policial a los hombres con barba, mujeres con minifalda y homosexuales. D Insausti, „*Los cuatrocientos...*“, 67.

³⁰⁰ Néstor Perlongher, gran líder del movimiento homosexual en los setenta es detenido en varias ocasiones por infracciones a los edictos y liberado posteriormente. *Ibid.*, 71.

³⁰¹ *Ibid.*, 72.

testimonio de ambos deja clara su opinión de que las detenciones que ellos mismos sufrieron, tenían más que ver con las investigaciones acerca de la política que por su orientación sexual. Además, la represión contra la homosexualidad pudo ser incluso menor en la dictadura porque los militares estaban más ocupados en hacer desaparecer a los subversivos políticos.

La homosexualidad parecía ser entonces un agravante más a la ideología no comulgante con la del régimen. En las menciones de las detenciones, las referentes a la sexualidad van ligadas en muchas ocasiones a factores políticos: por ejemplo, en la detención de un miembro del ERP, se dice de él que tiene un caminar afeminado o, en la descripción de un extremista, también se añade en la descripción que es amanerado.³⁰²

A pesar de la falta de documentación para asegurar una persecución planeada por el Estado, lo cierto es que las personas de sexualidades disidentes sufrieron numerosas detenciones, apuramientos y torturas durante el periodo de la dictadura. No había edictos judiciales como en la primera presidencia de Perón, pero las detenciones y las redadas se sucedieron, así como agravantes adicionales al estar presos.³⁰³ Del mismo modo, también existían informes sobre el tipo de denominación que se les daba a las distintas clases de disidencias sexuales.³⁰⁴ Estos informes se redactaron en parte en la dictadura y en la pre-dictadura, pero la gran mayoría, se redactó en la época de la democracia, con lo que se desmonta el mito según el que la represión termina con el fin de la dictadura.³⁰⁵

No obstante, el circuito contravencional que se aplicaba a las sexualidades no heterosexuales y el circuito desaparecedor para los disidentes políticos eran muy diferentes. El objetivo de este último se basaba en la desaparición física de la subversión, mientras que el primero buscaba más la exclusión del espacio público y el disciplinamiento. Las formas de detención también eran claramente diferentes; en los

³⁰² Insausti, "Los cuatrocientos...", 70.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Entre los nombres clave que figuran estaban: afeminado, amanerado, amoral, degenerado, depravado, desviado, escándalo, gay, homosexual, homosexualismo, invertido, lesbiana, loca, marica, maricón, inmoral, pederasta, perversión, puto, sodomita, tercer sexo, transformista, travesti, travestista, uranio, vicioso. Insausti, „Los cuatrocientos...", 69

³⁰⁵ Este tipo de informes aumentaron notablemente en el gobierno de Menem, con lo que explica que la represión contra los homosexuales no fue necesariamente mayor en la dictadura, sino a la inversa. *Ibid.*

primeros había investigaciones de inteligencia para arrestar a los subversivos, en los segundos eran detenidos en la calle de forma circunstancial por su apariencia (o por su actuación del libreto) o por sus actitudes sospechosas de prostitución en bares o baños públicos.³⁰⁶

Curiosamente, la violencia contra la homosexualidad se institucionaliza a partir de los años 80, con la apertura democrática. A diferencia de los expedientes antes de 1983, los realizados en la democracia hacen de la homosexualidad uno de los temas centrales, de modo que el interés de la inteligencia militar y policial en los activistas homosexuales parece surgir con la democracia.³⁰⁷ El periodo democrático comenzó con gran optimismo, ya que en la misma noche en que Raúl Alfonsín asumía la presidencia el 10 de diciembre de 1983, se abrían diferentes “boliches” gays en la ciudad. Sin embargo, meses más tarde, se iniciaron de nuevo las razias que terminaron de nuevo con las expectativas de los activistas homosexuales.³⁰⁸ A partir de este momento la represión se volvió habitual en los espacios públicos, y las prácticas y condenas apenas cambiaron de la dictadura a la democracia (arresto por apariencia y treinta días de arresto en Devoto).³⁰⁹

³⁰⁶ *Ibíd.*, 74

³⁰⁷ *Ibíd.*, 71

³⁰⁸ Insausti hace referencia a una famosa redada el 22 de marzo de 1984 en Balvanera en la que hubo 50 detenidos. Insausti, „Los cuatrocientos...“, 76.

³⁰⁹ *Ibíd.*, 78

3. Corpus novelístico

La elección de las tres novelas está motivada por una relación de sistemas performativos y una variedad de estrategias narrativas. El contexto histórico y político es de origen diverso en las tres obras y, sin embargo, la violencia contextual actúa como una fuerza hegemónica normativa. En el estudio de los niveles performativos en el corpus novelístico hay por ello un aspecto ficcional de las novelas, y uno histórico-social y cultural.

Respecto al contenido ficcional, las tres autoras utilizan estrategias narrativas diferentes para hacer crear nuevas realidades a sus personajes por medio de la agencia cuando estos se encuentran confrontados con la violencia. Asimismo ofrecen variantes del funcionamiento de la ficción para crear discursos performativos. Aquí no se tratará tanto de observar un modo preciso de performar en la ficción, sino de ver las diversas formas que ofrecen estos tres textos para denotar problemáticas similares.

En la clasificación propuesta en este apartado se hace referencia a las distintas estrategias literarias como “sistemas performativos” que vendrían a establecer una relación de poderes. Los diferentes niveles de actos y discursos que surgen en el transcurso de una ficción, en muchas ocasiones como un reflejo del imaginario social de una época o de un momento, confirman y modifican la realidad en diferentes direcciones. Los actos y discursos que performan acorde al orden del mundo están en el nivel de las normas hegemónicas que aspiran a ser mantenidas por su repetición. Por el contrario, los poderes o contra-poderes también repiten la norma, pero mostrando abiertamente su diferencia con la repetición anterior.

La performatividad de un texto, así como la performatividad a niveles políticos y sociales, se constituye por lo tanto como un conflicto entre varias fuerzas que surgen con sus propias voces. Por ello, son especialmente analizables la forma en la que se representan, en un texto literario, la expresión de la norma por un lado y la agencia por el otro, con sus formas y variantes específicas, en relación con la temática y la época.

En relación con el aspecto histórico-cultural del corpus, las tres autoras también escriben en contextos y momentos diferentes pero a veces también en los mismos. No obstante, el contexto histórico en el que están escritos no difiere tanto como cabría suponer en un principio, si se tienen en cuenta factores generacionales, de procedencia

o de lugar de enunciación. En efecto, dos de las novelas, *Ganarse la muerte* y *El común olvido* están ambientadas en la época de la última dictadura argentina, guardando las distancias, ya que la primera narra los inicios o los pre-inicios de la actividad dictatorial y la novela de Molloy se sitúa en la época de la democracia en la sociedad bonaerense. El caso de Perla Suez es el más alejado de una supuesta temática histórica en común, no obstante su narrativa no está exenta de compontes. Ciertamente, una de las novelas o nouvelles³¹⁰ de *La Trilogía de Entre Ríos*, “Arresto” (2001) también se ambienta en los enfrentamientos de La Semana Trágica que tuvieron lugar en Buenos Aires entre grupos anarquistas y nacionalistas.³¹¹

El concepto que une el corpus es el concepto de la violencia y su vínculo con uno de los niveles performativos a los que se hacía referencia anteriormente. Además de los factores que unen a varios de los relatos, como la dictadura (*GM* y *CO*), la memoria (*CO* y “Letargo”) y la violencia doméstica (*GM* y “Letargo”), existe este factor que los unifica. La violencia conforma el punto de unión en el que discurren los niveles performativos y el espacio de la agencia desde los que se harán los análisis de las novelas.

3.1. *Ganarse la muerte*

En una entrevista, la autora, indicó los motivos que la llevaron a escribirla: su primera intención era representar en una novela el doble discurso en el gobierno de Isabel Perón en los medios, donde se decían ciertas cosas para después hacer otras, de modo que la realidad no se correspondía con el discurso político.³¹² Por ello, los personajes de la novela aparecen en una especie de atmósfera onírica en la que cambian sus papeles,

³¹⁰ Como las denomina también la autora. Véase la entrevista en el anexo 2.

³¹¹ La autora extrae gran información de las vivencias de sus familiares. En “Arresto” trata de una experiencia que vivió su padre en relación con los sucesos antisemitas: “Todo lo que mamé en mi infancia está en el germen de mis ficciones. En “Arresto”, me baso en una historia que vivió mi padre, de origen judío. Vivía en un poblado cercano a la arrocera de Villa Clara y se va a estudiar medicina a Buenos Aires. Si bien no lo agarra la Semana Trágica, como al protagonista, sino una caza de judíos de los años 30, yo traslado el episodio a la ficción”. “La Máquina Del Tiempo”, acceso 1 de noviembre de 2016, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/critica/perlaz.htm>.

³¹² Como indica en mi entrevista: “Una novela puede cambiar significados según la época y sus respectivos lectores. Con *Ganarse la muerte* traduje, por decirlo de algún modo, la época social y política del gobierno de Isabel Perón donde se hablaba de democracia y se ejercía, lo más secretamente posible, una violenta represión. Así, en *Ganarse la muerte*, nada es lo que parece ser, hay una inversión de roles, las palabras desmienten los hechos y viceversa”. Véase anexo 1.

sus identidades, mueren y vuelven a aparecer, y las situaciones se transforman sin lógica aparente, en el intento de mostrar el doble discurso que se vivía en el espacio social. El estilo del relato va acorde con la historia y refuerza el concepto de las situaciones absurdas, banalizando las importantes o exagerando las banales. Este juego de las falsas apariencias que debiera servir a retratar a la presidenta de la época, adquiere una dimensión diferente si se atiende al momento histórico que estaba viviendo Argentina, con una cultura del miedo instalada y a cómo se desarrolla la novela en torno al personaje de la niña Cledy.

Varios trabajos señalan el carácter contextual y premonitorio de *Ganarse la muerte* en referencia a la dictadura militar,³¹³ los cuales ven en la protagonista una metáfora del país que sufre sus injusticias y violencias. Además, la novela fue prohibida por la misma Junta Militar y la escritora se exilió a Europa por las posibles represalias.³¹⁴ De hecho, en la edición de la novela utilizada aquí, se incluye el informe de la SIDE³¹⁵ y la declaración de la Junta Militar en la que prohíbe por decreto *Ganarse la muerte* en abril de 1977,³¹⁶ calificando la novela como “asocial” o como un “ataque a la familia y a la moral”.³¹⁷

La novela se desarrolla en un lugar indefinido³¹⁸ pero en la época contemporánea por las descripciones de elementos que pertenecen al siglo XX. Todo comienza cuando

³¹³ Por ejemplo: Marcelo Paz, "La domesticidad del horror en dos novelas de Griselda Gambaro", 2016 o David Bedford A., "La Muerte En Estado Onírico: Una Interpretación Estética De Ganarse La Muerte De Griselda Gambaro", *Confluencia* 17, no. 1 (2001): 63-70.

³¹⁴ Estas posibles represalias se confirmaron años más tarde cuando supo que formaba parte de las llamadas listas negras. Con lo que era considerada un individuo subversivo. Canal Encuentro - La Palabra, *Griselda Gambaro - Capítulo 5 - Temporada 1*, video, última visita 26/08/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=HxHl7ye8fQg>.

³¹⁵ El informe fue publicado por la revista *Xul* de literatura, número 11, en septiembre de 1995, bajo el título “El poder en la crítica: Lectura de *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro”. En él se detallan todos los aspectos por los cuales la novela ha sido prohibida entre los que destacan algunos grupos hacia los cuales la novela supuestamente atenta. Griselda Gambaro, *Ganarse la muerte* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002), 205-216.

³¹⁶ Gambaro, *Ganarse...*, 203.

³¹⁷ En el primer punto del informe, titulado “Impresión general”, se escribe el siguiente resumen: “Es una obra asocial, dado que trata de mostrar a ésta y a través de sus personajes, como un lugar donde impera el hiper-egoísmo e individualismo, donde no cuentan ninguno de los valores superiores del ser humano y sí las lucubraciones y actos para lograr la satisfacción de sus bajos instintos”. Gambaro, *Ganarse...*, 205. Y a continuación: “Para apreciar el ataque a la familia y a la moral es suficiente conocer el relato de la serie de trances que debe soportar el personaje principal [...]” *Ibid.*, 208.

³¹⁸ Como es habitual en las novelas de Gambaro, en GM los indicadores de espacio-tiempo son escasos o desaparecen, de modo que estos solo son imaginables haciendo el paralelismo con la época en la que la escribía.

Cledy queda huérfana al perder a sus padres atropellados en extrañas circunstancias. Al no tener familiares ni amigos que pudieran hacerse cargo de ella, es llevada a un orfanato de nombre El Patronato en el que la están esperando en un ambiente hostil que se percibe desde la llegada por elementos tales como un guardia en la puerta dispuesto a disparar: “Tenían aspecto inofensivo, así que el guardia no se movió. No se concedió, siquiera, la distracción de desentumecer el dedo sobre el gatillo. No valía la pena disparar...”³¹⁹ Cledy es recibida por los administradores del orfanato: la Sra. Davies y por el Sr. Thompson, dos extraños personajes, que en su paternalismo intentarán sacar provecho del cuerpo de Cledy. Especialmente el Sr. Thompson, quien iniciará, en el primer día de la llegada la particular tortura de la protagonista mediante insinuaciones sexuales y tocamientos, mientras la entrevistan para descubrir sus cualidades y buscarle un marido acorde con ellas. Los infortunios de este primer día, terminan con la primera violación del relato por una “vieja” que trabaja en El Patronado.

Al día siguiente, Cledy es despertada por la Sra. Davies, quien le comunica la noticia de que se le ha encontrado un marido. La familia Perigorde, la familia del marido, llega casi por sorpresa e irrumpen en la sala donde está Cledy, y deciden que se casarán pronto, sin consultar abiertamente a ninguno de los futuros conyugues. Los infortunios continúan y, durante la boda, un equipo con cámaras y reporteros se adentra en el lugar para grabar los acontecimientos traídos por el Sr. Thompson quien había vendido los derechos de la ceremonia a un canal de televisión. Tras varios intentos por entrar en la habitación para grabar la noche de bodas, la aparición de la Sra. Davies lo impide y los expulsa para ser ella la que presencie la noche nupcial de los novios.

A partir de aquí, se inicia la vida de casados en la que Cledy parece sentirse afortunada con su marido.³²⁰ Al poco tiempo queda embarazada mientras todo transcurre con normalidad. Pero un día Horacio pierde su trabajo y deben ir a vivir con sus padres donde ocurre un primer suceso que transforma el relato a modo de pesadilla. Una noche, en el momento de dormir Horacio le señala a Cledy la habitación de sus padres y, de repente, Horacio va a dormir con su madre y Cledy debe ir con el Sr. Perigorde. En esta noche, Cledy será violada y golpeada por el padre de Horacio sin que este haya

³¹⁹ Gambaro, *Ganarse...*, 11.

³²⁰ *Ibíd.*, 76.

venido a la llamada de socorro de su mujer.³²¹ A la mañana siguiente, todo transcurre con normalidad para los miembros de la familia a pesar de la terrible situación. La Sra. Perigorde se dirige a Cledy como si nada extraño hubiera ocurrido la noche anterior y al verla llorar supone que ha sido porque el Sr. Perigorde es un bruto: “Lo sé, lo sé. ¡Pobrecita mía! Es muy torpe, muy bruto.”³²²

A partir de aquí es utilizada sexualmente por los miembros de la familia (al día siguiente es de nuevo violada por el Sr. Perigorde), esclavizada para las tareas del hogar y humillada inhumanamente hasta el fin del relato. Descritas a modo de pesadilla interminable, las humillaciones y violaciones por parte del Sr. Perigorde se repiten con más frecuencia ante la permisividad de todos, hasta, por ejemplo, romperle un brazo, hacerla dormir en el suelo o golpearla con una vara como castigo correctivo o por inercia.

Entre otros eventos que muestran el maltrato aparecen elementos en su mayoría pertenecientes a la “ilógica” onírica. Por ejemplo, la familia Perigorde habría estado buscando el paradero de los padres de Cledy y finalmente los habría encontrado, aunque están muertos desde el principio. Los traen ante Cledy pero no es capaz de reconocerlos y no los acepta y, a pesar de que afirma que no son sus verdaderos padres, la Sra. Perigorde la obliga a que los acepte. O como también, en una segunda fiesta en casa de los Perigorde, cuando uno de los invitados decide llevarse a los hijos de Cledy sin razón aparente y con el consentimiento de Horacio y de su familia.

Finalmente, continuando con la estética onírica, Horacio es sustituido por un policía o un militar, y sus hijos (supuestamente muertos) parecen no tenerle el respeto de antaño. Cuando un día Cledy hace la comida y se le quema, su nuevo marido la asesina con un disparo al volver a casa, mientras los hijos festejan la muerte de su madre: “¡Se murió la estúpida! ¡Se murió la estúpida!-gritaron los niños festejando alborozados.”³²³ En las investigaciones posteriores el marido de Cledy queda impune e incluso escoge junto a la policía al asesino al que se va a inculpar por el asesinato de su mujer. Después de vacilar entre unos y otros, deciden finalmente acusar a “extremistas”:

³²¹ Gambaro, *Ganarse...*, 97.

³²² *Ibíd.*, 98.

³²³ *Ibíd.*, 198

“eligieron extremistas, lo más acertado, al fin de cuentas, porque así estaban seguros de no cometer injusticia alguna contra nadie.”³²⁴

3.2. *El común olvido*

Se trata de la segunda novela de Molloy, tras *En breve cárcel* (1981). Los rasgos autobiográficos que caracterizaron su primera obra narrativa y posteriores cuentos, se mantienen en este relato. Sería un error hablar de autobiografía o pseudo-autobiografía, sin embargo se aprecian algunos paralelismos autobiográficos entre la historia del protagonista, Daniel y la autora. Como por ejemplo el hecho de que el narrador haya nacido en Buenos Aires y viva en Nueva York tras emigrar con su madre en su infancia; las pesquisas que Daniel hace en relación con Oscar Wilde en la novela, el cual es un tema que trata la autora en varios de sus ensayos;³²⁵ o el momento en que Daniel visita Buenos Aires, en primavera, una fecha en la que Sylvia Molloy tiende a ir a su ciudad natal.

Ambientada en los años posteriores de la última dictadura, la historia de *El común olvido* se inicia cuando Daniel llega al aeropuerto de Ezeiza proveniente de Nueva York con la intención de tirar al Río de la Plata las cenizas de su madre para cumplir la última voluntad de Julia, fallecida tras haber sufrido una enfermedad degenerativa. El objetivo de Daniel en Buenos Aires es realizar este ritual de entierro y obtener varias informaciones respecto al pasado de su madre.

El narrador pretende volver lo antes posible a Nueva York pero, al poco tiempo, descubre que él también ha perdido una gran parte de su memoria, especialmente de su infancia, por lo que apenas tiene recuerdos de Buenos Aires y Argentina. Daniel y Julia habían emigrado desde Buenos Aires a Nueva York cuando él solo tenía doce años sin que él haya sabido nunca los motivos, y finalmente descubrirá que su madre quería huir de su marido (Charlie, el padre de Daniel), de quien había decidido separarse tras haberse (Julia) enamorado de una mujer.

³²⁴ *Ibíd.*, 200

³²⁵ Aquí habría que hacer referencia especialmente a los artículos reunidos en *Poses de fin de siglo* (2012), los cuales serán tratados en los capítulos posteriores. Sylvia Molloy. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012).

A los pocos días de su llegada a Buenos Aires el narrador explica su extraña relación con la ciudad. A pesar de que no es la primera vez que visita el país tras haber emigrado, en esta ocasión se da cuenta del olvido, el cual será en gran parte lo que motivará que alargue su estancia en la ciudad de días a meses. Su cometido de saber más acerca de su vida, la de su madre y la de su padre en los años que pasaron juntos en la capital argentina, se vuelve casi una obsesión e inicia una serie de pesquisas entre las personas que él conoce, los conocidos de su madre y su padre. Asimismo, también extrae informaciones de un diario que perteneció a su madre y que ha traído consigo desde los EEUU, en el que explica muchos de los enigmas que rodeaban su vida y, en él descubre secretos como la bisexualidad de su madre y otros, que si bien no le sirven para recordar las vivencias de su infancia, sí que serán útiles para comprender por qué emigraron.

En su estancia contacta y encuentra a infinidad de personas. La primera de ellas será su prima Beatriz, quien le indica los primeros pasos a seguir en su investigación familiar. El encuentro se repite con cierta asiduidad pero Beatriz solo le da informaciones superfluas, hasta que le presenta a su madre (su tía Ana) quien también padece de una enfermedad de la memoria y a quien Daniel comienza a visitar asiduamente. Ella le dará una serie de datos desordenados que le permitirán profundizar en sus pesquisas. Entre otros personajes que le proporcionan informaciones para descubrir o, para crear un nuevo pasado, destacan Samuel, un íntimo amigo de su madre y Charlotte, la supuesta amante que pudo haber provocado la ruptura entre ella y su padre.

La novela se desarrolla en torno a estos personajes entrevistados por Daniel, quienes junto con el diario, serán la fuente de datos para escribir una nueva memoria encima de su olvido. De esta forma descubre todo tipo de secretos relevantes sobre por qué tuvieron que abandonar el país y sobre los problemas en el hogar familiar, especialmente provocados por el padre de Daniel, quien es descrito como un personaje violento en las dependencias de su casa.³²⁶

³²⁶ Una de las escasas escenas que rememora Daniel da una imagen violenta e inquietante de Charlie: “[...] hasta que mi padre [...] dejaba los cubiertos, con una suerte de violencia contenida, doblaba la servilleta, se levantaba muy tieso (había bebido mucho durante el día aunque en la mesa, quien sabe por qué prurito de decoro, sólo se permitía un vaso de vino) y, mirándonos sin de veras vernos, con una vaga media sonrisa, decía siempre: Good night, my dears, no me esperen. Mudos, mi madre y yo

Además de las investigaciones que lo obligan a quedarse en la ciudad el tiempo necesario para desvelar los misterios, deambula constantemente por las calles de Buenos Aires, tanto para descubrir de nuevo la ciudad, como para buscar sexo ocasional a pesar de tener una pareja estable (Simón) en Nueva York. En sus aventuras callejeras tendrá varios encuentros relacionados con su sexualidad y su identidad de argentino/estadounidense que le harán entrar en reflexiones acerca de estos dos ejes de la novela. Personajes como Cacho, un repartidor de pollos que hace una doble vida como heterosexual y homosexual o encuentros con la policía en los que se hará presente la homofobia de la ciudad. Además pasará varias peripecias como accidentes, desmayos, robos o la pérdida definitiva de las cenizas de su madre. Finalmente, Daniel junto con su prima Beatriz y Cacho, consuma el entierro de su “madre” al arrojar las cenizas de Ana recientemente fallecida sustituyendo las de Julia. Tras este acto que parece cerrar el propósito para el que había venido Daniel, volverá de nuevo a Nueva York.

3.3. “Letargo”

Incluida en *La trilogía de Entre Ríos*,³²⁷ la historia trata de una familia de origen judío radicada en Argentina en la región de Entre Ríos, a finales del siglo XIX, que se compone por el padre, la madre, la hija – narradora y protagonista – de nombre Déborah y la *bobe*, la abuela materna de Déborah.

El relato está enmarcado por la enfermedad de la madre de Déborah, Lete, hasta su muerte. Una enfermedad posiblemente desatada por la muerte de su hermano durante la noche³²⁸ al poco tiempo de haber nacido. Si bien Lete se presenta desde el principio como un personaje débil, este acontecimiento es el punto de partida de su locura cuyos

terminábamos la comida como si alguien nos hubiera abofeteado. [...] De chico entendí que más terrible que padecer odio era padecer desprecio.” Molloy, *El común...*, 179-180.

³²⁷ Como indica el título, se trata una recopilación de tres novelas, en las que Perla Suez tuvo la intención de reflejar algunas historias que escuchó en su infancia en Entre Ríos. Las tres novelas fueron publicadas por separado: la primera de ellas es “Letargo”, publicada en el año 2000 cuya temática era relativamente nueva para la autora, ya que se trató de una de las primeras novelas que la autora escribía para un público adulto. Más tarde se publicarían por separado: Perla Suez, *El Arresto* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001) y Perla Suez, *Complot* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004).

³²⁸ La causa que indican los personajes es: “Muerte blanca” Suez, “Letargo”, 40.

síntomas son propios de la esquizofrenia. La enfermedad, incurable, la va destrozando hasta que finalmente se suicida.

La narración – a cargo de Déborah pero treinta años más tarde – va avanzando de forma muy interrumpida por las anacronías continuas hacia el pasado que indican varios momentos de su vida, los cuales se intercalan de forma abrupta con discursos del presente de la narradora adulta. Posiblemente la protagonista enuncie desde Basavilbaso³²⁹ a cuyo cementerio va al final de la novela para visitar la tumba de su madre y decirle lo que no pudo decir en su infancia: “Necesito volver a su tumba y decirle, como una niña, lo que no le dije entonces”.³³⁰

La narración de los diversos capítulos de la vida de Déborah muestra la relación complicada entre los integrantes de la familia por el extremo control que ejerce la *bobe* sobre ellos. Las feroces leyes de la *bobe* con la madre se presentan como particularmente traumáticas. La narradora recuerda por ejemplo un relato de la tía Berta: “La *bobe* no permitió a mamá casarse con su novio porque no era judío [...] desde entonces, tu mamá empezó a deprimirse.”³³¹ De la misma forma, también pretende tener el control sobre el padre de Déborah: no acepta que se dedique a la política y critica su afición a la fotografía (supuestamente por no ser lucrativa). La política se torna abiertamente un problema, ya que el padre se afilia al Partido Comunista el cual, se consideraba enemigo del Estado.³³² Cuando la *bobe* se entera lo echa del negocio familiar: “la *bobe* le dice a su padre que no va a mantener en su negocio a un comunista, y cuando él le contesta que se considera despedido.”³³³ De esta forma, la *bobe* termina por imponer su autoridad, especialmente sobre Déborah, pretendiendo plasmar en ella el tradicionalismo ortodoxo que la hace estar en conflicto constante con los personajes que no comulgan con sus ideas conservadoras.

Con el tiempo, Lete debe ser ingresada porque la convivencia en la casa se hace insoportable por sus ataques de locura. En el hospital su estado continúa empeorando hasta que, finalmente, tras una tentativa fallida, se suicida al arrojarse por la ventana.

³²⁹ Véase la entrevista en el anexo 2.

³³⁰ Suez, „Letargo“, 53.

³³¹ *Ibid.*, 83.

³³² Valga como ejemplo los sucesos acontecidos en la Semana Trágica.

³³³ Suez, „Letargo“, 37.

La abuela, que había intentado mantener la enfermedad de su hija en secreto, intenta en vano esconder la causa de la muerte de Lete para que pueda ser enterrada en el cementerio normal. A pesar de sus esfuerzos, no lo consigue y esta termina siendo enterrada aparte: “querían decir que mamá había muerto de un paro cardíaco, pero no pudieron: la enterraron aparte, con los suicidas.”³³⁴

En este punto de la novela, lxs lectorxs advierten el lugar de enunciación de Déborah, el cual es la Déborah adulta treinta años más tarde. Desde allí narra los dos años en los que moría su madre, mezclados con sensaciones del presente. En este espacio-tiempo, ella está casada con León, es fotógrafa y después de haber soñado con la muerte de su hermano, se da cuenta al despertar que se ha quedado ciega. León aparece y la lleva al médico, pero no encuentran el porqué de la ceguera, de modo que comienza una nueva vida sin poder ver lo que ocurre a su alrededor hasta que un día, de nuevo, vuelve a recuperar la vista al recordar una imagen de su madre con la *bobe* y con su padre. Recuperada, vuelve a retomar sus actividades de fotógrafa y la novela termina en la visita al cementerio donde yace su madre.

³³⁴ *Ibíd.*, 85.

4. Estructura y performatividad: ceremonias, rituales y fases liminales

Como se dijo en la primera parte, el acto de lectura es de por sí una fase liminal en la que surgen combinaciones de actos y discursos que resultan en modificaciones de la realidad. El caso anterior está en relación directa con lxs lectorxs, siendo la fase liminal la fase de lectura.³³⁵ Sin embargo, en lo que concierne lo puramente ficcional, se crea otro tipo de mecanismos que a su vez dan pie a diferentes fases liminales.

Los textos literarios contienen, en la mayoría de los casos, acontecimientos cuya disposición forma estructuras similares al “drama social” que propone Turner.³³⁶ Desde un punto de vista formal y semántico, existen clasificaciones para explicar las estructuras según los acontecimientos.³³⁷ En muchos se podrían encontrar rituales con sus fases respectivas que dan lugar a cambios en las ficciones, como por ejemplo, los ritos de paso: entierros, bodas, inauguraciones, independizarse del hogar, etc..., pero también ceremonias como fiestas, encuentros sociales, y en apariciones públicas ritualizadas, en las que habría que incluir aquellas que surgen en los ámbitos familiares o sociales.

Estos relatos también se componen de sub-fases. Las estructuras y las historias de las novelas y de los relatos en general tienden a crear momentos en los que se prueban diferentes combinaciones familiares, sociales y políticas que posteriormente darán lugar a cambios. Estas fases están caracterizadas especialmente por la ambivalencia simbólica porque pueden referirse simultáneamente tanto al estatus anterior como al futuro. De este modo las identidades, los géneros y las sexualidades que aparecen en los procesos transitorios suelen desestabilizarse, entrar en crisis y cambiar de estatus en los imaginarios de lxs lectorxs.

Los libros de este corpus contienen varios rituales en este sentido pero también en uno más amplio. Los rituales sociales o personales y las costumbres o ceremonias

³³⁵ Véase Fischer-Lichte, *Performativität*, 137.

³³⁶ Véase Turner, *Antropología...*, 103-144.

³³⁷ Véase por ejemplo las diferentes formas que propone Vladimir Propp en su conocido libro *Morfología Del Cuento* (Madrid: Fundamentos, 1971) o Yuri Lotman, que da una explicación de la estructura del texto, más próxima a la semántica que al formalismo. Para ello propone una teoría en la que pretende mostrar que el pensamiento humano está estructurado en espacios semantizados, dando lugar a la estructura del texto artístico.

familiares, tales como la visita periódica a familiares o una fiesta (*Ganarse la muerte*) o la escritura de un diario (“Letargo”). Asimismo las apariciones sociales están ritualizadas y contienen de por sí, fases transitorias en las que se realizan las actuaciones y representaciones de las identidades y los géneros.

4.1. *Ganarse la muerte*

La estructura de la novela está delimitada por el tiempo de vida de la protagonista. La novela comienza con un nacimiento y finaliza con la muerte de la protagonista. Dentro de este marco sencillo se forman varias subestructuras mediante ritos de paso cumplidos cronológicamente por la protagonista. De este modo, Cledy atraviesa fases de vida con el propósito de llegar a un estatus y a unos propósitos socio-familiares. Este tipo de argumento y forma recuerda a la tradición de la novela picaresca, a la novela autobiográfica³³⁸ e incluso a uno de los géneros sucesores del siglo XIX como es el *Bildungsroman*³³⁹ (novela de formación o novela de aprendizaje). De hecho, *GM* se podría contemplar como una parodia de estos géneros novelísticos por el desarrollo del relato que va desde la niñez de Cledy hasta su época adulta atravesando todas las fases familiares. A pesar de los elementos tanto del *Bildungsroman* como de la novela de vagabundeo, como denomina Bajtín a la novela picaresca,³⁴⁰ el esquema está más próximo al relato biográfico. Sobre la novela biográfica o biográfica familiar como subgénero más destacado, Bajtín define varias características, entre ellas, las etapas o estaciones más comunes que el/la protagonista atraviesa:

El argumento de una forma biográfica, a diferencia de la novela de vagabundeo y de la de pruebas, no se basa en las desviaciones del curso normal y típico de la vida, sino en

³³⁸ Bajtín define la novela picaresca (novela de vagabundeo), la novela de pruebas y la biográfica como las influencias directas sobre la novela de educación o novela de aprendizaje. Mijail Bajtín, *Estética...*

³³⁹ El término fue acuñado por el filólogo Johann Carl Simon Morgenstern en 1819 para referirse a la novelas con una temática sobre la evolución física, moral, psicológica y social de un personaje desde su infancia hasta su época adulta. Morgenstern diferencia entre tres etapas de la novela, las fases esenciales del esquema típico del *Bildungsroman*: la del aprendizaje en la juventud, los años de peregrinación o de aventura y por último, el perfeccionamiento.

³⁴⁰ Mijail Bajtín, *Estética...*, 207.

los momentos principales y típicos de cualquier vida: nacimiento, infancia, años de estudio, matrimonio, organización de la vida, trabajos y logros, muerte, etc...³⁴¹

Más específicamente, la novela de Gambaro está conformada mediante una estrategia que trastoca todos los momentos pertenecientes a las etapas de “cualquier vida” enumeradas por Bajtín. Estos momentos, que corresponden a lo que se está denominando aquí como momentos liminales, están marcados por una ironía en lo relativo a su significado en la sociedad. Partiendo del esquema que propone van Gennep y especialmente Turner, la protagonista de *GM* atraviesa una serie de ritos de paso con sus fases respectivas de separación, liminales y de agregación.

Como mostré, la fase de separación supone una pérdida para lxs participantxs del rito, la de agregación supone una ganancia, mientras que la liminal supone las dos y ninguna al mismo tiempo al tener y carecer de elementos de las dos: aún no hay una separación total con la antigua fase y tampoco se tienen los derechos del nuevo estatus. El proceso de Cledy, en los varios ritos y fases que atraviesa la protagonista, tiene lugar de forma diferente a como lo plantea Turner en el *Proceso Ritual*.³⁴² Cledy experimenta casi solo pérdidas sin llegar nunca a los nuevos derechos otorgados por un nuevo estatus. En cada fase en las que la elevación de estatus no se cumple como debiera, la autora hace uso de la estilización del lenguaje poniendo de relieve lo dramático de la situación a través de la parodia, la ironía o lo grotesco.

La primera de las fases atravesadas por la protagonista está motivada por el acontecimiento trágico de la muerte de sus padres. El rito de la independización del hogar, culturalmente connotado de cierta autonomía y madurez en las sociedades occidentales, se compone de las tres fases cuyas pérdidas y ganancias son fácilmente identificables. En el caso de Cledy al contrario la separación con el hogar familiar y con sus padres no solo tiene lugar de forma trágica, sino que, además, no comporta ningún

³⁴¹ *Ibid.*, 207-208.

³⁴² Tras algunas fases liminales que describe Turner en su libro dependiendo del ritual, en un estatus que se puede denominar postliminal, tiene lugar un paso a un estatus superior dentro del sistema social: “[...] liminalidad que caracteriza a los *rituales de elevación de status*, en los que el sujeto o novicio del ritual es transferido de forma irreversible de una posición inferior a otra superior, en un sistema en que tales posiciones se hallan institucionalizadas.” Turner, *El proceso...*, 171.

tipo de derecho en su fase de agregación. De hecho, tras la muerte de ellos, ni siquiera tiene lugar un entierro en el que Cledy pueda pasar la fase de separación.

Posteriormente, al llegar al orfanato, la protagonista entra en la fase liminal, es decir la fase de la anti-estructura. Sin embargo su estancia en esta institución constituye, en la estructura del libro, un espacio ambivalente que podría verse a la vez como un espacio liminal (anti-estructura) y como un nuevo estatus (perteneciente a la estructura). Esta ambivalencia provocada por el tono irónico y paródico del relato, no hace más que reforzar los ritos de paso fallidos por el personaje principal.³⁴³ La estancia en el orfanato ambivalente y polimorfa, adquiere la forma, entre otras cosas, de purgatorio³⁴⁴ y hogar indefinido. En este sentido son reveladoras las palabras y los comentarios de los dirigentes, la Sra. Davies y el Sr. Thompson, los cuales la ven como si estuviera de paso, y al mismo tiempo, como si fueran una sustitución de su familia y hogar:

El Patronato se oponía a las relaciones personales, el mejor servicio, la mejor atención para los desvalidos, pero sin el mínimo contacto de piel o de alma. Ahí, el vacío absoluto. Si no, ¿cómo podrían deshacerse los nudos del amor? Distancia.³⁴⁵

O como también, cuando Cledy es entregada a Horacio para ser su futura esposa, la Sra. Davies siente su pérdida como si se tratara ya de un miembro de la familia:

La Sra. Davies tomó un extremo de su capa y se enjugó una lágrima. Sólo un día había estado con Cledy, pero ya se había encariñado.

-¡Se me va el pimpollito!- dijo.³⁴⁶

³⁴³ Un ritual puede fracasar y hacer volver al individuo a la fase anterior, así como también puede hacer que se permanezca en la “communitas” de forma indefinida. Turner da varios ejemplos de personajes que permanecen suspendidos en lo que hubiera debido de ser el paso de un estatus a otro. Por ejemplo, el bufón de la corte, personajes literarios como Sonia, la prostituta de *Crimen y castigo* (1866) o movimientos sociales como los Milenaristas o los *hippies*. Turner, *El proceso...*, 115-117.

³⁴⁴ El purgatorio sería un buen ejemplo de fase liminal. Con el ejemplo de *La Divina Comedia* (1304-1321) de Dante Alighieri, se pueden observar además las tres fases del rito de paso mediante el Infierno, Purgatorio y Paraíso, que podrían ser una referencia a su destierro de Florencia y a su posterior recuperación de la ciudadanía florentina.

³⁴⁵ Gambaro, *Ganarse...*, 15.

³⁴⁶ *Ibíd.*, 66.

En esta reflexión de la Sra. Davies, con un lenguaje ligeramente estilizado, parodiando un monólogo interior, el Patronato aparece como un sitio de paso en el que también se crean vínculos afectivos. En contrapunto de los vínculos afectivos, parecidos a los familiares, la capacidad de acogida del Patronato es enorme: “El dormitorio común tenía mil quinientas piezas”.³⁴⁷

Después de la separación forzada con los padres y la estancia en el orfanato, ambas caracterizadas por un estatus transitorio, Cledy pasa a realizar un rito de unión cuando es entregada a la familia de Horacio. Este es el segundo ritual que debe atravesar, marcado él también por la ironía en la noche de bodas. El rito se compone de la separación del Patronato (aquí adopta su carácter de hogar), la boda y la unión con Horacio con los nuevos derechos que le corresponderían, los cuales, según la moral de la época, vendrían a significar cuanto menos el respeto por la familia. No obstante, tras la unión, se le pide a Cledy que realice el acto sexual ante la televisión en un primer lugar, para luego “solo” ser presenciada por la Sra. Davies: “La Sra. Davies cerró la puerta con llave, acercó una silla a la cama, se sentó sin apartarse del plato de masitas y dijo, benévola: / -Empiecen.”³⁴⁸

Los siguientes ritos que identificables en la novela, corresponderían a dos de las fiestas que organizan los Perigorde en su casa, las cuales no están exentas de significado desde una perspectiva ritual-performativa. Ya se ha visto en las explicaciones teóricas de Fischer-Lichte³⁴⁹ cómo las ceremonias y fiestas son momentos donde la cotidianeidad se esfuma y surgen espacios en los que se pueden cambiar órdenes hegemónicos. Son momentos contingentes que se forman con una lógica ritual de los ritos de paso.

En el capítulo precisamente titulado “Fiesta”,³⁵⁰ tiene lugar este proceso ritual. Justo un año después de que Cledy y Horacio volvieran a la casa de los padres de Horacio, los Perigorde deciden hacer una fiesta para celebrarlo. En primer lugar, surgen los preparativos para los cuales, Cledy es utilizada como una sirvienta y donde aparece de

³⁴⁷ Gambaro, *Ganarse...*, 34.

³⁴⁸ *Ibíd.*, 75.

³⁴⁹ Véase el capítulo “Performatividad de la ficción”.

³⁵⁰ Gambaro, *Ganarse...*, 102.

nuevo cosificada, ya convertida en una herramienta de trabajo a disposición de la familia:

Tirar la casa por la ventana, los muebles atados para que fueran devueltos. Compraron masas y sándwiches, no bebidas porque eran abstemios, y Cledy limpió la casa. Todos estaban contentos.³⁵¹

Con la estilización irónica tan representativa de la escritura gambariana se describe la preparación de la fiesta con la fase previa en la que “todos están contentos” y “Cledy limpió la casa”. O más adelante, durante la fiesta cuando “La Sra. Perigorde golpeó las manos y Cledy se presentó trayendo el té y los platos con masas y sándwiches.”³⁵² El estatus supuestamente otorgado por el matrimonio que le permitiría dejar de ser una mercancía y disponer de ciertas libertades para decidir se convierte aquí en la cosificación de la protagonista – aunque esta empieza antes, con la llegada al Patronato – e incluso en herramienta.

Durante la fiesta, como momento liminal, son posibles combinaciones de actos y discursos transformadores, como así ocurre. Como indicaba Fischer-Lichte, las fiestas, a pesar de su periodicidad, son momentos imprevisibles, ambivalentes, con un público perceptivo, pero ante todo, momentos transformadores en los que las fronteras y umbrales de la normativa pueden ser transgredidos.³⁵³ El inicio de la fiesta tiene lugar con la llegada de los invitados que se presentan ya de forma irónica como gente superior e inferior.

En esta fiesta, Cledy sufre un percance a priori banal, pero que en realidad está cargado de simbolismo: se le sugiere que se beba el té frío que había rechazado uno de los invitados. Lo que en un principio es una sugerencia que Cledy rechaza, se convierte en un apabullamiento de los Perigorde y de los invitados en masa:

- Tómalo Cledy. Está caliente

³⁵¹ *Ibíd.*, 102.

³⁵² *Ibíd.*, 104.

³⁵³ Fischer-Lichte, *Performativität*, 112-129.

- No está frío

Pero la observación molestó a Horacio. Últimamente su carácter había empeorado. [...]

- Es reciente! Dijo feroz, con voz tronante

Pero Cledy mostró una firmeza inesperada. Quién lo diría?, se sorprendió la Sra. Perigorde, a quien la pasividad de Cledy reventaba un poco. [...]

- No quiero – dijo Cledy, abandonando la taza sobre la mesa.

La gente inferior prorrumpió en gritos, y la Sra. Perigorde se prometió que para otra fiesta sólo invitaría a gente con título.

- Cledy se resiste!-gritaron – Cledy se resiste!³⁵⁴

Finalmente el invitado al que pertenecía el té que no se quiso beber, llama a Cledy “ramera” en varias ocasiones por no aceptar lo que se le impone.

El episodio escenifica la presión social y la regulación de la normativa mediante la vigilancia y el castigo social. No cumplir la normativa hegemónica, en este caso la normativa de la mujer de familia y obediente, recibe el castigo público del insulto y la amenaza de las instituciones. O como indica Butler: “Actuar mal el propio género inicia un conjunto de castigos, a vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género.”³⁵⁵ Sin embargo, el ritual de la fiesta se convierte en un triunfo para Cledy, ya que finalmente resiste a la presión social y no cede al mandato que se le impone de forma arbitraria y como una metáfora de dominación y servidumbre representado por tomarse el té: “-¡No lo tomo! ¡Yo no tomo el pis de nadie! / La Sra. Perigorde aceptó en seguida, para que no se armara otra: / -Déjalo, si no quiere.”³⁵⁶ De esta forma, la fiesta se convierte en una carnavalización,³⁵⁷ en el que se traspasan ciertos límites

³⁵⁴ *Ibid.*, 106-107.

³⁵⁵ Butler, *Actos performativos...*, 311.

³⁵⁶ Gambaro, *Ganarse...*, 115.

³⁵⁷ En su estudio sobre la carnavalización, Bajtín describe el carácter subversivo de los espectáculos, donde a menudo las relaciones de poder son invertidas en las representaciones. Véase, Mijail Bajtín y Tatiana Bubnova, *Problemas de la poética de Dostoyevski* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 149-264.

establecidos por el sistema hegemónico. Durante esta fase, no solamente la agencia de Cledy se hace visible respecto a su posición de sumisa, sino que también los valores institucionales son denigrados. En el devenir de la fiesta, el militar asistente que muere absurdamente tras comer un sándwich, es posteriormente pisoteado por los asistentes cuando Horacio recrimina al veterinario por haber insultado a su mujer: “Todos se incorporaron alrededor de la mesa. Sin darse cuenta, en la consternación del momento, pisotearon al militar, al que le desfiguraron la cara.”³⁵⁸ De esta forma la acción en la fiesta se manifiesta por su ambivalencia del respeto por el cumplimiento de un determinado protocolo y por otra parte, por la transgresión hacia la normativa, como indica Fischer-Lichte: “la quintaesencia de las actividades festivas se basa en transgredir unas determinadas normas, especialmente aquellas, que con conforman las restricciones de la cotidianidad.”³⁵⁹

A pesar de las transgresiones realizadas en esta fase, la vida prosigue de la misma forma que antes de la fiesta, y los actos de resistencia y transgresión quedan sin efecto. La fiesta adopta pues la estructura de los rituales de inversión como los describe Turner y, más específicamente, de las fiestas carnavalizadas ya que en la fase liminal se produce un cambio de roles transitorio que no permite un cambio de estatus definitivo. De hecho, también se podría considerar que la agencia de Cledy es castigada posteriormente, aunque no se indique, ya que las humillaciones aumentan. Incluso, en el siguiente capítulo, el Sr. Perigorde ya dispone de la vara con la que tiene a Cledy bajo control:

Sus manos (las del Sr. Perigorde) habían dejado de ser fuertes, pero apoyada en la silla, a los pies de la cama, al lado de la piletta o del inodoro, etc..., siempre al alcance de sus débiles manos, tenía una gruesa vara que Horacio había traído de la calle y que el Sr. Perigorde usaba a veces, con motivo o sin motivo, un poco infantilmente porque entraba en la senilidad.³⁶⁰

³⁵⁸ Gambaro, *Ganarse...*, 114.

³⁵⁹ “[...] andererseits besteht die Quintessenz festlichen Handelns gerade darin, bestimmte Regeln, vor allem solche, welche die Beschränkungen des Alltags betreffen, zu durchbrechen.” Fischer-Lichte, *Performativität*, 114.

³⁶⁰ Gambaro, *Ganarse...*, 118.

Esta nueva humillación se puede observar como uno más de los castigos, sin embargo el aumento de la violencia se podría relacionar con el acto subversivo anterior. A partir de aquí se incrementarán las agresiones hacia la protagonista hasta el final del libro. En las dos últimas intervenciones sociales de la protagonista estarán marcadas por el robo de los hijos (en la segunda fiesta) y finalmente por su asesinato a manos de su “nuevo” marido.

4.2. *El común olvido*

CO está comprendido entre dos eventos, entre los que se desarrolla la historia: el viaje a Buenos Aires para tirar las cenizas de Julia y la vuelta a Nueva York. A simple vista, con esta estructura, la novela está enmarcada por el rito de paso de un entierro, dentro del cual se encuentra la fase liminal que coincide plenamente con la fase que representa la lectura en sí.³⁶¹ Como es propio de los ritos de entierro, la fase de separación tiene una duración mayor que las fases intermedia y de agregación.³⁶² La fase que se ha considerado aquí como liminal queda confundida con el proceso de separación, ya que este no se completa hasta finalizar el rito, tras el cual comenzaría el luto que se puede considerar como la fase transitoria y contingente.

El relato queda estructurado como un ritual de paso ordenado de la siguiente forma:

- a. en primer lugar separación del cuerpo (de las cenizas) tras su arrojamiento al río;
- b. en segundo lugar el paso de una fase transitoria en la que guardaría el luto y;
- c. finalmente la vuelta casa con el ritual completado y habiendo cumplido su cometido. Esto último correspondería a la fase de agregación y sería un nuevo estatus en su vida psíquica porque la pérdida de la madre había ocurrido meses antes.

Sin embargo, el rito que se presencia en la novela avanza de forma distinta. En primer lugar el ritual del entierro (tirar las cenizas) que da paso a una segunda fase (de luto) no tiene lugar hasta que Daniel consigue formarse una memoria sobre su pasado, especialmente sobre el pasado de su madre. Mientras esto ocurre, las cenizas de Julia

³⁶¹ Véase Fischer-Lichte, *Performativität*, 135-147.

³⁶² Bachmann-Medick, *Cultural...*, 115-116.

esperan en el cementerio de la Recoleta donde finalmente serán extraviadas. Por lo tanto, en esta situación el ritual (entierro) y la fase liminal (duelo) se confunden.

Las subestructuras rituales y liminales del relato están conformadas prácticamente por los capítulos en los que se divide el libro. La novela se divide en dos partes y sesenta y tres capítulos, están dedicados en gran mayoría a los encuentros y entrevistas que Daniel mantiene con los distintos personajes. Estos capítulos de encuentros, se intercalan con capítulos en los que Daniel recuerda momentos de su vida con su madre, capítulos en los que explica sus quehaceres en este viaje en Buenos Aires e inserciones de otros recuerdos de su novio Simón, su difunto amigo David. De esta forma, tanto por la periodicidad de los encuentros, como por las transformaciones que tienen lugar en los mismos, las apariciones del protagonista frente a los personajes entrevistados crean espacios liminales.

Uno de los ejemplos rituales que se pueden extraer del relato, son los encuentros asiduos y regulares con Ana (su tía y madre de Beatriz), la cual, igual que su madre, padece una extraña enfermedad degenerativa de la memoria. Daniel siempre va a estos encuentros con el afán de saber más sobre su pasado, mientras que Ana se hace pasar por diferentes personas o confunde la identidad de Daniel imaginando que es su padre u otra persona. La estructura de estos encuentros es similar a la de un rito de paso cuyo momento transitorio es el intercambio de palabras con Ana, tras el cual, Daniel extrae sus conclusiones.

Lo mismo ocurre con otros encuentros regulares, como los que tiene con Samuel. Dado que él conoce muchas cosas de su madre y especialmente su padre, Daniel lo visita con asiduidad, haciendo de cada visita también un acto ritual. En estas citas, normalmente primero tiene contacto telefónico con él, después quedan en su casa (o en el hospital en el que se encuentra Samuel en una parte del libro) y finalmente termina con la reflexión de Daniel sobre las informaciones que le aporta su confidente.

De este modo, la estructura interna del libro va conformándose mediante los encuentros con los entrevistados, formando cada uno de ellos un espacio liminal en el que surgen transformaciones. En los casos de Beatriz, Ana o Samuel, estos encuentros tienen lugar con una regularidad, con la consiguiente ritualización. En otros, como los encuentros con amantes esporádicos (como Cacho) o con personajes que solo aparecen

en una ocasión, como Charlotte (la que fue la amante de su madre y así se lo reconoce a él,³⁶³ no hay pasos rituales visiblemente marcados, pero los voy a considerar como tales al tratarse de intervenciones sociales.

4.3. “Letargo”

Perla Suez crea una estructura que comparte algunos puntos similares con la gran estructura de *El común olvido*. Especialmente porque “Letargo” está enmarcada dentro de una fase de separación (por la muerte anunciada de Lete), que además se entremezcla y se confunde con la fase liminal. Sin embargo, a diferencia del libro de Molloy, Suez no enmarca el relato completamente dentro del rito de paso de una muerte y su luto correspondiente. Más bien, en lo relativo a la estructura de “Letargo”, habría que hablar de dos estructuras rituales, donde hay una macro-estructura que envuelve a la otra.

La primera estructura abarca la totalidad del relato, es decir desde el nacimiento del hermano de Déborah hasta la visita de esta a la tumba de su madre. La segunda comenzaría de igual modo con el principio de la novela pero, a diferencia de la anterior, finalizaría con la muerte de la madre.

La macro-estructura se constituye en base al momento liminal del relato y también al momento liminal de la narradora autodiegética. El relato en su totalidad pone de relieve la permanencia del conflicto en la memoria de la narradora el cual la sitúa en una fase liminal permanente o, en una “anti-estructura”. El espacio que se crea en la fase liminal, conocido por *communitas*, forma un tipo de convivencia que viene a significar una serie de contrarios con la estructura conocida formando, de este modo, la anti-estructura. La relación de la *communitas* con la estructura que se define de la siguiente manera:

La *communitas*, con su carácter desestructurado, que representa lo «inmediato» de la interacción humana, lo que Buber ha llamado *das Zwischenmenschliche*, podría muy

³⁶³ Molloy, *El común...*, 334.

bien compararse con el «vacío del centro», que es indispensable, sin embargo, para el funcionamiento de la estructura de la rueda.³⁶⁴

Del mismo modo, como en el caso de los milenaristas o las comunidades hippies, Turner describe tipos de anti-estructuras que se convierten en espacios liminales indefinidos en el tiempo, como un espacio o un modo de vida alternativo opuesto a todo lo correspondiente a la estructura. La situación de Déborah conocida por el recipiente durante los años transcurridos hasta que consigue (re-)tomar la palabra e (re-)intentar recordar y expresar lo que no pudo decir en su momento, e incluso, durante las décadas sucesivas a la muerte de la madre, es, en cierto sentido, una fase anti-estructural.

En este sentido sería importante no confundir una situación empírica que pudiera tener una persona sumida en una situación parecida, con la situación de un personaje ficticio. En el caso de la persona, se obvia que no permanece en una *communitas* durante más de 30 años por las informaciones que el recipiente recibe. Sin embargo, dentro de la estructura del relato, Déborah sigue recordando lo que pasó en aquellos años y queriendo decir lo que no pudo decir. En el primero de los casos no hay un público que pueda dar fe de esta fase liminal y que con su presencia pueda constatar los cambios que afirmen el nuevo estatus. En el segundo, el recipiente convive en la fase transitoria permanente que vive la narradora y ejerce, mediante la lectura, el factor perceptivo necesario para dar fe de la experiencia liminal del personaje.

En este segundo proceso ritual es donde se puede observar mejor el carácter anti-estructural del personaje. Dentro de la estructura del relato, sería el que se forma dentro del macro-ritual y que finalizaría antes de que la acción se sitúe en el lugar de enunciación de la Déborah adulta. La muerte de Lete y el posterior luto que se guarda con los extremos silencios en los que se sumerge la narración, y las posteriores palabras de los recuerdos de la narradora, serían el fin de la fase transitoria que atraviesa Déborah junto a su familia.

Partiendo de nuevo de la estructura ficticia, Déborah está sumergida en un momento de su vida atravesado por la fase de separación con la madre y que coexiste también

³⁶⁴ Turner, *El proceso...*, 133.

con la etapa de la niñez y principios de la adolescencia. Como describí, la etapa de la *communitas*, está en relación con la estructura de tal modo una es necesaria para que exista la otra. Ciertamente Déborah cumple unas funciones parecidas a la del “vacío del centro que hace funcionar la rueda” dada su condición de pre-adolescente y mujer, las cuales dentro de la normativa cultural de su comunidad y su familia, y dentro de la estructura ficcional, la hacen funcionar como un personaje liminal que permite que funcione el resto de la ficción. Este resto, incluye lo concerniente a los valores de la *bobe*, así como también la vida descrita de los demás personajes.

Toda la familia es consciente de la degradación inevitable de la madre de Déborah y de que su enfermedad es incurable. La muerte próxima forma parte de la vida cotidiana de los miembros de la familia y ninguno de ellos lo niega. En este estado particular también se siguen ciertos parámetros de comportamiento que atienden a una estructura ritualizada o del drama social. El drama social en la familia de Déborah inicia con la brecha representada por la muerte del hermano, posteriormente por la amplitud de la mista con la locura de la madre, su posterior muerte y finalmente por la ausencia de la acción reparadora la cual, si llega, llega después de 30 años, con el ejercicio de memoria de la narradora.

No se conoce si realmente supone un cierre en la vida de Déborah pero sí parece que hay un cambio de actitud con respecto a la figura de madre y en relación con su muerte. Déborah dice:

Quiero sacar a la luz esos dos años en los que mamá estuvo tan enferma, y quiero verme caminando por el andén de la estación de tren. Quiero que mamá, papá y la *bobe* viajen conmigo en un coche de alquiler [...] Después, que hablen de lo que tienen que hablar el tiempo que necesiten, para decir lo que no pudieron decirme entonces.³⁶⁵

La memoria de Déborah lleva su pensamiento hasta el momento en el que su madre estaba enferma y moría, finalizando por ello en el momento de su muerte y en los días posteriores y, conformando un rito de paso dentro de la fase liminal que lo envuelve.

³⁶⁵ Suez, “Letargo”, 101.

Esta fase ha tratado de una serie de experiencias que conforman lo que el individuo se convertirá posteriormente pero también, como percibe el recipiente, puede permanecer en cierta medida dentro de una fase transitoria de forma indefinida o incluso convertirse en una forma de vida (la *communitas*). Teniendo en cuenta la estructura segunda, eso es la que queda enmarcada hasta la muerte de Lete, Déborah debe pasar las pruebas y retos de una forma similar a la que describe Turner en sus análisis. Por ejemplo, en una de las descripciones que hace acerca de los novicios cuando quedan sometidos a rituales de crisis vitales, Turner indica varios de los procesos por los que deben pasar, entre ellos, por un proceso de silencio controlado mediante reglas:

[...] los símbolos de liminalidad indicadores de la invisibilidad estructural de los novicios sometidos a los rituales de crisis vitales: cómo, por ejemplo, son marginados de las esferas de la vida diaria, cómo son disfrazados con colorantes o máscaras, o cómo *se les vuelve inaudibles por medio de reglas de silencio*. [...] son «igualados» y «despojados» de todas las distinciones seculares de *status* y de los derechos sobre la propiedad. Además, se les somete a todo tipo de pruebas para enseñarles a ser humildes.³⁶⁶

En “Letargo” el silencio ocupaba uno de los aspectos centrales. En la casa se impone una ley del silencio en relación con la muerte y la enfermedad de la madre, entre otros aspectos, que afectan especialmente a Déborah. De esta manera, no solamente se aprecian silencios por los aspectos que utiliza la autora de extraer textos anteriormente escritos, también hay una omisión y tematización del silencio.³⁶⁷ En varias ocasiones, además de no permitirle opinar en determinados temas de familia, por ser joven y hembra, también le dicen explícitamente que no debe hablar sobre lo que ocurre en casa.³⁶⁸

³⁶⁶ Turner. *El proceso...*, 173. El subrayado en cursiva es mío.

³⁶⁷ Sobre este tema profundizaré en la tercera parte.

³⁶⁸ “El silencio que imponen la *bobe* y papá: me repiten las palabras que ellos repiten, no digás nada Déborah.” Suez, „Letargo“, 73.

5. Niveles performativos: violencia de la normatividad

En la introducción a esta parte se ponían de relieve los distintos niveles en los que puede operar la performatividad. Entre ellos se diferenciaban básicamente dos, los que performan con una intención de afirmar un sistema de valores y los que performan en contra de tal sistema. Como característica performativa, la violencia se puede presentar en uno de estos niveles de forma identificable y, en este nivel, la normatividad identitaria y genérica se expresaría manifiestamente como un proceso artificial.³⁶⁹ El recurso a la violencia para modificar los estados o intentar confirmarlos (desde un punto de vista performativo, habría que referirse a “intentar” confirmar por tratarse de un proceso sin inicio ni fin) realzaría el carácter construido y no natural de los mismos actos y discursos. De este modo, la existencia de un discurso de la violencia en uno de estos niveles, originaría una posible subversión de actos y discursos en su repetición, la cual posibilitaría otro nivel performativo, cuya característica principal sería la agencia.

La manifestación de la norma, entonces, se encuentra en un doble nivel –que podrían ser múltiples– de performance. En uno de ellos, estarían, por lo tanto, actos y discursos que buscan una reafirmación de valores establecidos y, en el otro o los otros, estos aparecerían performando abiertamente contra el sistema de valores, en este caso, contra el sistema de valores de la normativa patriarcal o masculinista. La violencia puede ejercerse en cualquiera de los niveles, incluso si no es de forma explícita, ya que el hecho de considerar el sexo/género como natural y estable, es de por sí una imposición violenta a la lógica performativa del género.

En los textos que componen este corpus aparece un nivel performativo que impone una normatividad, así como un comportamiento y pensamiento según sexos, el cual performa mediante la violencia. La violencia de la normativa hegemónica aparece de forma visible e invisible, mostrándose y desapareciendo, pero siempre perceptible, de modo tal, que interactúa inevitablemente con las acciones de los personajes de las novelas como una fuerza que los delimita mediante prohibiciones e imposiciones. Con esto, la violencia emergente da lugar a una contraposición entre los personajes performantes y performados.

³⁶⁹ Representar un género o una identidad es de por sí es una ficción de esencialidad, por ello imponer identidades o géneros mediante algún tipo de violencia repetida, conlleva inevitablemente a visualizar su carácter no esencial y sí artificial.

Esta violencia se hace visible en las diferentes épocas y en los diferentes niveles en las novelas, así como en el contexto de las mismas, visto en capítulos anteriores. La performatividad de la normativa hegemónica adopta en este corpus más bien una reiteración de actos y discursos, cuya base violenta desnaturaliza y deesencializa las identidades genéricas, permitiendo una visualización aún mayor de su carácter performativo. La violencia es, entonces, un elemento intrínseco de los discursos performativos hegemónicos, normalmente invisibilizada al presentarse como la “verdad”. La repetición de actos y discursos es percibido más como una obligación que como una opción, el cual, bajo la máscara de la esencialidad borra de la percepción el efecto constrictivo.

Como se muestra a continuación, los niveles de normativa violenta por un lado y de resistencia por otro, aparecen de distintas formas. En *Ganarse la muerte* y *El común olvido*, el factor violento tiene su raíz en la dictadura y en el Proceso de Reorganización Nacional. Este ejerce como un conjunto de directrices hegemónicas y como el poder dominante de diferentes formas; en *GM* es muy visible y está situada en los meses previos a la dictadura, mientras que en el *CO* se sitúa en la posdictadura, con una violencia estatal más invisibilizada que aparece enfocada especialmente a salvaguardar la heteronormatividad. Mientras que en el caso de “Letargo”, la violencia del poder hegemónico está representada por la figura de la *bobe* dentro del marco cultural judío. La relación performativa entre el poder y el sujeto controlado por este poder es siempre una relación entre los discursos que confirman el orden establecido y la agencia del sujeto que opera en contra, estableciendo frentes ideológicos que representan modos y niveles de performar.

5.1. *Ganarse la muerte*

En el libro de Gambaro, el nivel performativo de la violencia y de la norma hegemónica se ve principalmente representado por los valores que pretendía implantar el aparato militar descritos en el informe de la SIDE, que se adjunta en la nueva edición de la novela.³⁷⁰ La familia, la moral religiosa y el respeto a la autoridad militar, conforman

³⁷⁰ El informe aparecen tanto en la edición del Grupo Editorial Norma (2002), como en la nueva edición en *El cuenco de plata* (2016).

los pilares del nuevo Estado Argentino. El cumplimiento de papeles genéricos en familia se torna básico para el sistema y ejerce una presión en pos de mantener la unión familiar como forma de perseverar el orden. Además de la imposición de la normatividad hegemónica por el Estado, aparece un segundo tipo de violencia enfocado casi exclusivamente al género. La violencia de género física se adhiere del mismo modo al contexto violento de la época, y se representa al mismo tiempo que la violencia normativa sobre el papel de los sexos.

5.1.1. Violencia normativa estatal

Desde el enfoque de la heteronormatividad, para “garantizar a la familia argentina su derecho natural”,³⁷¹ se hace necesario salvaguardar el matrimonio como representante de la unidad familiar. Como se vio en los rituales, Cledy es preparada para casarse y cumplir sus funciones de madre y de ama de casa. Por ello, en los primeros encuentros que “sufré” en el Patronato, es preguntada por el tipo de conocimientos que posee y para qué le pueden servir en su vida en matrimonio. Posteriormente, en su vida con Horacio estará obligada constantemente a reproducir el esquema familiar “productivo”: hacer las tareas del hogar mientras Horacio trabaja, ocuparse de los hijos, obedecer cuando y guardar silencio. En definitiva, se la construye como un individuo reproductor de la normativa patriarcal adherido a un modelo familiar que favorece los intereses de la fuerza gobernante.

La violencia estatal en la novela de Gambaro es extremadamente visible ya desde sus inicios, y la tensión entre la performatividad de la violencia del poder y la agencia de la protagonista se hace remarcable paulatinamente, a la vez que también surge un detrimento de la capacidad de resistencia y una inevitable resignación de la protagonista. De este modo, la aplicación de la normativa desde el paradigma masculinista, en el que toda valoración está asociada y jerarquizada desde la masculinidad,³⁷² impone a Cledy toda una serie de pasos a seguir, una conducta que mantener y al mismo tiempo un horizonte de perspectivas al cual atenerse.

³⁷¹ Gambaro, *Ganarse...*, 218.

³⁷² Cassino, “Género...”, 273.

Este marco, como consecuencia de su sexo, se impone en la novela como un principio de violencia en cada uno de los pasos forzosos de Cledy. El modelo que le otorga la subalternidad a la mujer se impone mediante una serie de costumbres, hábitos, tradiciones y rituales,³⁷³ pero también mediante las instituciones sociales como la familia o los órganos estatales.³⁷⁴ Los aspectos propios del modelo masculinista están conformando el primer tipo de violencia performativa sobre el personaje. En la estructura de vida que, los rituales y fases liminales están atravesados por la violencia de los actos impuestos. Exceptuando algunos casos de resistencia de la protagonista, como en la fiesta donde se niega a beber el té, o a la hora de escoger el nombre de su hija, en las restantes fases liminales tiene lugar imposición por los otros con un marco formando por actos violentos estatales, sin que la protagonista pueda hacer uso de su agencia.

Haciendo un recorrido cronológico en la novela, primeramente hay una fase en el Patronato, la cual está marcada por los deseos de sus dirigentes de sobrepasarse sexualmente con Cledy. En la segunda fase liminal, en la que Cledy pasa de soltera a casada, vuelven a tener lugar varios actos forzosos: sin ser consultada, es casada, se la intenta desnudar y grabar y a continuación es presenciada durante la noche de bodas con Horacio. Las agresiones sexuales van continuándose y alcanzan su sumun en el momento del intercambio de parejas con los padres de Horacio, donde es obligada a pasar la noche con su suegro. Los actos de obediencia ocurren igualmente en la fiesta, en la que, finalmente, consigue hacer uso de su agencia gracias al ámbito festivo, pero que, sin embargo, es presionada para hacer un acto con el que no está de acuerdo.

La mayoría de los elementos descritos están relacionados con una violencia fruto de la mezcla entre la normativa hegemónica patriarcal y el aparato estatal: el Patronato, el matrimonio, la mujer que permanece en la casa, la mujer que se ocupa de las tareas del hogar, la mujer obligada a hacer acciones contra su voluntad, etc..., todos estos elementos la hacen visible, de una manera que incluso podría hablarse de una recreación del Mal,³⁷⁵ surgida desde los aparatos estatales y del contexto histórico. La

³⁷³ *Ibíd.*, 271.

³⁷⁴ *Ibíd.*

³⁷⁵ Sobre el Mal y sus diferentes representaciones se podría hacer un análisis amplio en relación con Ganarse la muerte. Aquí, apenas comentaría el carácter especialmente banal, irónicamente descrito por la narradora, que aterra por su naturalidad. También se podría ver la aparición de un Mal que ha

formación del ambiente violento que representa tanto al Estado, como al patriarcalismo ejercen en la novela una fuerza performativa que aparece y desaparece con una extrema facilidad, con un cierto carácter omnipresente en todos los lugares, pero también en todas las épocas del ciclo vital.

5.1.2. Violencia física

Un segundo aspecto acerca de la violencia en *GM* es la violencia que tiene lugar en el espacio doméstico, cuyo ejercicio también está ligado a la avalancha de agresiones de la época.³⁷⁶ Dado que Gambaro parece representar el ambiente que se respiraba desde hacía décadas y que había aumentado en los meses previos al golpe, la violencia de género en términos comunes se ve por lo tanto acentuada. En este caso la violencia surge como una práctica directa de la dominación masculina pero, que del mismo modo que la violencia estatal, aparece representada de forma omnipresente.

En otras palabras, la violencia física sirve de complemento a la violencia estatal en la novela. En el modus operandi de la violencia de género en *GM*, podría verse el tema de la violencia durante el Proceso,³⁷⁷ especialmente si se tienen en cuenta ejemplos como cuando Cledy aparece en forma de prisionera en los dos encierros que experimenta; en el Patronato y posteriormente en su casa y en la casa de sus suegros, y finalmente es asesinada por un policía que se ha convertido en su marido, con una clara alusión a la violencia de los militares,³⁷⁸ además de las alusiones a la tortura estatal que hace a modo de prólogo del libro con: “¿Será torturado o torturador?”³⁷⁹

rebasado la tradición judeo-cristiana, en la que hay una figura representativa del mismo, y que ahora, como Mal de la modernidad, se torna omnipresente, ya que Cledy es víctima del mismo en todas las situaciones que vive. Esta última idea la desarrollo en un artículo en mi artículo: José González, “Estrategias narrativas para (no) mostrar el Mal. Representación de la violencia y el horror en “La parte de los crímenes” de la novela póstuma de Roberto Bolaño 2666”, en *Culto del mal, cultura del mal: Realidad, virtualidad, representación* comp. por Susanne Hartwig (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2014).

³⁷⁶ En este sentido, la invasión del espacio doméstico que tuvo lugar durante y antes del Proceso, queda representado en varias escenas del libro, especialmente cuando los hijos de Cledy y Horacio son sustraídos por intrusos que llegan a la casa durante la segunda fiesta. Gambaro, *Ganarse...*, 156.

³⁷⁷ Sobre la violencia de género en la dictadura véase: Miranda Cassino, “Género...”

³⁷⁸ Zulema Moret, “Una lectura de la violencia, el poder y la crueldad en *Ganarse la Muerte* de Griselda Gambaro”, *Chasqui* 34, n° 2 (2005): 3-16, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150953.pdf>, 14.

³⁷⁹ Gambaro, *Ganarse...*, 9.

Asimismo, la violencia física y sexual sobre la protagonista funcionan como la práctica de la violencia simbólica, provocada por una legitimación de la misma violencia. Cassino describe el paso de la dominación a la violencia física de género de la siguiente forma:

La dominación sexual y de género se ejerce sobre la base de las subordinaciones construidas y enquistadas en las prácticas sociales que, como hemos visto, se fundan en los procesos de socialización de varones y mujeres.

El paradigma masculinista establece un código tácito que sostiene la violencia contra las mujeres y se manifiesta en diversos campos: determinación de espacios y tiempos en la vida cotidiana, conductas esperables, expectativas vitales, deseos, prácticas y pensamientos admisibles e inadmisibles [...]³⁸⁰

Las dominaciones construidas en los diferentes espacios de la vida social que de por sí legitiman la violencia, crean igualmente los límites de lo permitido y lo prohibido. De la misma forma como lo propone Butler para explicar la performatividad del género, las prohibiciones también aparecen en las prácticas sociales, de modo que puedan ser sancionadas en caso de que los límites construidos sean traspasados.³⁸¹ Como también indica Cassino las “mismas pautas contextuales sientan las bases para la naturalización del esquema”³⁸² código de conducta-transgresión-medida disciplinar.

La violencia contra el cuerpo sigue estos esquemas sancionadores en pos de que la conducta no se desvíe de las subordinaciones construidas que permanecen y se reproducen en las prácticas sociales. El caso más representativo de esta violencia sobre su cuerpo, son los castigos que se le infligen a Cledy mediante la “vara” que constantemente usa el Sr. Perigorde para golpearla aleatoriamente, en un proceso de animalización de la protagonista. Por ejemplo, después de que la situación incestuosa se haya normalizado, en la que Horacio duerme siempre con su madre y Cledy con el Sr. Perigorde, el Sr. Peridorde decide castigar a Cledy porque se ha visto con Horacio.

³⁸⁰ Sonderéguer, *Género...*, 274.

³⁸¹ Véase el concepto de Libreto de Butler en la primera parte.

³⁸² *Ibíd.*, 275.

El absurdo de la escena y la crueldad se reparten a partes iguales en la aplicación del castigo por la supuesta transgresión:

Consideró que ya había concedido un tiempo prudencial a la especulación, nadie podría acusarlo de arbitrario, se arrastró hasta los pies de la cama y recogió la vara.

-Cledy- llamó, en voz baja para no despertar a los otros, y cuando Cledy abrió los ojos, turbios y agotados por el placer culpable, la molió a golpes.

Dios mío, pensó el Sr. Perigorde, a veces era necesaria la crueldad.³⁸³

Este castigo por una transgresión mínima dentro de la normativa de la casa de los Perigorde, actúa como una metáfora o un paralelismo exagerado de las medidas disciplinarias sobre el sexo femenino y sobre la conducta que de forma forzosa debería mantener.

Dentro de la violencia física sobre Cledy, también se habría de tener en cuenta, obviamente, la violación. De nuevo, la violencia sexual, como los otros tipos de violencia, aparece multi-representada, dando la sensación que las agresiones sexuales pueden acontecer en cualquier momento. En el particular ambiente agresivo, surge una segunda cuestión de la violencia sexual, el cual es la violencia colectiva, mostrando una de los elementos intrínsecos del acto performativo, como es la percepción. De hecho, en la mayoría de las veces que Cledy sufre violaciones o está amenazada de sufrirlas, siempre se encuentra ante un cierto público, ya sea su familia, los dirigentes del patronato o la televisión, como ocurre el día de la boda. En opinión de Rita Segato sobre las agresiones sexuales y las violaciones, estas tienen un fuerte componente colectivo, que en muchos de los casos no acontece como un acto individual:

[...] los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad. En otras palabras: el agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el

³⁸³ Gambaro, *Ganarse...*, 123.

mismo lenguaje, pueden entenderse. [...] Contrariando nuestras expectativas, los violadores, las más de las veces, no actúan en soledad, no son animales asociales que acechan a sus víctimas como cazadores solitarios, sino que lo hacen en compañía.³⁸⁴

Este tipo de violencia sexual es una de las situaciones más recurrentes en la novela. Aunque solo haya una situación de intento de violación colectiva, como es el caso de los camarógrafos de la boda, las situaciones en las que “el agresor y la colectividad comparten” un concepto sobre la aplicación de la violencia de género y es tolerado y aceptado por esta colectividad, aparecen en múltiples momentos. Es especialmente llamativa la segunda vez que es violada por el Sr. Perigorde. Al final del capítulo “No me doblegará ningún fracaso”,³⁸⁵ cuyo título hace una doble referencia irónica tanto al “fracaso” que acaba de sufrir Cledy tras la primera violación en el intercambio de parejas, como al “fracaso” del Sr. Perigorde, el cual supuestamente no pudo consumar el acto sexual por disfunción eréctil. Para ello, hay una deliberación en familia al final del capítulo en la que con el consentimiento de Horacio y de la Sra. Perigorde, ofrecen e incluso le ruegan al Sr. Perigorde que haga uso de una segunda oportunidad para acostarse con Cledy y conseguir consumar la penetración:

[La Sra. Perigorde] Le suplicó que lo intentara otra vez.

-Por mí. Por Horacio.

No quería que él se acobardara innoblemente, e insistió tanto, con sus mejores razones y un convencimiento tan ciego, que en un punto, por fin, él pareció consolarse y prometió intentarlo de nuevo.

-Vencer o morir- dijo.

³⁸⁴ Rita Segato, "Femenicidio y femicidio: Conceptualización y apropiación", en *Femenicidio: Un fenómeno global de Lima a Madrid*, 1era ed. (Bruselas: Heinrich Böll Stiftung, 2010). En: Miranda Cassino, "Género y genocidio...".

³⁸⁵ Gambaro, *Ganarse...*, 96.

Se incorporó tambaleante, pero con restos de su antigua y valerosa hidalguía, y le ordenó a Cledy que retornara al dormitorio.³⁸⁶

Toda la deliberación tiene lugar sin su consentimiento, lo que muestra el carácter colectivo de esta agresión y la violencia con la que el patriarcalismo impone sus leyes en los cuerpos.

5.2. El común olvido

La formación de la violencia como paradigma performativo, también está marcado en el libro de Molloy por la violencia de la última dictadura y la violencia contra los homosexuales, la cual aumenta tras la llegada de la democracia.³⁸⁷ Si bien en Gambaro la violencia es de una pre-dictadura la cual fue adivinadora como describe, Molloy muestra la violencia de la post-dictadura precisamente en su invisibilidad, armonizando la indecibilidad con uno de los hilos argumentales de la novela: lo que no tiene nombre,³⁸⁸ para referirse a la homosexualidad.

En el libro de Molloy se podrían contemplar más de un eje en la relación de poder y contra-poder. La encrucijada del personaje entre nacionalidad, sexo y política, crea un triple campo de espacios con fuerzas hegemónicas y contra-hegemónicas que al mismo tiempo interfieren los unos con los otros. Por un lado se da el conflicto identitario de pertenencia a Argentina o a Nueva York, en segundo lugar se advierte el problema de la identidad sexual, no tanto en su cuerpo con el que a pesar de las reflexiones, no parece tener conflictos internos, sino más bien con la sexualidad de su madre, tras el descubrimiento de su bisexualidad. No obstante, el tema sexualidad trasciende más allá de los prejuicios y de los tabúes que implica la sexualidad disidente de la madre, de forma que las reflexiones se mezclan, gracias al contexto histórico, con la esfera política. Por último, el campo de lo político, que crea la fuerza más invisible de todas, pero aún persistente y palpable y varias de las situaciones que aparecen a lo largo de la

³⁸⁶ *Ibíd.*, 101.

³⁸⁷ Véase el primer capítulo de esta parte.

³⁸⁸ Sobre este aspecto volveré en la siguiente parte.

novela y en las muchas de las reflexiones de Daniel acerca de su situación como homosexual tras un proceso de violencia de violencia desmesurada en el país.

Su sexualidad y la política son básicamente los que conforman gran parte del eje de la violencia represiva. La violencia política apenas visible, impone sus ideales mediante la repetición del miedo, aunque sea desde el silencio. A pesar de que el trasfondo de la novela está situado ya en la época democrática, el miedo de Daniel al estado es perceptibles en varios comentarios. En ellos, Daniel relaciona la violencia política directamente con su identidad de género. Además de uno de los primeros comentarios, cuando se le aconseja a Daniel que lance las cenizas al río sin más y él reflexiona que sería difícil en “esta época aciaga”,³⁸⁹ o comentarios de Samuel referentes a la dictadura. En otros lugares del texto, el poder normativo invisible se torna identificable. Uno de los ejemplos más vistosos es cuando llaman a Daniel por teléfono para informarle que Samuel, se ha roto una pierna en un accidente:

Estoy profundamente dormido cuando suena el teléfono a las ocho de la mañana y por un momento no sé dónde estoy. Creo que contesto en inglés, oigo la voz de la telefonista del hotel, que con voz importante, me informa que me llaman de Tribunales y que espere que me quiere hablar el Dr. Quesada. Automáticamente me pongo nervioso, siento un vacío en el estómago. Todo roce con la institución, en la Argentina, me vuelve aprensivo, como una reacción refleja, como si llevara en el cuerpo la memoria de todos los miedos ajenos. Pienso: no he hecho nada, no me pueden hacer nada. Pienso inmediatamente: por supuesto que me pueden hacer algo, qué es lo que me irán a hacer, y a quién le pido ayuda. Me despabila la voz de un hombre que dice ser Luis Quesada, sobrino de Samuel. Samuel tuvo un accidente [...]³⁹⁰

La reacción desmesurada del protagonista-narrador pone manifiesto esta violencia del poder político y normativo. A pesar de no estar inmiscuido en ningún tipo de política, Daniel teme que algo le pueda pasar e incluso da por seguro que le pueden hacer algo y hace hipótesis sobre qué será este algo.

³⁸⁹ Molloy, *El común...*, 16.

³⁹⁰ *Ibíd.*, 93.

La presencia de la dictadura y violencia que ella representa, se torna inidentificable pero al mismo tiempo omnipresente. Las escasas informaciones acerca de la época en la que ocurren los hechos que se narran y sobre el funcionamiento del aparato de represión estatal, dejan ver la existencia de una violencia como una telón de fondo del relato pero que por motivos, ya sea por costumbre, ya sea por miedo a hablar, no se tematiza con un mínimo de profundidad, provocando una omisión, que llega a ser un elemento determinante para la atmósfera del miedo.

La violencia sobre la homosexualidad y las ambigüedades al respecto es, quizás, uno de los aspectos en el que más se manifiesta el poder normativo. En este sentido, como ya indicara antes Insausti, los ataques programados contra los homosexuales durante la dictadura son de una cierta ambigüedad, ya que no estuvieron planeados como si lo estaban los ataques dirigidos a los subversivos. Sin embargo, la represión contra las sexualidades disidentes no disminuye, tras la dictadura, lo que no hace sino reforzar los miedos de Daniel. En una de las pocas escenas en las que Daniel manifiesta este temor, también se manifiesta con dudas al respecto de la persecución de homosexuales:

Me contó Simón que una vez en Buenos Aires un hombre lo levantó al primo, lo hizo subir a un auto, se dio a conocer como policía, y una vez en la comisaría lo hizo desvestirse, ponerse un portaligas y medias, y cantar para el resto de los muchachos. Suena a relato armado, perfeccionado por sus muchos narradores, una de las tantas leyendas del viajero gay. Me cuesta creer que en Buenos Aires haya una seccional tan sofisticada, de film de Sternberg o Visconti, pero Simón me asegura que es cierto. ³⁹¹

Por un lado, como aquí se muestra, Daniel no cree en este tipo de persecuciones dirigidas a la sexualidad, por otro, se pone extremadamente nervioso ante la llamada que finalmente viene del sobrino de Samuel para informar sobre el accidente.

El miedo perceptible en la atmósfera de la novela y en algunas de las reflexiones de Daniel tiene por lo tanto su base en la homofobia existente durante la dictadura pero también en la época de la democracia hasta hace poco tiempo, como ya indica

³⁹¹ Molloy, *El común...*, 52.

Insausti.³⁹² A esta homofobia se le añade que durante en los centros de detenciones, los ensañamientos contra los presos torturados podían ser de índole de violencia sexual, como también los fue contra la mujer. En este sentido, la reflexión antes comentada de Cassino sobre el ataque a la mujer como una forma del ejercicio de poder entre el perpetrador y la víctima,³⁹³ también incluye los ataques a varones cuyos cuerpos son feminizados³⁹⁴ u observados como tales. En este sentido, Bourdieu también una reflexión sobre la feminización como humillación para el varón:

Desde esa perspectiva, que vincula sexualidad y poder, la peor humillación para un hombre consiste en verse convertido en mujer. Y aquí conviene recordar los testimonios de aquellos hombres a quienes las torturas deliberadamente organizadas con la intención de feminizarlos [...]³⁹⁵

Como ocurre en la historia que le cuentan a Daniel, la violencia específica entre grupos con diferencia de poder en el sistema masculinista, se transfiere igualmente a los grupos homosexuales, en este caso, si bien no se trata de una agresión sexual física, sí que tiene una humillación por feminización.

Independientemente del castigo real que se pudiera infligir por motivos de sexualidad, lo cierto es que después de la dictadura la represión continuó. Esto se une además, a los temores provocados por los asesinatos y desapariciones de años atrás, los cuales aún están sumamente presentes en el imaginario cultural. De hecho, en los expedientes que registran las denominaciones a los homosexuales, solo doce fueron escritos durante la dictadura por los diez escritos durante el gobierno de Alfossín y los veintitrés escritos durante en los seis años de la primera presidencia de Menem.³⁹⁶

³⁹² “Concentrar la denuncia en la homofobia en la última dictadura, concebida como una zona delimitada invadida por un mal absoluto, permite disimular el hecho de que tanto el progresismo argentino como la dirigencia de los partidos políticos y de los organismos de derechos humanos eran altamente homófobos hasta hace muy poco tiempo. Insausti, “Los cuatrocientos...”, 82.

³⁹³ Sonderéguer, *Género y poder...*, 278.

³⁹⁴ *Ibíd.*

³⁹⁵ Pierre Bourdieu en: Sonderéguer, *Género y poder...*, 278.

³⁹⁶ Insausti, “Los cuatrocientos...”, 69.

5.3. “Letargo”

Los campos opuestos en esta novela están principalmente divididos entre los que forman la *bobe*, y el resto de la familia. La *bobe* representa la tradición judía con un estricto conservadurismo impregnado de violencia, además del no menos importante conservadurismo político, mientras que la madre Lete, el padre y Déborah representan otro frente en el sufren las consecuencias de su postura reaccionaria. En esta situación se podría decir que el judaísmo es el que marca los límites de las actuaciones de los personajes, como también indica Kanzepolsky.³⁹⁷

La matriarca/patriarca³⁹⁸ pretende reproducir la normativa hegemónica de su comunidad o su familia judía, mientras que el resto de la familia acata la reproducción de la normativa u ofrece resistencia mediante su agencia o su capacidad de actuar contra la normativa. En este sentido la figura más disidente a los mandamientos de la abuela, es el padre de Déborah, tanto porque no tiene la mentalidad comercial que la *bobe* espera de él, como su participación en política y especialmente por su afiliación al partido comunista, con la significancia que tenía este hecho en la novela y en la sociedad de la época.

En base al contexto histórico de principios de siglo, hay varios fenómenos que llaman la atención y que se reflejan en las novelas de Suez, especialmente en “Letargo” pero también en la ya mencionada “Arresto”. Uno de ellos es el contexto de la Semana Trágica que enfatiza el antisemitismo y anticomunismo de la época y transfiere una cierta violencia contra la comunidad judía. El otro es la voluntad de la comunidad judía por conservar la cultura, con la violencia que tal postura entraña para los más allegados, y que se personifica en la *bobe*. El sistema de violencia que se forma en el texto está compuesto por dos tipos de violencias, a través de las cuales se forma la normativa y la agencia, o un sistema de deseo y represión.

³⁹⁷ “[...] el judaísmo de los personajes determina las relaciones familiares y es el trazo que delinea la separación entre el espacio público y el privado, en el que la abuela -referida siempre como la *bobe*-preserva la ley y la tradición, enfrentándose al yerno, también judío pero laico y comunista.” Kanzepolsky, “Signos...”.

³⁹⁸ Me refiero a ella como patriarca por su reproducción de la normativa hegemónica: reproduce normas como la división del trabajo por sexos, espacios, controla los discursos según géneros, entre otras normas pertenecientes al sistema patriarcal.

Desde el fuero externo de la familia se vislumbra la tensión política y antisemita, que también la *bobe* trasmite a su familia. El espacio perteneciente al exterior se significa mediante escasas informaciones pero suficientes, las cuales sirven para ambientar la hostilidad política y cultural.

La aversión contra el comunismo, que se muestra dentro de los confines familiares, también se expresa desde fuera como un acto amenazante, que con el contexto en mano, hace llevar al lector a una época de represión y violencia política. La escena que mejor significa la amenaza exterior por las acusaciones de comunismo, provienen directamente de la policía. El comisario entra en la tienda de la *bobe*, con la intención de amenazar al hacerle saber que su yerno está formado parte del partido:

Y en ese momento, la niña ve que el comisario entra a la tienda y escucha que dice a la *bobe* que no la vio en el entierro de Sheine Malke, y agrega,

-¿Escuchó algo sobre el paro?

-Con la política no tengo nada que ver.

-Su yerno está bien al tanto, mi querida señora...

Veo que a la *bobe* le tiemblan las manos y el comisario se va, y yo la miro asustada, y la *bobe* dice que no vale la pena tener miedo, y me dice que León me espera.³⁹⁹

El miedo que trasmite la *bobe* en la familia a modo de reproches, especialmente contra su yerno, está mediado por el miedo que le es transmitido a ella desde el exterior, tanto desde las instituciones, como es este el caso, como también desde el ámbito social, el cual también ejerce una presión. En el caso de la política es solo apenas visible a través de la aparición del comisario. Sin embargo, la represión de y contra la cultura judía se muestra en varios momentos de la novela. El antisemitismo se observa en algunos de los comentarios que hace la *bobe* en casa, pero también en las interacciones con personajes provenientes del exterior, como por ejemplo, la hija de una vecina, que tras

³⁹⁹ Suez, "Letargo", 67.

reprocharle la *bobe* que le debe dinero, esta le espeta un insulto: “La *bobe* le cierra la puerta y yo escucho que Rosa le grita judía de mierda.”⁴⁰⁰

Pero también la comunidad judía es de por sí violenta respecto a sus propias tradiciones y a cómo estas se aplican con los otros miembros. El ambiente de esta presión externa lo trasmite fuertemente la abuela en casi cada una de sus apariciones. Sin embargo, es una violencia que se expande en toda la familia. Con la muerte de la madre, tanto el padre de Déborah como la abuela, la presionan para que no diga que la muerte de su madre fue por suicidio. El ambiente se torna más tenso con estas indicaciones y deja ver la tensión que ejerce el exterior sobre su padre y la abuela. Las palabras, “no digás nada, Déborah”⁴⁰¹ aparecen como mediadoras de una amenaza exterior que acecha a la familia de forma constante.

Como en las anteriores novelas, existe una violencia omnipresente que actúa sobre la protagonista del relato, la cual hace visualizar otro frente ideológico resistente a la violencia normativa. Los dos frentes se pueden ver representados en este caso, en las figuras de la *bobe* contra la figura de la nieta narradora, Déborah. De esta forma, el poder de la *bobe* se extiende en la situación familiar queriendo ocupar todos los espacios, queriendo reproducir todas las costumbres y las pautas y guiones de comportamiento de los miembros de la familia, donde la principal afectada, pero no la única, es Déborah. La *bobe* impone su sistema de valores en todos los ámbitos dentro la familia, e incluso intenta establecerlos fuera del alcance familiar, como cuando recibe en su tienda a una vecina cuyo comportamiento no corresponde al que ella espera de una mujer:

La niña espía por la persiana y ve a una chica que tiene puestos zapatos blancos, y lleva una pollera ajustada. La niña piensa que espera que la *bobe* abra la tienda. La *bobe* le dice a la niña que esa muchacha es una puta, y que no le fiará ni un metro más de género. La *bobe* abre la puerta y le grita,

–O me pagás o te denuncio, Rosa.

–Le voy a pagar cuando los de la molienda cobren la quincena, *bobe* Eñe.

⁴⁰⁰ *Ibíd.*, 66.

⁴⁰¹ *Ibíd.*, 73.

-Si te viera tu madre, que en paz descanse. Mirate, no cumpliste ni treinta y ya sin dientes.

La niña escucha y ve a Rosa que baja la cabeza y calla.

La *bobe* dice,

-Cuando tu mamá venía a lavar la ropa te traía, y me acuerdo que eras una nena obediente y respetuosa... Pero cómo cambiaste, Rosa... A mí no me vas a engañar: los gurises deben estar muertos de hambre, y ahí estás vos, que te dejás llenar la panza como una coneja...⁴⁰²

La violencia también se traduce de este modo en su impulso de normativizar todas las esferas en las que está presente la cultura judía, siempre bajo la mirada de Déborah. Mediante esta omnipresencia de la abuela, se resalta la violencia en el cumplimiento de la normativa y el castigo social que impone la comunidad si la performance se sale del guion.

⁴⁰² *Ibíd.*, 66.

6. Conclusiones

En esta parte he tratado de crear un enlace entre la teoría sobre la performatividad de género en la novela y las estrategias narrativas que la ponen en práctica en el corpus. La presentación del corpus y su contexto ha sido, entonces, el principal objetivo de estas páginas. Además de las descripciones de los tres libros, se han puesto de relieve tres aspectos que considero necesarios para demostrar la hipótesis: el contexto, las estructuras rituales y los niveles de performatividad.

El contexto histórico del siglo XX que he descrito en torno al antisemitismo judío, la represión de la dictadura y la represión de homosexuales, corresponde en cada una de sus partes a “Letargo”, *Ganarse la muerte* y *El común olvido*. Los tres temas que rodean los relatos cobran importancia en los análisis performativos porque ubican la argumentación dentro de un sistema de valores y normas. Por otro lado, la definición del contexto histórico y de los sucesos más relevantes permite situar el trasfondo violento en el que transcurren las tres historias.

En el segundo capítulo he definido los espacios en los que los enunciados performativos y, por lo tanto, las técnicas narrativas performativas de las novelas, emergen y se desarrollan. Para ello, he analizado la estructura de las tres obras desde una perspectiva ritual en base a los estudios de Victor Turner sobre el ritual como proceso y al drama social, en los que define zonas liminales o sociedades que forman lo que define como “communitas”. De este modo he delimitado las novelas, por un lado a niveles macro-estructurales en los que quedan delimitadas entre las fases de un rito de paso, y por otro he mostrado situaciones en las que se actúan los géneros y las identidades en una ritualidad cotidiana. De este modo las intervenciones sociales que se describen en los libros, especialmente si están ritualizadas, han sido definidas como momentos liminales. Entre estos últimos, los más destacados serían la reiteración de las entrevistas que realiza el narrador-protagonista de *El común olvido*.

Finalmente he descrito la violencia en los tres textos dentro de un sistema de fuerzas performativas. La violencia, normalmente de parte del poder y de la normativa hegemónica, se aplica en ciertos momentos en los que no se cumplen las normas de identidad y género. De esta forma, las violencias descritas en el contexto argentino y que se representan en las novelas por las fuerzas del Estado o la patriarca de la familia judía, actúan como amenaza en caso de incumplir con la normativa hegemónica. En el

lado opuesto a la violencia del poder, se pueden ver fuerzas subversivas las cuales, a través de la reiteración de la aplicación de las fuerzas hegemónicas, surgen haciendo uso de la agencia del sujeto.

Las dos últimas partes descritas, además de servir como primeros análisis del corpus, están enfocadas a asociarse con las estrategias narrativas que defino y aplico en la siguiente parte del estudio en tres sub-partes: la performatividad del tabú y la memoria, la mirada del otro y el juego de apariencias. Las fases liminales definidas serán los momentos en los que se concentra la acción performativa y el comentario y análisis de los textos mediante estas estrategias, mientras que la descripción de la violencia aplicada al sujeto permitirá observar como los sujetos integran y se convierten en la normativa, pero también, y no menos importante, cómo la pueden subvertir desde su agencia.

**IV. TERCERA PARTE: Performatividad
de la ficción en *El común olvido*,
Ganarse la muerte y “Letargo”**

*Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas
inconstantes, ese montón de espejos rotos.*

Jorge Luis Borges

I. La fuerza performativa del tabú y la memoria

Hablar del tabú y lo prohibido, es hablar de lo no-dicho, lo secreto, lo oculto y del vacío, pero también de aquello que podría ser: del descubrimiento y lo nuevo, la construcción y la re-construcción, la posibilidad y la emergencia. Lo secreto, lo no-dicho, la prohibición y el tabú hacen referencia a lo reprimido y, al mismo tiempo, incitan a descubrir y recrear lo que no se muestra.

Estos conceptos forman y han formado parte de las sociedades y los imaginarios de la sexualidad y el género. Desde el secretismo y el silencio en torno al sexo en los últimos siglos⁴⁰³ hasta tabúes sociales, tabúes del incesto⁴⁰⁴ o de la homosexualidad,⁴⁰⁵ por

⁴⁰³ Respecto al tema del secreto y el silencio en los discursos del sexo, me refiero a los conceptos de Foucault. Véase: Michel Foucault, *Historia De La Sexualidad* (Madrid: Siglo XXI, 2005).

⁴⁰⁴ Los tabúes originarios tal como los propone el filósofo vienés en *Tótem y tabú* (1913), son también el origen de la civilización y de la moral humana. El tabú del incesto y el tabú del parricidio habrían tenido su origen en el asesinato de un “padre originario” para liberarse de la esclavitud y de la abstinencia sexual impuesta con las otras mujeres del clan. Muerto el padre o el jefe tirano, y en arrepentimiento por el asesinato del ser odiado y al mismo tiempo amado, se impone la ley de la exogamia en el clan para evitar la repetición de otro acto parricida y con ello conservar una estructura familiar que ofrezca garantías de supervivencia. Surge entonces el tótem (en sustitución del padre) y su prohibición de matarlo (encarnado normalmente en un animal) y el horror al incesto. Los deseos reprimidos del complejo de Edipo recogerían ambos tabúes. Freud les da un valor psicológico distinto a los dos tabúes: el tótem “reposa sobre valores afectivos”, mientras que la prohibición del incesto “lejos de unir a los hombres, los divide”, por la necesidad sexual y, en consecuencia, la exogamia. Sigmund Freud, *Tótem y tabú* (Madrid: Alianza, 2002). 168. Judith Butler, por su parte, intuye que hay un tabú anterior al tabú originario del incesto: el de la homosexualidad. Para la filósofa el complejo de Edipo da por hecho la heterosexualidad, lo cual no sería del todo completo porque antes tiene lugar otro proceso de represión: “Aunque Freud no arguye explícitamente a su favor, parecería que el tabú contra la homosexualidad debe *ser anterior* al tabú sobre el incesto heterosexual; de hecho, el tabú contra la homosexualidad genera las “disposiciones” heterosexuales mediante las cuales posibilita el conflicto edípico. El niño y la niña que se internan en el drama edípico con objetivos incestuosos heterosexuales ya han sido sometidos a prohibiciones que los “colocan” en direcciones sexuales claras. Así pues, las disposiciones que, según Freud, son hechos primarios o esenciales de la vida sexual son el resultado de una ley que, una vez asimilada, genera y regula la identidad del género diferenciada y la heterosexualidad.” Butler, *El género...*, 148.

ejemplo, se han expresado tanto o más desde el silencio y lo indecible que desde una explicación razonada o científica. De hecho, quizás no podrían haberse expresado de otra forma, ya que la fuerza significativa de estas categorías radica en la ausencia de significante. El secreto, lo no-dicho y los silencios son finalmente los significantes de los tabúes y las prohibiciones. Son los “enunciados” y las marcas que denotan lo que no quiere o puede ser expresado.

Los silencios tienen una relevancia significativa con respecto al sexo y su relación dentro del discurso, como describe Foucault en su *Historia de la sexualidad*.⁴⁰⁶ El vínculo de los discursos con el silencio es una relación de complementariedad, donde la palabra significante se asocia con el silencio significante, ofreciendo perspectivas o reforzando las expresadas. El género, y lo relacionado con él, se expresa a menudo mediante este silencio que indica Foucault. En esta línea, se pueden considerar las sexualidades disidentes y los géneros alternativos como discursos que están atravesados por otros discursos formados por los secretos y lo indecible.

Comparando algunas de las definiciones que dan los diccionarios acerca de estas categorías “secreto”, “no-dicho” (o lo silenciado), “tabú” y “prohibición”, se puede ver sobre el secreto: 1. m. Cosa que cuidadosamente se tiene reservada y oculta. 4. m. misterio (|| cosa que no se puede comprender).⁴⁰⁷ O: Oculto, ignorado, escondido.⁴⁰⁸ Sobre lo silenciado (silenciar): 1. tr. Callar, omitir, pasar en silencio.⁴⁰⁹ Sobre el tabú: 1. m. Condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar.⁴¹⁰ O: m. Todo aquello que está prohibido hacer o decir, ya sea por

⁴⁰⁵ Acerca del tabú de la homosexualidad, es sumamente interesante los análisis que hace la propia Sylvia Molloy en sus ensayos, además de en su obra novelística. La incapacidad para nombrarla o los eufemismos para referirse a ella aparecen en varias de sus obras ensayísticas. Véanse: Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo* (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012). Así como el artículo sobre los viajes de Sarmiento: Sylvia Molloy, “La flexión del género en el texto cultural latinoamericano”, *Cuadernos de literatura, Bogotá (Colombia)* 8, no. 15 (2002): 160-167.

⁴⁰⁶ Foucault lo describe del siguiente modo: “No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla, cómo se distribuyen los que pueden y los que no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o qué forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos.” Foucault, *Historia...*, 28.

⁴⁰⁷ Real Academia Española, “Secreto”, *Diccionario de la lengua española*, 22.a ed. (2001): <http://lema.rae.es/drae/?val=secreto>.

⁴⁰⁸ *Diccionario de sinónimos y antónimos* (Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2003).

⁴⁰⁹ Real Academia Española, “Silenciar”, *Diccionario...*: <http://lema.rae.es/drae/?val=silenciar>.

⁴¹⁰ Real Academia Española, “Tabú”, *Diccionario...*: <http://lema.rae.es/drae/?val=Tab%C3%BA>.

convenciones religiosas, psicológicas o sociales.⁴¹¹ Y sobre la prohibición: Veto, impedimento del uso o ejecución de algo.⁴¹²

Gracias a estas sencillas definiciones se podría ya establecer, en primer lugar, que el tabú funciona como causa de los restantes conceptos, especialmente sobre el silencio y la prohibición, pues concierne tanto a la censura y mención en lo referente al silencio, como a la prohibición de la acción y del decir. Mientras que la prohibición está asociada principalmente a la acción. La noción de secreto, sin embargo, abarca conceptos que son consecuencia del tabú y lo prohibido, como algo “reservado”, “ignorado”, “oculto”, “misterioso”.

Voy a considerar, por lo tanto, el tabú y la prohibición como generadores de secretos y no-dichos relacionados con las categorías de sexualidad y género, y en un segundo plano, y de una forma indirecta pero con igual relevancia, con la categoría de identidad. Representan tanto aquello que no se puede decir o hacer, como lo que no se debe/puede pensar (lo que es relevante en narradores autodiegéticos donde predomina un “monólogo interior autónomo”).⁴¹³ No obstante, hay una diferencia entre el tabú y la prohibición que voy a tener en cuenta en el estudio de los textos: el desconocimiento del motivo de la prohibición del tabú.⁴¹⁴ La prohibición, por su parte, se adecuaría más a un razonamiento consciente.

Ahora bien, ¿cómo el tabú y la prohibición generan nuevas realidades desde un punto de vista performativo? ¿Cómo se relacionaría esta performatividad con el género y la sexualidad? Esta suposición sobre el tabú y la prohibición radica en su doble articulación de negación y creación. El tabú surge por la prohibición de un deseo inconsciente.⁴¹⁵ Se trata de una acción o un sentimiento prohibidos, cuya realización

⁴¹¹ Espasa Calpe, *Diccionario...* .

⁴¹² Espasa Calpe, *Diccionario...* .

⁴¹³ En este sentido narratológico, Matías Martínez y Michael Scheffel identifican el “monólogo interior autónomo” como el modo narrativo dramático más inmediato. Matías Martínez y Michael Scheffel, *Introducción a la narratología* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las cuarenta, 2011), 95.

⁴¹⁴ Cuando Freud describe el tabú y sus fines en en los pueblos primitivos, destaca el carácter del desconocimiento de la prohibición que implica el tabú: “Dejaremos, pues, sentado que se trata de una serie de limitaciones a las que se someten los pueblos primitivos, ignorando sus razones, y sin preocuparse siquiera de investigarlas, pero considerándolas como cosa natural, y perfectamente convencidos de que su violación les atraería los peores castigos”. *Freud. Tótem...*, 31.

⁴¹⁵ *Ibíd.*, 43.

podría poner en peligro al individuo e incluso una comunidad.⁴¹⁶ Tiene pues una faceta destructiva, porque reprime, y una faceta creadora, porque sigue un deseo. Pero el lugar de lo deseado lo ocupa lo no-dicho, un significante que también es una forma de expresión. Por otro lado, como indicaba Butler, el tabú, las prohibiciones y las sanciones sociales forman parte del proceso performativo de identidad de género,⁴¹⁷ ya que el tabú y la prohibición constituyen los límites de la representación del género en el discurso.

No obstante, en este capítulo voy a partir de la hipótesis de que ambos conceptos no solamente limitan las construcciones de las identidades genéricas, sino que además constituyen una parte activa de las mismas en tanto que se pronuncian imprevisiblemente mediante otras formas. En una estética literaria, este proceso puede aparecer mediante lo omitido en el relato (llámense silencio o no-dicho). En consecuencia, pretendo mostrar cómo el control represivo en las normas de género, busca su expresión en enunciados alternativos, los cuales (silencios, no-dichos) crean resistencias modificadoras en el individuo.

⁴¹⁶ Freud lo explica del siguiente modo: “Vemos también claramente por qué la trasgresión de determinadas prohibiciones tabú trae consigo un peligro social y constituye un crimen que debe ser castigado o expiado por todos los miembros de la sociedad, si no quieren sufrir todas sus consecuencias. Este peligro surge realmente en cuanto sustituimos los deseos inconscientes por impulsos conscientes, y consiste en la posibilidad de la imitación, que tendría por consecuencia la disolución de la sociedad. Dejando impune la violación, advertirán los demás su deseo de hacer lo mismo que el infractor.” *Ibid.*, 45.

⁴¹⁷ Butler, “Actos performativos...”, 297.

1. Lo performativo del tabú y lo prohibido en la literatura

En la literatura contemporánea ha ido apareciendo una tendencia creciente a la experimentación con la novela, especialmente en la segunda mitad del siglo pasado,⁴¹⁸ y a crear juegos con los silencios y espacios vacíos en la narrativa que incitan a ser vistos como significantes. Lo no-dicho explícitamente, ya sea mediante el relato o la historia, juega a menudo un papel de interlocutor, de instancia comunicante e, incluso, puede estar dotado de una cierta autoridad reguladora.⁴¹⁹ Se podría decir que la novela tiende a formarse en una relación dialogante entre las presencias y ausencias, donde estas últimas aparecen como una suerte de espacios incompletos que miran a lo narrado y constituyen una parte activa en la construcción de discursos.

La emergencia de lo no-dicho en los relatos literarios puede tener entonces su razón de ser en tabúes y las consiguientes prohibiciones. Pueden ser vistos como los orígenes de las ausencias dialogantes, de los silencios que atraviesan los discursos o incluso de vacíos que interactúan con el imaginario de lxs lectorxs por medio de la ocultación en el proceso de lectura. La expresión de lo que se omite, tanto de forma consciente como inconsciente, crea una suerte de discurso que acompaña a lo expresado textualmente. Lo no-dicho configura, se contrapone o delimita los actos y palabras, creando o regulando la percepción de los personajes y las situaciones.

⁴¹⁸ Beatriz Sarlo sostiene en su libro *Tiempo pasado* que el uso de la subjetividad en la novela contemporánea y la estrategia de la memoria vienen motivados por los fuertes sucesos que sacudieron Europa (el Holocausto especialmente) y las dictaduras latino-americanas. En la introducción de su libro propone claramente su tesis entre la subjetividad y la memoria individual: “Cambieron los objetos de la historia, de la académica y de la de circulación masiva, aunque no siempre en sentidos idénticos. De un lado, la historia social y cultural desplazó su estudio hacia los márgenes de las sociedades modernas, modificando la noción de sujeto y la jerarquía los hechos, destacando los pormenores cotidianos articulados en una poética del detalle y de lo concreto. Del otro, una línea de la Historia para el mercado ya no se limita solamente a la narración de una gesta que los historiadores habrían ocultado o pasado por alto, sino que también adopta un foco próximo a los actores y cree descubrir una verdad en la reconstrucción de sus vidas.” Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado* (Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005), 12.

⁴¹⁹ Una de las teorías a las que me refiero en las que las que se reivindican los vacíos comunicantes es la del filólogo alemán Martin von Koppenfels el cual resalta la aparición de afectos en los espacios temporales en las narraciones. Véase: Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler* (München: Wilhelm Fink, 2007).

1.1. Objetivos

El común olvido y “Letargo” son ejemplos de cómo la ficción narrativa forma tabúes y prohibiciones, secretos, no-dichos y silencios. Ambos textos forman procesos de represión y creación, estableciendo un sistema retroalimentado.

La estrategia de *CO* se basa en discursos y actos reprimidos tabuizados que se manifiestan por medio de no-dichos y vacíos en la memoria del protagonista. Por ello, voy a tratar en primer lugar cómo surge el olvido en el personaje principal: los no-dichos y secretos que lo envuelven. En segundo lugar, pretendo adentrarme en cómo el tabú y la prohibición interaccionan para que estos no sean nombrados. A continuación analizaré varios ejemplos de las formas de lo inenarrable y cómo vuelven a ser reguladas por la prohibición y el tabú. En esta última parte del estudio de *CO*, estudiaré también los aspectos de la citabilidad del tabú y el tabú en la memoria como efectos performativos del género.

Por su parte, en “Letargo” lo tabuizado y lo que no puede ser dicho, se presenta mediante las heridas mal curadas del trauma. Los traumatismos son representados por silencios gráficos entre el texto de la novela, creados por “extirpaciones” del mismo, silencios que son repetidos mediante la memoria y la narración de los recuerdos. Por ello, en esta novela va a predominar la prohibición sobre el tabú en la aparición de silencios y no-dichos, ya que se trata de un proceso a menudo consciente de la narradora.

Para el estudio de ambas novelas voy a apoyarme en el tabú como elemento performativo y en los elementos performativos de la imprevisibilidad y la ambivalencia. Pretendo mostrar el concepto de tabú butleriano como límite de la performatividad de género y como un elemento activo que surge mediante la imprevisibilidad y la ambivalencia que proponía Fischer-Lichte.⁴²⁰ De este modo, las manifestaciones del tabú y las prohibiciones (en sus formas de silencio y no-dichos) se suceden de forma reiterada pero imprevisible en los momentos liminales de ambas novelas.

⁴²⁰ Las cuatro características que describía Fischer-Lichte (imprevisibilidad, percepción, ambivalencia y fuerza transformadora) están igualmente presentes en los procesos performativos del tabú. No obstante, la imprevisibilidad, junto con la ambivalencia, son las más destacadas en este análisis.

2. *El común olvido: el tabú, el secreto y la búsqueda*

En *CO*, los vacíos formados por lo secreto, lo no-dicho o lo que no se quiere o puede decir, ponen en tela de juicio la estabilidad de las categorías de identidad y género de Daniel, mostrando la dificultad y, finalmente, la imposibilidad de fijarlas en el tiempo. Los vacíos van a ser ocupados por los recuerdos de los otros y, a la vez, los vacíos son un acto de creación al ser la manifestación del tabú.

Se trata de una doble re-construcción tanto del pasado como del presente. El pasado del protagonista en Argentina se crea de nuevo por los recuerdos ajenos, mientras que el presente está condicionado por la manifestación silenciosa del tabú en el discurso del protagonista. La reconstrucción dará lugar al surgimiento de la inestabilidad en la identidad y el género que se confronta al mundo que él creía estable. El vacío en su memoria sobrevenido por traumas,⁴²¹ se rellena con nuevas representaciones de género e identidad, las cuales adoptan un carácter volátil,⁴²² mientras que la formación de las presentes son reguladas mediante tabúes y prohibiciones.

Para explicar todo este proceso retroalimentado y combinatorio, habría que poner de relieve la estructura liminal del relato que se vio en el apartado II. En *CO*, se pueden encontrar varios de los espacios donde tienen lugar los actos-discursos performativos. Además de la gran fase liminal enmarcada por el viaje, donde Daniel se podría considerar un ente liminal que va a “ser formado de nuevo”,⁴²³ también los momentos de las entrevistas a los personajes de la novela se pueden considerar como múltiples espacios en los que el tabú surge de forma continuada y citada.

⁴²¹ Se podría considerar como uno de los materiales autobiográficos que la autora toma para su novela. Para Molloy, existe en ocasiones la necesidad de construir el recuerdo del país de origen, como así lo atestigua: “Así que en distintos momentos, y desde distintas latitudes, uno echa mano del país que necesita, y ese país está compuesto de recuerdos que varían y de fabulaciones a partir de esos recuerdos, pero también de deseos y de traumas presentes. Digo “trauma” porque creo que en esos momentos la necesidad de rearmar un lugar de origen es muy fuerte.” Silvia Hopenhayn, ““Para mí, la Argentina significa inestabilidad”: lo afirma la escritora Sylvia Molloy”, *La Nación*, marzo 25, (2006).

⁴²² Emilia Deffis I., expone también la temática de la inestabilidad de las categorías de identidad, sexualidad y nacionalidad, en la que me baso en parte para explicar mi análisis, en : Emilia Deffis I., “Algo que no tiene nombre: *El común olvido* de Silvia Molloy”, *Revista canadiense de estudios hispánicos* 30, no. 1 (2005): 61-74.

⁴²³ Daniel se podría asemejar a los neófitos a los que se refiere Turner en su teoría del ritual, en tanto que son despojados de todo. El paralelismo con el protagonista de la novela sería que él es despojado de su memoria, que es lo único que tiene (que le queda) de Argentina.

Ahora bien, el tabú y las prohibiciones en sus funciones reguladoras intervienen en los momentos donde es posible la transformación, en los momentos en los que se ejecuta una expresión o un acto performativos. Estos espacios son las fases liminales y son una condición para que haya un antes y un después. Durante esta fase de posibilidades se desarrollan las combinaciones y los intentos que darán lugar a una fase posterior en la que habrá una modificación o no con respecto a la fase anterior.

2.1. La estructura cíclica del tabú

Para iniciar este punto voy a comenzar con un extracto que, por su carácter metafórico, permite resumir el estado que vive el protagonista en esta fase de su vida. En una parte avanzada de la novela, Daniel está describiendo la tapa de un libro que reproduce una obra del pintor Johannes Vermeer.⁴²⁴ Esa le hace reflexionar sobre la situación que experimenta:

Volvió a mí esta ceremonia, con la intolerable agudeza del deseo físico, cuando en una librería vi un libro cuya tapa reproduce un Vermeer, un cuadro cuyo título exacto no recuerdo, con una mujer que lee una carta junto a una ventana en un apacible interior flamenco, buena parte del cual queda escondido tras un espeso cortinaje. Como un telón a medias corrido, el cortinaje parte el cuadro de arriba abajo: algo no se ve. Recuerdo el cuadro (lo llamaba mentalmente el cuadro del secreto) porque en un curso de historia de arte en Princeton me impresionó enterarme de que Vermeer agregó ese cortinaje más tarde, velando la casi mitad del cuadro, sustrayendo a la mirada algo que ya había pintado. ¿Por qué? ¿Qué había quedado escondido detrás? ¿Cuál era esa otra escena, para siempre vedada al espectador, placentera o terrible o las dos cosas a la vez, [...]?⁴²⁵

Esta descripción, evocada por un recuerdo de la juventud, describe también el proceso del cual está participando el narrador. El hecho de que una parte del cuadro esté escondida por el cortinaje posteriormente pintado, no solo está creando un misterio en

⁴²⁴ Johannes Vermeer fue un pintor holandés nacido en 1632 y fallecido en 1675. Conocido especialmente por su cuadro "La joven de la perla" (1665). Véase: Albert Blankert, *La obra de Vermeer en su tiempo* (Madrid: Editorial Debate, 1986).

⁴²⁵ Molloy, *El común...*, 271.

torno a lo que hay detrás, sino que también aparece la intención de borrar algo que ya estaba. Lo anteriormente pintado simboliza un pasado oculto (o un secreto, como dice el narrador), al mismo tiempo que el nuevo retoque deja un espacio a la contingencia, a las posibilidades de aquello que podría ser. La descripción pone de relieve el momento clave del protagonista en su vuelta a Buenos Aires porque, igual que el pintor del cuadro, Daniel también ha tapado una parte de su vida de forma casi irrecuperable y, al mismo tiempo, este ocultamiento o esta amnesia, le ofrece la posibilidad de crear una nueva memoria. Esto da paso a que, por un lado, descubra que ha reprimido⁴²⁶ las vivencias de gran parte de su infancia y adolescencia y, por otro, divise un amplio espacio inestable pero emergente.

Los dos conceptos descritos en relación con este fragmento: la represión de los recuerdos y las posibilidades del presente, conforman una parte del funcionamiento del texto y resaltan algunas problemáticas, que son las siguientes:

En primer lugar, tiene lugar el descubrimiento del olvido y lo reprimido. Y con él se inicia el proceso de investigación para conocer qué se oculta en los recuerdos faltantes. Viendo el cuadro, Daniel recuerda que ocultaba algo que ya había sido pintado. Reconoce lo reprimido como algo que desea descubrir, lo cual se remarca en el fragmento cuando se pregunta qué es lo que había quedado detrás de este cuadro. El evidente paralelismo con su historia pone de relieve su propio olvido como algo que ha sido escondido, ocultado, lo cual al mismo tiempo desea y evita conocer, porque puede ser algo “placentero y terrible”.

En segundo lugar, la identidad esencial se revela inaccesible y añorada. El protagonista busca una identidad en el pasado a través de su memoria definitivamente perdida. La búsqueda, que inicia la acción de la novela, es una búsqueda irrealizable: Daniel no puede ni quiere llegar a una esencia de su identidad genérica, en primer lugar, porque está construida socialmente y, en segundo lugar, por el tabú de expresar o pensar lo olvidado. Solo encuentra materiales para construir una ficción memorística creando nuevos recuerdos sobre lo ocultado: volviendo a “pintar encima del cuadro”, como ya había hecho anteriormente. Su afán por descubrir lo que tapa su olvido se convierte,

⁴²⁶ El olvido causado por la represión es uno de los presupuestos del psicoanálisis. En este capítulo no pretendo hacer un estudio desde la perspectiva psicoanalítica, sino el funcionamiento del olvido y el tabú como estrategia narrativa.

no en una búsqueda en *stricto sensu*, sino en un acto de creación, es decir un acto que, por la confirmación de un estado (lo tabuizado) por un lado y la formación de otro (nueva memoria e identidad), se convierte en performativo.

Por último, el tabú controla y regula la accesibilidad a los recuerdos olvidados, no permitiendo un acceso consciente, pero también tiene el control sobre la formación de la nueva memoria del protagonista. De este modo, forma parte activa en un proceso de formación identitaria circular: crea/creó el olvido y posteriormente regula la nueva construcción identitaria sobre este olvido. El cuadro del “secreto” tapado con algo nuevo, pone de manifiesto la existencia de algo inexpresable. Ha sido borrado por ser algo que no debe ser visto. Sin embargo, solo es reprimido y no eliminado, porque la pintura tapada no ha desaparecido; simplemente está oculta. La pintura se convierte en lo prohibido y deseado, como la memoria de Daniel. Al mismo tiempo, la nueva creación sobre lo tapado también es controlada por lo indecible. El cortinaje crea un nuevo contexto por sedimentación al esconder lo anterior y expresándolo mediante lo oculto dando lugar a una modificación identitaria determinada nuevamente por el tabú.

Los tres ejes mencionados crean un recorrido circular en el que todo empieza y acaba en lo indecible. Lo indecible generado por la represión de los recuerdos o la irrupción del olvido, da lugar a lo indecible en la emergencia de lo nuevo en un proceso de sedimentación continuo.⁴²⁷

2.1.1. El descubrimiento del olvido

Como en la metáfora del cuadro de Vermeer, Daniel descubre lo reprimido y lo oculto cuando se pregunta/preguntó qué ocurrió en la vida de sus progenitores y en la suya en Argentina. Además de buscar informaciones sobre la vida de su madre, anhela acercarse a algo oculto sin poder imaginarse de qué se trata. Por ello, en este espacio vetado a su consciencia interaccionan secretos y recuerdos reprimidos. Por otro lado,

⁴²⁷ El concepto de sedimentación en Butler de actos y discursos sería una de las bases de la teoría de la performatividad, en tanto que el género y la identidad son el resultado de tal sedimentación. A través de las capas de este sedimento discursivo solo podemos llegar a otros sedimentos que de ninguna manera nos llevarían a una actuación del género y de la identidad originaria. Véase: Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2001).

el secreto, o los secretos que pretende descubrir conscientemente, giran en torno al carácter y a las incongruencias de su madre, mientras que el tabú y el profundo olvido acerca de su infancia viene provocado en parte por una situación familiar traumática y por los conflictos con la identidad sexual tanto del protagonista como de su progenitora.

El inicio de la investigación viene dado por el misterio que ha dejado su madre tras su muerte. Durante la vida de Julia, Daniel siempre quiso saber más acerca de ella en el campo sentimental y psicológico: sobre sus sentimientos y pensamientos, pero lo único que obtuvo de ella fueron banalidades: “mis vanos intentos de romper sus defensas, de hacerla hablar más allá de los límites que imponía a sus relatos, siempre los mismos, siempre iguales”.⁴²⁸ Cuando Julia muere, lo que le queda a Daniel son algunos papeles, su diario y un billete de un peso en el cual hay escrito una fecha (15/05/1938), “Lloyd George” y el nombre de un hotel (City Hotel). Esta triada de datos configura para Daniel un secreto que le sirve de pretexto para querer saber lo que siempre quiso saber de ella y sobre sí mismo, porque intuye que detrás de todo ello, hay, además de curiosidad, un deseo reprimido.

En una conversación que recuerda con su novio de Estados Unidos (Simón), tras haberle explicado su intención de hacer un proyecto de investigación en Buenos Aires para conocer la vida de sus padres, se entrevé que el viaje es un pretexto para seguir este deseo, ya que su compañero no termina de entender el afán de Daniel por saberlo todo:

[...] y ahora me vienes con este casi proyecto de investigación que no sé qué te va a aclarar, quién eres tú, o quién era tu madre, o quién era tu padre, frankly, my dear, a estas alturas déjalo tranquilo, nunca vas a aclararlo todo, siempre te va a quedar una laguna por llenar, un hecho para el que no hay explicación.⁴²⁹

El narrador-protagonista es plenamente consciente de que su indagación no va a resolver su malestar, dándole la razón a Simón en sus pensamientos: “y lo escuché,

⁴²⁸ Molloy, *El común...*, 17.

⁴²⁹ Molloy, *El común...*, 30.

sabiendo que tenía razón, pero de todos modos seguí mi proyecto”.⁴³⁰ El secreto que envuelve el billete de un peso le hace divisar el vacío de su memoria. El secreto en torno a él por los datos escritos con la letra de su madre, hace de fuerza motriz para las acciones del narrador y le hace iniciar su viaje para aparentemente descubrir un simple secreto, el cual, al poco tiempo de estar en Buenos Aires, se va a convertir en el descubrimiento de algo más grande: su olvido.

El protagonista no tarda en divisar este espacio olvidado, reconociendo que hay una parte de su vida que ha sido eliminada y es inaccesible. Los recuerdos lo asedian, pero son irrelevantes; pequeños retazos de vida que no le aportan una imagen explicativa de los sucesos que él busca:

Tendría que poder defenderme a estas alturas de las sacudidas de la memoria y sin embargo, en este viaje, me asedian los más mínimos detalles.[...] Pedazos nimios, claro está. No reclamo para ellos el valor de revelaciones que me aclaren la existencia o que den sentido a mi vida presente. Son más bien como naturalezas muertas que me ofrece la memoria: una pileta de lavar con un tarro de Odex sobre el borde de loza y un pedazo de jabón amarillo del otro, enmarcados en mi mente, disponibles y distantes a la vez, como un cuadro pop. Iconos de mi pasado argentino, no me dicen nada.⁴³¹

Los detalles, las anécdotas, las informaciones periféricas es lo único accesible. Los fragmentos de imágenes como fotografías o trozos de las mismas, componen el recuerdo de su Buenos Aires. Algo que le parece insuficiente: “no me dicen nada”. Daniel comienza a descubrir que solo sabe detalles y que no tiene una imagen completa⁴³² ni de sus progenitores ni de la suya.

⁴³⁰ *Ibíd.*

⁴³¹ Molloy, *El común...*, 35.

⁴³² La frase en inglés “The whole picture”, aparece en varias ocasiones en la novela en relación a su memoria y a la imposibilidad de conocer y retener todos los recuerdos. Además de la cita anterior de Simón, se cita de nuevo en relación a la imagen de su padre cuando Juan, su abogado y amigo, le dice que algún día le explicaría cómo fue realmente su padre para que tuviera esta imagen completa sobre él: “[...] si algún día pasaba por Buenos Aires y me contaría muchas más cosas sobre mi padre; “pienso que no tenés, como dicen en inglés, the whole picture.”” *Ibíd.*, 20.

El secretismo que le incita a la investigación, gira entonces en torno a los recuerdos de su infancia y a la multitud de informaciones desconocidas sobre el carácter de la madre tanto en su vida como soltera, como casada con su padre. Sin embargo, la investigación tiene su razón de ser por el impulso desconocido de adentrarse en su inconsciente para recordar su relación con su madre Julia.

2.1.2. Inaccesibilidad a lo reprimido

Después de una investigación de meses, el protagonista no ha penetrado apenas en aspectos psicológicos relacionados con su madre y su infancia, y siguen mostrándose inaccesibles. Cada paso le ha permitido descubrir pequeños nuevos secretos, pero no han destapado sus recuerdos reprimidos, es más, le han hecho moverse siempre en “tierra movediza”.⁴³³ Incluso sobre el pasado de su madre (el pretexto de la investigación) le han explicado mayoritariamente anécdotas, pero siempre insuficientes para Daniel. En una parte avanzada de la novela el protagonista da fe de ello, cuando es invitado a casa de Cacho, su amante en Buenos Aires. Durante la comida, la mujer de Cacho le hace una serie de preguntas que son reveladoras para Daniel:

Me preguntó quién era, qué hacía y por qué me fui; las señas de identidad del exilio, pensé. Insatisfecha con mi respuesta a la tercera parte de la pregunta, me preguntó por qué en ese momento, [...] por qué se había ido mi madre llevándome consigo. No supe qué decirle. Me preguntó por mi madre y le conté algo, dos o tres anécdotas, pero también, [...] que había sido pintora. Me preguntó si tenía cuadros de ella. Tuve que decir que no, explicándole que mi madre había destruido buena parte de su obra. ¿Dónde está lo que no destruyó?, me preguntó, y no supe que decirle. Preguntó si mi madre se había ganado la vida con lo que pintaba; me preguntó cómo se la ganaba cuando dejó de pintar. Tampoco supe qué decir. [...] me dejan perplejo, hacen que me pregunte por qué no tengo respuestas para las preguntas de esta desconocida.⁴³⁴

⁴³³ Molloy, *El común...*, 37.

⁴³⁴ *Ibíd.*, 282-283.

Estas preguntas le sirven para tomar conciencia de la imposibilidad de recordar todo, como le indican los personajes que entrevista a menudo.⁴³⁵ No conoce las respuestas relacionadas con su madre pero tampoco consigo mismo y los motivos que le llevaron a abandonar el país. Pero la pregunta que se hace de por qué no sabe todas estas respuestas, tiene otra razón de ser además de la dificultad o imposibilidad de tener una memoria perfecta pues Daniel dirige la investigación, inconscientemente, hacia su relación con su madre. Un aspecto tabuizado entre el deseo inconsciente y la prohibición conocida, que lo mueve a hacer una investigación y, al mismo tiempo, le impide conocer lo olvidado.

En su intento de adentrarse en el inconsciente, Daniel entrevista a todos los personajes que le puedan dar informaciones respecto a lo olvidado y/o desconocido. Como un símbolo de su utópica empresa, los personajes que podrían destapar los secretos presentan una situación que dificulta la investigación.

Por un lado, los personajes que a priori podrían saber más acerca de secretos e intimidades que le acercaran a su propósito serían en primer lugar el amigo y abogado de su padre García Vélez, quien murió un año antes de su visita y su tía Ana, hermana de su madre, quien sufre, igual que su madre de una enfermedad degenerativa de la memoria y, además de confundir a las personas con quienes habla, no recuerda apenas su pasado. De modo tal, que quienes podrían proporcionarle las piezas para la utópica investigación están muertos o han perdido la memoria.

Por otro lado, los demás personajes que conocían a sus padres, como Samuel, que fue amigo suyo durante muchos años o Beatriz, su prima, quien podría decirle la relación que guardaba su madre con su tía, son muy reacios a explicarle intimidades al respecto. Beatriz, por ejemplo, siempre interrumpe las entrevistas de forma abrupta. En el encuentro en el que Daniel le pregunta respecto al billete de un peso y a lo escrito en él: “Ya ves, observa, levantándose para irse, el misterio era menos profundo de los que te esperabas. Y dándose la vuelta antes de salir a la calle. Dejó algo a la sombra.”⁴³⁶ Y Samuel, a pesar de conocer extensamente las aventuras amorosas de Julia, incluso su

⁴³⁵ Simón le indica que está obsesionado por tener una memoria que le permita recuperar todos los datos con total precisión y le dice: “Esa memoria no te enseña nada, mi querido, porque para entender tienes que aceptar los huecos, incluso provocarlos, tienes que aprender a olvidar.” *Ibíd.*, 225.

⁴³⁶ Molloy, *El común...*, 62.

experiencia homosexual, inunda las entrevistas con numerosos detalles y anécdotas sobre Julia, eludiendo continuamente muchas de las preguntas que pretenden acercarse a su búsqueda: “heredaste la necesidad de vagabundear de tu madre, agrega, dando por terminada la conversación. Y haceme un favor, no te lo digo de metido: llámalo a tu amigo Simón y decile que estás por volver.”⁴³⁷

A pesar de las dificultades de acercarse al olvido traumático, el narrador llega a revelar muchos de los secretos que nunca pudo saber gracias al diario que dejó Julia (y que pidió que quemaran) y a las cartas que le entrega su prima Beatriz. Entre los descubrimientos que arrojan luz al misterio y sus recuerdos desaparecidos, resalta la relación de Julia con Charlotte, la pelea con su padre después de que él supiera su relación con ella, e informaciones sobre lo que Julia pensaba sobre Daniel: sobre la maternidad y sobre los sentimientos hacia él.

Estos aspectos se podrían definir como los objetivos de la búsqueda. Daniel se acerca a hechos que presumiblemente han marcado y fijado su identidad sexo-genérica, pero en el momento de procesarlos no acepta la inestabilidad que le genera descubrir y constatar modificaciones en su identidad de género o sexual. La prohibición de decir o pensar lo reprimido, hace que el protagonista se aleje del deseo tan pronto como lo tiene cerca.

2.1.3. Regulación y control del tabú

En el vacío formado por el olvido y la no-accesibilidad a lo reprimido, se pone de manifiesto la doble articulación del tabú⁴³⁸: el silencio (formado por lo reprimido) y la creación (accionada por el deseo) dan lugar a la ambivalencia que domina a Daniel a lo largo de la novela. Una forma de analizar cómo este tabú aparece explícitamente se puede ver en otra de las metáforas que utiliza Molloy para explicar este proceso, en este caso en la relación que tiene con su pasado mediante su conflicto con la identidad

⁴³⁷ *Ibíd.*, 279.

⁴³⁸ Aquí se pondría de manifiesto la ambivalencia del tabú, la cual se basa en los dos impulsos básicos que lo componen: el impulso de prohibición y el impulso del deseo. El tabú solo se rompe en caso de que el impulso del deseo sea más fuerte. No obstante, lo habitual es que el temor prevalezca y no se supere el tabú. Véase Freud, *Tótem...*

argentina. En un trámite que tiene que cumplir para hacer de nuevo su pasaporte, el narrador deja ver esta ambivalencia de deseo y olvido:

[...] caí en la cuenta de que no había ido a retirar el pasaporte al departamento de policía donde, hacía semanas ya, había iniciado la renovación. La ansiedad que me inspiraba el trámite explicaba, sin duda, mi olvido.⁴³⁹

El olvido funciona a través de su experiencia traumática en Argentina. El pasaporte argentino siempre ha sido de gran importancia para Daniel, pues siempre lo ha llevado como un amuleto y lo necesita psicológicamente y, sin embargo, olvida que debe ir a retirarlo.

La nueva memoria de Daniel funciona de una forma análoga a este pequeño ejemplo: se auto-regula mediante los no-dichos provocados por los susodichos tabúes y prohibiciones. De hecho, es como si Daniel, aun inconscientemente, decidiera qué quiere que pase a formar parte de su nueva memoria (sobre su madre y sobre él). En varias ocasiones, tanto en la lectura del diario como con conversaciones con las personas que frecuenta, el tabú y/o la prohibición aparecen para poner los límites de sus nuevos recuerdos. Uno de estos ejemplos tiene lugar con Charlotte, la amante de su madre con quien posiblemente estuvo aquella noche en el City Hotel. Tras dos primeros encuentros con ella, no consigue preguntar si ella había sido la amante de su madre. Aunque la curiosidad del narrador es siempre evidente y aumenta con las dos entrevistas anteriores, Daniel no puede asumir este cambio en el imaginario familiar. Cuando la está escuchando, le perturba que ella hable de la sexualidad de su madre. Necesita dejar de oír lo que su interlocutora le está diciendo y tiene la intención de interrumpir su testimonio cuando ella se acerca al tema de la sexualidad:

[...] creo que el haberse enamorado de una mujer, porque me consta que estaba enamorada de mí, esas cosas siempre se saben, lo saben los cuerpos, lo sabe la piel. A tu madre le daba miedo, miedo de estar metiéndose en algo de donde no iba a poder

⁴³⁹ Molloy, *El común...*, 279.

salir [...]. Quise interrumpir este monólogo que me ponía sumamente incómodo, que casi me chocaba. La sexualidad de mi madre pertenecía, o había pertenecido hasta entonces, a lo que no tiene nombre [...] no quería oír revelaciones sobre la sexualidad de mi madre que me obligaran a pensar en la mía.⁴⁴⁰

La frase “lo que no tiene nombre” que se repite en diversas ocasiones y se refiere a la homosexualidad (y en este caso también a la sexualidad de Julia), pone de relieve el sentido performativo del silencio. Daniel quiere recurrir al eufemismo y, a continuación, al silencio. El tabú de la sexualidad hacia la progenitora, acentuado por su homosexualidad denota los impulsos reguladores del tabú en el discurso. “Lo que no tiene nombre” es el único enunciado que consigue decir Daniel, con dificultades, en sus pensamientos, pero no en público.

Lo problemático de esta reflexión por parte del protagonista no es el uso del enunciado eufemístico, sino cómo actúa el tabú de la homosexualidad. Este tabú denota “lo que no tiene nombre” apelando al secreto, a lo indecible de su infancia y adolescencia, mediante la siguiente reflexión interna: “no quería oír revelaciones que me obligaran a pensar en la mía”. Esta interacción en el discurso muestra cómo la función del tabú y lo no-dicho no solo actúan en el pasado sino también en el presente. Lo que Daniel ha estado buscando inconscientemente durante el relato – la sexualidad de Julia en este caso – se convierte al final de la búsqueda en algo que no quiere nombrar, que no quiere oír y que incluso tiene dificultades para pensar.

Este fenómeno sobre la doble vertiente de intenciones – la ambivalencia de sentimientos –, es ampliamente descrito por Freud en *Tótem y tabú*. Una de las definiciones que hace al respecto, en relación con los estudios antropológicos de Wundt,⁴⁴¹ sería la siguiente:

[...] podríamos llamar la actitud ambivalente del sujeto con respecto al objeto, o más bien el acto prohibido. Experimenta de continuo el deseo de realizar dicho acto -el

⁴⁴⁰ Molloy, *El común...*, 334.

⁴⁴¹ Wilhelm Wundt (1832-1920) fue un filósofo y psicólogo alemán. Se le considera el fundador de la psicología experimental. Es citado frecuentemente por Freud en *Tótem y tabú* especialmente en relación a su teoría de la *Völkerpsychologie*.

tocamiento-, pero le retiene siempre el horror que el mismo le inspira. Esta oposición de las dos corrientes no resulta fácilmente solucionable, pues la localización de las mismas en la vida psíquica excluye toda posibilidad de encuentro. Mientras que la prohibición es claramente consciente, la tendencia prohibida, que perdura insatisfecha, es por completo inconsciente y el sujeto la desconoce en absoluto.⁴⁴²

En los sucesos de la infancia, la sexualidad de madre e hijo parece ineludible para la formación del tabú, cuya búsqueda inconsciente mediante la investigación se centra en aspectos prácticamente incestuosos. Sin embargo, en el momento de recrear estos sucesos y de crear la nueva memoria en base a ellos, el tabú vuelve a aparecer con fuerza generando lo indecible. La prohibición de decir coincide con su deseo de descubrir formando una ambivalencia inseparables de sus actos y pensamientos. De hecho, como mostraré más adelante, cuando Daniel se acerca a lo que inconscientemente deseaba conocer, cesa su búsqueda y decide poner fin a su estadía en Argentina.

2.2. Citabilidad e imprevisibilidad del tabú: la inestabilidad de las categorías

En esta búsqueda-creación habría que volver al anti-esencialismo butleriano: la imposibilidad de acceder a lo natural concebido como una esencia independiente de concepciones culturales. Como indica Femenías sobre este aspecto, la idea de naturaleza es desechada de raíz: “para Butler *no hay* siquiera naturaleza salvo como *ficción metafísica*”.⁴⁴³ Por lo que tanto la identidad como el género no son determinables desde alguna esencia contenida en el sexo (biológico) y el acceso desde la cultura queda restringido a lo construido performativamente: a las capas sedimentadas de actos y discursos. Respecto a la ineludible noción de identidad, la filósofa argentina la expone como un concepto sencillamente ilusorio, ya que, como indica también Deleuze,⁴⁴⁴ en la repetición de un acto o una palabra se instala una

⁴⁴² Freud, *Tótem...*, 40.

⁴⁴³ Femenías, *Judith...*, 57.

⁴⁴⁴ Véase: Gilles Deleuze, María Silvia Delpy and Hugo Beccacece, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002).

diferencia ínfima, en la que transcurre un tiempo que necesariamente implicaría la imposibilidad de la fijación:

*Cuando nos encontramos frente a las repeticiones más mecánicas, más estereotipadas – sostiene Deleuze – fuera y dentro de nosotros, no dejamos de extraer de ellas pequeñas diferencias, variantes, modificaciones. Pequeñas repeticiones secretas, disfrazadas, animadas por el perpetuo desplazamiento de una diferencia. Lo que repetimos son ya repeticiones y la diferencia se refiere ya a la diferencia.*⁴⁴⁵

Teniendo en cuenta que repeticiones ínfimas (las mecánicas y estereotipadas) provocan modificaciones identitarias, se podría hablar, a mi entender, de los conceptos de identidad y género solo desde el prisma de las categorías inestables. La categoría de matriz heterosexual, como concepto de heterosexualidad obligatoria, sería una construcción performativa (la construcción imperante en las culturas occidentales).

Para que las categorías de género funcionen como “naturales”, debe realizarse un proceso de iterabilidad de actos y discursos que conformen la fantasía de esencialidad, el cual, sin embargo, posibilita a su vez desenmascarar esta fantasía en sus repeticiones. En el momento que la fantasía se percibe como tal, emerge la sensación de inestabilidad y la identidad de género se rebela entonces como una identidad que siempre estuvo en movimiento. Las repeticiones generadas desde el tabú mediante acciones (tales como la búsqueda de un secreto) o discursos del silencio (como el olvido y los vacíos) confirman este proceso al irrumpir repetidamente de forma imprevisible e ambivalente.

2.2.1. Inestabilidad de género

Durante la búsqueda, las categorías de género y de matriz heterosexual se ponen en crisis en el imaginario del narrador al ser repetidas. Asimismo, tanto su identidad de género como la de Julia son cuestionadas en su memoria⁴⁴⁶ y sus discursos. La

⁴⁴⁵ Femenías, *Judith...*, 84.

⁴⁴⁶ Sobre el aspecto de la memoria performativa volveré en los puntos siguientes.

investigación lleva a cabo un proceso que remueve su pasado y, consecuentemente, su presente en el cual Daniel desestabiliza lo que necesitaba pensar como estable. De este modo, la forma en cómo auto-concibe su “género” se diferencia del que recuerda de su infancia. Como también compara y diferencia la difícil vivencia de su “género” en Buenos Aires con la vivencia estable de Nueva York. La visión de sus “géneros” en los diferentes tiempos y espacios se establece de este modo en el desplazamiento, como una categoría en movimiento.

Este fenómeno da lugar a uno de sus conflictos personales sobre la zona oculta de su memoria. Al acercarse a su “género” y a su sexualidad toca una zona aparentemente dolorosa y tabuizada. Asimismo, esta marca del tabú (ya sea silencio, no-dicho, lo indecible, el eufemismo, lo secreto) relacionada con el género y la sexualidad, actúa en base a una citabilidad e iterabilidad. Aparece una y otra vez en su invisibilidad, ubicada en los espacios donde no hay explicaciones: en las elipsis y especialmente en las entrevistas que realiza el narrador. Estas últimas tienen una estructura similar entre ellas. Como momentos liminales de un ritual que se repite en periodos de tiempo, la mayoría se inicia *in medias res*, con la conversación ya empezada: ya sea a mitad de una anécdota o al inicio de una reflexión del narrador. Lo que se ha dicho o ha sido pensado antes del inicio del relato de la entrevista queda omitido a lxs lectorxs, como muestro en algunos ejemplos:

Me lo podías haber preguntado a mí directamente, yo era muy amiga de él, me dice Beatriz, cuando le pregunto por Jorge. La noticia me deja atónito y una vez más me reprocho el ser esquivo, como si quisiera sorprender pistas secretas [...] ⁴⁴⁷

Tu madre me fue mandando los cuadros que viste en casa de esa mujer unos años antes de morir, me dice Eduardo García Vélez, a quien he acudido porque es el único abogado que conozco y además porque Charlotte, a quien le pedí explicaciones, me sugirió que hablara con él. ⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Molloy, *El común...*, 118.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 332.

Yo debía de tener siete u ocho años, estaba a punto de hacer la primera comunión. No te imaginás lo aburrida que era mi vida, en esa casa de la calle Ayacucho, que ya no existe, si no te llevaría a verla para que imaginaras, de ser posible, el hastío. [...] mientras escucho a Beatriz pienso que nunca hice la primera comunión y que nunca aprendí el catecismo.⁴⁴⁹

Los tres párrafos son el inicio de tres capítulos. Se puede suponer que antes del inicio de estos capítulos el narrador ya ha hablado con sus entrevistadxs y han intercambiado una serie de informaciones. También es de suponer que sus entrevistadxs conocen el “género” de Daniel como se induce a pensar en muchos de los comentarios que hacen Samuel o Beatriz. En el relato, en la elección de información que se quiere dar, se omiten casi siempre las alusiones a la homosexualidad, con un no-dicho que se percibe por el modo de iniciar a mitad de la historia pero también en las elipsis temporales, lo cual está en concordancia con ideas teóricas de la autora.⁴⁵⁰

La no enunciación de lo reprimido regula los pensamientos y las palabras en sus encuentros. De esta forma, el tabú y las prohibiciones establecen los límites de la citabilidad y lo no-dicho y lo secreto se vuelven componentes activos en el continuo proceso performativo, porque son la manifestación del traspaso del límite: son la expresión de la novedad, la creación, en definitiva, la forma de expresar lo que el tabú y la prohibición reprimen y envían y mantienen en los márgenes.

En las entrevistas ricas en omisiones, habría dos variantes del silencio para poner en crisis el género. La primera es la resistencia de Daniel a pensar sobre el desarrollo de su

⁴⁴⁹ Molloy, *El común...*, 97-98.

⁴⁵⁰ Por ejemplo, acerca de los libros de viaje de Sarmiento, la autora remarca los no-dichos que aparecen en sus narraciones, los cuales inequívocamente se refieren al tabú de la homosexualidad: “Estos cuatro hombres, anota Sarmiento, viven felices para su condición. Pero inmediatamente añade un curioso comentario: “Para que aquella incompleta sociedad no desmintiese la fragilidad humana, estaba dividida entre sí por feudos domésticos, cuya causa no quisimos conocer, tal fue la pena que nos causó ver a estos infelices separado del resto de los hombres, habitando dos cabañas a seis pasos la una de la otra, ¡y sin embargo, malqueriéndose y enemistados. Está visto: la discordia es una condición de nuestra existencia, aunque no haya gobierno ni mujeres (énfasis mío).” Digo curioso comentario porque Sarmiento, normalmente tan locuaz, tan deseoso de conocer todas las causas, tan afecto a exigir explicaciones cuando no a inventarlas, en una palabra, tan preguntón, en este caso se abstiene de indagar, de interpretar, guardar silencio: “cuya causa no quisimos conocer”. Molloy, “La flexión...”, 162-163.

género y su sexualidad, la segunda, el tabú cultural de la homosexualidad. Ambos tabúes se fusionan en el discurso formando un espacio para lo no-dicho, que lejos de únicamente confirmar la prohibición de pensar el género, provoca puntos de inflexión en su repetición continuada.

El proceso de transformaciones de valores crea la inestabilidad que pone en crisis al sujeto. La estabilidad del género como mera ilusión se convierte finalmente en la gran problemática para el protagonista, porque se reconoce incapaz de aceptarlos como elementos movibles y de ver al sujeto como producto de un “realizarse” continuo por un proceso de repetición de actos y palabras.

2.2.2. Inestabilidad de la heterosexualidad

En los inicios de su investigación, Daniel se muestra cauteloso respecto a la historia escondida de su madre y apenas hace comentarios de su problemática con ella en el mundo de su olvido. Solo mediante la repetición de las diversas fuentes retoma conciencia de lo que representa: el mundo inestable de Argentina y el de una sexualidad indefinida. El descubrimiento de que Julia, en un sentido hegemónico-normativo, es todo lo contrario a lo que se espera de una madre, tanto por su comportamiento como por su sexualidad, recrea una crisis sobre identidad de género y la sexualidad casi indisoluble para el narrador. Por ello, cuando la búsqueda-investigación llega a su fin porque Daniel dispone de los medios para descubrir intimidades de su madre, padre y las suyas propias, aparece una fuerza inexplicable que le impide saber lo que buscaba.

Cuando inicia la investigación sobre la posible relación lésbica de su madre se relata una nueva etapa llena de confesiones sobre el conflicto que le supone esta revelación. Además del diario de Julia, varios testimonios le hacen ver que Charlotte fue la amante de su madre. De este modo, en estos primeros compases del descubrimiento deseado y “terrible” no consigue aceptar esta nueva dimensión de su progenitora e inicia una serie de reflexiones sobre la imposibilidad de pronunciar y hasta pensar lo reprimido: “[...] alejar revelaciones sobre mi madre que no logro digerir- necesito distraerme.”⁴⁵¹

⁴⁵¹ Molloy, *El común...*, 267.

A partir de este momento, el proceso de no aceptación va *in crescendo*. El narrador desea constatar la realidad al mismo tiempo que siente un terror por la aparición imprevisible de otra revelación. Su deseo por conocer, sin embargo, le lleva a continuar su pesquisa y en otro de los encuentros con Samuel, Daniel le pide explícitamente que le informe sobre Charlotte y su madre. La dificultad para nombrar la sexualidad relacionada con Julia en este encuentro se convierte en un eufemismo o, como él dice, en un secreto:

Pero eran ¿no? ¿Era qué?, me contesta, ladeando la cabeza, con esa expresión que ya le conozco. Amigas, le digo. ¿O más que amigas?, añado torpemente, como si no pudiera llamar las cosas por su nombre, como si tuviera que mantener un secreto.⁴⁵²

A continuación el narrador reconoce explícitamente su necesidad interna de expresar el silencio y de guardar el secreto de esta nueva sexualidad. A diferencia de las entrevistas en las que omitía las informaciones respecto al género, en lo que atañe a la sexualidad de su madre, la expresión de lo tabuizado es explícita. Cuando dice “como si no pudiera llamar las cosas por su nombre” o “secreto” admite que no lo puede pronunciar y que tiene incluso problemas para pensar acerca de él.

Poco más tarde continúa con la lectura del diario de su madre donde constata de nuevo su relación lésbica, así como varias reflexiones sobre Charlie y él mismo, acerca de las cuales, el narrador insiste que hubiera preferido no conocerlas:

[...] reanudé la lectura del diario de mi madre que me deparó revelaciones que hubiera preferido no tener. [...] y además me entero, porque no parece quedar ya duda, de que mi madre fue, sí, amante de una mujer, sin duda Charlotte.⁴⁵³

Y finalmente prosigue la lectura de cartas escritas por su padre en las que lee secretos que aparentemente no pueden ser pronunciados y que, por lo tanto, van a quedar fuera

⁴⁵² Molloy, *El común...*, 277.

⁴⁵³ *Ibíd.*, 308.

del alcance del recipiente. No obstante, en la lectura de estos testimonios desveladores de secretos e intimidades, el narrador se acerca a lo tabuizado: a lo impronunciable, incluso a lo impensable:

[...] pero a continuación, en lugar del nombre de Ana, estaba, casi ilegible, el nombre de mi madre. Aparté la cinta y vi de nuevo su nombre en un sobre, vi también, en una de las cartas que empecé a leer un sobrenombre que mi padre (porque sí, reconocí su letra) le había dado a mi madre, sin duda cuando todavía se querían. Fue como espiar una escena que me estaba vedada y me sentí culpable, pero continué mi lectura, leí dos, tres cartas más, hasta que algo me detuvo y no pude leer más.⁴⁵⁴

Por una fuerza interna denominada el “algo”, decide poner fin a la lectura de modo imprevisible. La lectura del sobrenombre de su padre a su madre, representa para Daniel haber traspasado un umbral tras el que no hay vuelta atrás.⁴⁵⁵ Deja de leer la fue, hasta ese momento, la valiosa información que había estado buscando y, además, introduce la totalidad de las cartas (leídas y sin leer) en una bolsa destinada a la basura junto al billete de un peso, el diario de su madre y otros objetos que lo han acompañado en su viaje, sin mostrar explícitamente lo que las cartas le han revelado, pero expresándolo nuevamente con un no-dicho, y volviendo a formar un secreto en torno a su pasado.

Este momento marca un antes y un después en la novela. Tras tirar las cartas y los diversos objetos, sale a la calle urgido por la necesidad de pensar en cualquier otro pensamiento que no sea el de la sexualidad de su madre. Toma un bus, atravesando todo el barrio en el que él vivió en su infancia y en el que murió su padre, para luego descender y en un despiste ser atropellado por un coche. Despierta en el hospital con un brazo roto, lugar donde decidirá poner fin a su estancia en Buenos Aires.

El efecto reiterado del tabú da lugar a que Daniel regule nuevamente su vida en función de la prohibición de decir y pensar lo reprimido. No quiere conocer “lo que hay

⁴⁵⁴ Molloy, *El común...*, 308-309.

⁴⁵⁵ El traspaso de este umbral es de por sí un acto performativo. Como indicaba Fischer-Lichte, se trata de un acto transformador, el cual da lugar a nuevas posibilidades. Véase el capítulo 4 de la primera parte acerca de la fuerza transformadora de los actos performativos.

detrás del cortinaje” y toma la decisión de volver. Los últimos días los pasará en casa de Charlotte, tras descubrir que Charlotte es actualmente la pareja de su prima Beatriz. A pesar de todas las informaciones que podría extraer de la casa de Charlotte, el narrador no quiere saber nada más sobre su pasado. Incluso en los días que pasa con ellas, intenta conocer y saber la menor cantidad de detalles posibles. Tomando precauciones, por ejemplo, de entrar en la habitación en la que duerme (cedida por su prima Beatriz) a oscuras para no ver una decoración que le incite a otras revelaciones:

No quería familiarizarme con el interior de ese cuarto, no quería saber nada de Beatriz que este espacio pudiera revelarme, jugaba que estaba en un hotel. A la mañana procuraba no mirar a mi alrededor [...] ⁴⁵⁶

Durante esta estancia en la que Charlotte, a pesar de Daniel, le hará nuevas revelaciones sobre su relación con su madre, vuelve a surgir la información que el narrador ha leído de las cartas de su padre, y vuelve a manifestarse mediante lo indecible. Cuando Charlotte le dice que ella también tenía un sobrenombre para su madre y que desde que se fue no volvió a pronunciar, el narrador vuelve a pensar en el sobrenombre que le puso su padre y que queda omitido en el relato:

Pienso que así habrá sido cuando conoció a mi madre, cuando estaban de novios, cuando inventó para ella su sobrenombre especial, el que yo sé pero, como Charlotte el suyo, no he de pronunciar, el que descubrí en una de las cartas que ahora me arrepiento de haber tirado ⁴⁵⁷

En estas escenas se puede visualizar el efecto del tabú. El hecho de haberse acercado a la sexualidad de Julia hace surgir la ambivalencia de forma notable, ya que simultáneamente surge el impulso y la prohibición de conocer. Finalmente la prohibición es más fuerte y abandona su deseo, con el resultado de destruir la información y poner fin a su viaje.

⁴⁵⁶ Molloy, *El común...*, 340.

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, 345.

El tabú “citado” en momentos en los que se acerca al secreto de su olvido consigue, por un lado, regular y confirmar una estabilidad de las categorías genéricas al omitir los aspectos referentes a su identidad de género. Por otro lado el deseo inmanente de la prohibición lleva a la formación de la novedad. La búsqueda en sí da lugar a la creación de nuevas categorías sobre las ya existentes. Cuando Daniel busca a Julia y su sexualidad en su memoria y en sus conversaciones, cada nuevo silencio y no-dicho en el texto constituye un nuevo sedimento en la construcción identitaria que él crea de ella (y de sí mismo) en su imaginario.

En este sentido, la indeterminación sexual y genérica de Julia se forma por la sedimentación de silencios y omisiones en el texto, las cuales deshacen lo que he denominado sinécdoque de género en el personaje y lxs lectorxs. Los nuevos silencios de Daniel acerca de lo que ha leído, provocados y regulados nuevamente por el tabú, no permiten conocer y categorizar de nuevo a Julia. La inestabilidad que desemboca en indeterminación de las categorías sobre la madre, se escapa del imaginario del recipiente y el personaje de Julia acaba rebelándose contra los procesos de creación lectora. De este modo, el personaje de la madre, creado en base a silencios y omisiones, termina escapando del control de lxs lectorxs creadorxs y configurando una noción de personaje alejada de categorías fijas.

2.3. El tabú en la memoria

La reconstrucción artificial de los hechos o la formación de una nueva memoria por la no posibilidad de recuperación de lo reprimido, se puede traducir en el deseo de encontrar una linealidad y una esencialidad de los acontecimientos de la vida del narrador. La gran metáfora y, en parte, la fuerza de la narración yacen en este aspecto: el afán de reconstruir un pasado ficticio que a su vez construya una identidad ficticia. La estrategia narrativa se basa en un juego con el olvido que le incita a buscar el origen de las cosas (de su identidad) para, finalmente, mostrar la artificialidad de esencia de las identidades. La búsqueda de la linealidad de un relato pasado se hace absolutamente necesaria, hasta el punto que si no es posible acceder a sus recuerdos, es indispensable la construcción mediante los otros quienes crean la ilusión de identidad.

Ahora bien, tanto el hecho de recordar, como el de seleccionar recuerdos de otros, funciona a través de una repetición la cual, necesariamente, es una repetición diferente y diferida⁴⁵⁸ de lo que el narrador y los otros personajes creen recordar. La memoria es repetición y a su vez una reproducción infiel, como inicia Gallego Cuiñas.⁴⁵⁹

Como dije anteriormente citando a Deleuze, la repetición de la representación de la identidad da lugar a una identidad modificada pues entre las dos ha transcurrido un tiempo en el que se instala la diferencia. Al mismo tiempo, la repetición de los recuerdos está filtrada no solamente por el principio de la imposibilidad de una repetición idéntica, sino también por el control y regulación del tabú. El tabú selecciona los recuerdos de Daniel, dejando salir algunos a la superficie y dejando otros detrás del “cortinaje”. Al mismo tiempo, Daniel selecciona los recuerdos de los demás, los cuales forman parte de su nueva memoria e identidad y desechando otros para condenarlos al olvido.

De esta forma, a través de la acción de recordar, se constituye una nueva realidad identitaria igualmente regulada por tabúes y prohibiciones. Recordar es de por sí construir la realidad, como dice Samuel citando a Proust: “La réalité ne se forme que dans la mémoire”,⁴⁶⁰ pero también re-construirla, en el sentido que se construye de forma diferente a cómo fue re-construida en otros recuerdos. El ejercicio de hacer memoria permite, por lo tanto, repetir y a la vez crear nuevas capas en las sedimentaciones discursivas del género.

2.3.1. La memoria de un amor incestuoso

En los puntos anteriores mostré el conflicto del protagonista en relación con la sexualidad de su madre y cómo la citabilidad de lo prohibido (de pronunciar y de

⁴⁵⁸ De nuevo en el sentido de la iterabilidad de Derrida tal como la explica en “Firma...”. Véase la primera parte del trabajo.

⁴⁵⁹ Ana Gallego Cuiñas, “La Argentina en la valija: La ficción de Sylvia Molloy”, *Revista De Literatura Hispánica* 1, no. 73 (2015): 62. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/5>.

⁴⁶⁰ La cita sigue así: “la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu’on me montre aujourd’hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs.” Marcel Proust, *À La recherche du temps perdu I Du côté de chez swann (Première Partie)*, ebook, 1era ed. (Québec: La Bibliothèque électronique du Québec. Collection à tous les vents Volumen 315: versión 1.4, 2016). En español: “La realidad solo se forma en la memoria, las flores que hoy me muestran por vez primera no me parecen flores de verdad”. Traducción mía.

pensar) modificaba las concepciones en el imaginario sobre género y sexualidad. El recuerdo sobre la sexualidad de Julia pone de relieve la problemática del narrador: inicia una búsqueda movido por el deseo oculto por su madre, pero finalmente el acercamiento a este deseo le hace abandonar la búsqueda. Con ello, deja entrever a lxs lectorxs que la relación del olvido de Daniel no es exclusiva del traumatismo que supuso la brusca salida del país, sino también por su compleja relación con su madre.

Hay varios elementos que parecen indicar una relación afectuosa no resuelta. Entre los recuerdos que relata Daniel se desprende una admiración hacia ella que va más allá de sus cualidades artísticas o como educadora. Cuando la recuerda lo hace en base a sus gestos o al placer de observarla. Por ejemplo:

Pero curiosamente la recuerdo más bien a ella – los movimientos de su cuerpo, las idas y venidas, los ruidos que dejaba escapar, medio suspiros, medio gruñidos, mientras alisaba la pintura con la espátula– no recuerdo tanto sus cuadros, sin duda porque no tenía ojos sino para ella, acaso también porque tenía miedo de descubrir que su pintura tenía menos mérito de lo que yo quería que tuviese. Aun de chico se toman esas precauciones.⁴⁶¹

Por otro lado, los recuerdos también hacen alusión a los celos. Daniel recuerda a su madre como una mujer seductora hacia los otros, lo que hacía que se despertara en él una inquietud por la atención que no le dedicara a él:

¿Con quién saldría mi madre, en mayo del 1938? Tenía dieciocho años, la edad que yo tenía cuando murió mi padre, la edad que tenía cuando por fin acepté, después de varios años de desconcierto erótico, que la vida me iba a ser bastante difícil pero no imposible y acaso placentera. [...] Porque me imagino que, necesariamente, esta cita de mayo de 1938 fue de noche, quizá cocktails antes de salir a comer, quizá la primera cita con alguien que fue importante en su vida. [...] Qué ropa usaría mi madre para salir de noche en esa

⁴⁶¹ Molloy, *El común...*, 317.

época? ¿Ya había aprendido a seducir, con esa técnica tan certera que pude observar más de una vez y que me parecía despreciable, acaso porque me llenaba de celos?⁴⁶²

En estos dos ejemplos se pone de relieve un amor incestuoso. Daniel recuerda los momentos en los que admiraba y sentía suya a su madre, y en los que sufría de celos. Ahora bien, a pesar de los recuerdos en los que confiesa la admiración y celos, no aparecen recuerdos explícitos en los que él se asocia a Julia por medio de la sexualidad. Al contrario, el tema del sexo relacionado con su madre forma parte de los temas tabú, y se manifiesta por medio de la estrategia de silencios y no-dichos iterados a lo largo de la narración. Por ejemplo, cuando los diferentes personajes, especialmente Samuel hacen alusión a la sexualidad aparece el gesto que precede al silencio: “Entiendo lo que me dice, pero estoy acostumbrado a esas incongruencias, *le digo, algo molesto de que me cuente que pensar en mi madre lo excitaba sexualmente.*”⁴⁶³ O también:

“Gerbi [...] un tipo muy inteligente y muy ruin, escribía para Crítica, era muy popular con las mujeres (y también con muchos hombres) pero creo que las trataba mal, a lo mejor tu madre también tuvo que ver con él. Me parece que el asunto con Ana duró poco. Duró mucho en su memoria, *le digo, sin atender a su sugerencia de que mi madre también habría sido amante de Gerbi,* y le cuento que cuando Ana desvaría todavía lo evoca”⁴⁶⁴

En estos comentarios el narrador no profundiza en exceso y cambia el tema de reflexión en la siguiente frase. El acercamiento a la sexualidad (relacionada con el deseo incestuoso) dispara el efecto prohibitivo y la aparición del silencio eufemístico. En ambos casos, Daniel interrumpe a su interlocutor con una información que desvía el tema de la conversación completamente. El “le digo” con el que denota que ha intervenido en la conversación, viene a expresar el tabú y los no-dichos y silencios intrínsecos que se repiten en relación a la sexualidad de Julia. El narrador solo toma

⁴⁶² Molloy, *El común...*, 62-63.

⁴⁶³ *Ibid.*, 217. El texto en cursiva es mío.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 276. El texto en cursiva es mío.

una parte de la memoria de los demás, seleccionada por el tabú que aparece una y otra vez.

Las siguientes nociones: memoria, tabú y performatividad, se aúnan en el proceso memorístico mediante el deseo y la prohibición. La memoria es una acción performativa porque repite un acto que sucedió, o no,⁴⁶⁵ en el pasado el cual es reproducido en cualquier caso como una diferencia, creando de por ello la novedad. Ricœur⁴⁶⁶ en alusión a Freud y a los recuerdos reprimidos, comparte con el psicoanalista que los recuerdos reprimidos son expresados por otra vía. Esta otra forma sustituiría al recuerdo traumático en forma de acción, de modo que se repite aún sin que el individuo lo sepa.⁴⁶⁷ El tabú, por su parte, regula los recuerdos hacia el amor reprimido en tanto que los reprime pero también los expresa por otra vía, quizás, mediante una acción, como indica Freud. En este sentido se puede apreciar el proceso de iterabilidad como un proceso de repetición regularizado de las normas, como una repetición que habita el sujeto y que constituye la dimensión temporal del sujeto.⁴⁶⁸ Por último, lo performativo del texto vuelve a surgir en las acciones nuevas provocadas por este tabú. La acción de permanecer más de dos meses en Buenos Aires, la acción de interrumpir los discursos de los demás o la acción de crear los silencios significantes

⁴⁶⁵ Desde un punto de vista psicoanalítico Butler se refiere al tabú del incesto como algo que realmente pasó en la imaginación del individuo: “En lo que concierne al incesto, la cuestión gira en torno a las relaciones entre el recuerdo, el suceso y el deseo: ¿el suceso precede al recuerdo?, ¿es la memoria la que retroactivamente propone un suceso?, ¿o es un deseo el que toma la forma de recuerdo? Aquellos que quieren subrayar la prevalencia del incesto como una práctica familiar abusiva tienden a insistir en que es un suceso y que, en tanto que recuerdo, es un recuerdo de un suceso. Y a veces, esto toma la forma de una premisa dogmática: para que sea traumático y real, se debe entender el incesto como un suceso. Sin embargo, precisamente esta posición es la que desmonta la perspectiva de los estudios del trauma mencionada anteriormente, según la cual el signo de un trauma y su prueba son precisamente su resistencia a la estructura narrativa de un suceso.” Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 219.

⁴⁶⁶ Véase: Paul Ricœur y Gabriel Aranzueque, *La lectura del tiempo pasado* (Madrid: Universidad autónoma de Madrid, 1999). El texto recupera temas como la memoria colectiva que ya había tratado en *Tiempo y Narración*. Véase : Paul Ricœur, *Tiempo y Narración* (México: Siglo veintiuno, 1996).

⁴⁶⁷ Ricœur lo expresa de la siguiente manera: “El punto de partida de la reflexión de Freud se encuentra en la identificación del obstáculo principal encontrado por el trabajo de la interpretación (*Deutungswarbeit*) al tratar de evocar recuerdos traumáticos. Dicho obstáculo, atribuido a las “resistencias de la represión” (*Verdrängungswidestände*) se designa con el término “compulsión de repetición” (*Wiederholungszwang*); se caracteriza, entre otros rasgos, por una tendencia a pasar al acto que, según Freud, “sustituye al recuerdo”. El paciente “no reproduce [el hecho olvidado] en forma de recuerdo sino en forma de acción: lo repite, evidentemente, sin saber que lo hace.” Ricœur, *La lectura...*, 32-33.

⁴⁶⁸ Sabsay, “El sujeto...”, 76.

del texto, conforman una nueva forma conceptual sobre la identidad de Julia y la suya, a la vez que confirma la vigente.

2.3.2. Aceptación del olvido

La forma en la que actúan la memoria y el tabú en el proceso de creación, están íntimamente relacionadas con el afán de crear una linealidad en la memoria de Daniel para así formar de nuevo la ilusión de identidad. Ricœur expone igualmente esta idea al mostrar cómo la memoria intenta seleccionar elementos que permitan crear un relato mediante el olvido.⁴⁶⁹ De la misma forma, el olvido como elemento necesario de la memoria, se tematiza en ocasiones en el texto de Molloy en relación con el impulso de conocer todo el pasado: “Esa es la memoria que no te enseña nada, porque para entender tienes que aceptar los huecos, incluso provocarlos, tienes que aprender a olvidar.”⁴⁷⁰

Esta es finalmente la memoria que forma Daniel sobre lo oculto. Después de que las categorías de género y sexualidad hayan sido percibidas en su indeterminación mediante la acción iterativa de la memoria, decide no saber más y aceptar los huecos de su memoria y de la memoria de otros, seleccionando las informaciones que va recibiendo. Al aceptar el olvido, el narrador acepta no saber todo a través de la “memoria que te permita saber todos los datos”,⁴⁷¹ como le comenta Simón. Daniel acepta con ello no conocer perfectamente la sexualidad y la identidad de género de su madre (e indirectamente la suya). A mi modo de ver, simplemente las admite en su imaginario como un proceso y no como un estado.

Hacia el final de la novela y justo al final (como última frase), se observan dos situaciones en las que el narrador expresa su deseo de no tener más informaciones sobre las dos categorías desestabilizadas: la identidad cultural y la identidad de género. La primera respecto a la identidad cultural, sobre la que volveré en los próximos capítulos, aparece al final del libro: “¿Cómo sabe que hablo español? , le dije. Esas cosas

⁴⁶⁹ Ricœur lo plantea así: “Se trata de aceptar la deuda impagada, de aceptar ser y seguir siendo un deudor insolvente, de aceptar que haya pérdidas.” Ricœur, *La lectura...*, 69.

⁴⁷⁰ Molloy, *El común...*, 225.

⁴⁷¹ *Ibíd.*, 224-225.

siempre se saben, me contestó. Y no pregunté más.”⁴⁷² Como mostré, el viaje del protagonista forma parte de una fase tras la cual tienen lugar transformaciones. A medida que se van dando estos cambios y se acerca el final de la fase, su identidad como argentino y estadounidense, y como ninguna de las dos nacionalidades, va permutando, y termina por consentir en parte que las identidades son sólo producidas como un «efecto» óptico.⁴⁷³

La segunda ocurre poco después de la lectura de las cartas, cuando Beatriz le está hablando acerca de ella, Charlotte y su madre, lo que alude inevitablemente al tabú del incesto:

Y tu madre también, hasta que conocimos a Charlotte y dejó de llamarlo así, me contesta. De nuevo ese nosotros que esta vez incorpora a mi madre, tan cercano, tan íntimo, que me pone incómodo. Me lo tengo merecido: no pregunto más.⁴⁷⁴

Esta vez para aceptar el olvido, el significante para expresar lo tabuizado es el silencio. Cuando dice “ya no pregunté más”, Daniel manifiesta su silencio sobre la sexualidad, sobre el género y, en este caso, sobre la indeterminación sexual. De esta forma, el olvido provocado y/o querido y lo no-dicho operan aquí conjuntamente con el proceso de formación de categorías inestables las cuales, además, le permiten mantener una linealidad y un relato de la memoria. Los huecos que deja Daniel le permiten mantener un relato, aunque en él las categorías hayan dejado de ser determinadas. La memoria en tanto que mecanismo selectivo para mantener la identidad, recrea la tensa formulación ambivalente del constatativo/performativo. El desplazamiento de estos elementos se contrapone a la inamovilidad de un discurso sistemático, pero también a la inmovilidad de la que él no quiere salir. No obstante, a medida que va escuchando a los otros, y re-construyendo o construyendo su memoria, también integrará el nuevo concepto de identidad. Al final, el protagonista acepta que, para recordar la figura de

⁴⁷² *Ibíd.*, 356.

⁴⁷³ Femenías, *Butler...*, 81.

⁴⁷⁴ Molloy, *El común...*, 323.

Julia y la suya misma, debe aceptar los cambios de un proceso constructivo donde se ponen en cuestión identidades de género y sexualidades.

3. “Letargo”: construcción del silencio

El silencio creado y regulado por los tabúes en *CO* se puede considerar una puesta en valor de lo oculto como creador de realidades. Comparando su representación de lo prohibido y del tabú con “Letargo”, se advierte lo no-dicho como un eje central, incluso más relevante que el texto escrito.⁴⁷⁵ En las dos novelas se evoca un recuerdo reprimido o doloroso de traer al presente el cual es expresado por una vía alternativa. Por ello, la diferencia en la representación del tabú y lo prohibido entre ambos textos radica especialmente en la plasticidad de la escritura. La estética de *CO* sobre lo no-dicho se conforma mediante omisiones, descripciones *in medias res* o la imposibilidad de recordar de los personajes, mientras que en la novela de Suez⁴⁷⁶ lo no-dicho se representa mayoritariamente por elipsis textuales, conformadas por cortes o extracciones del texto.

Además del olvido como elemento re-constructor de una experiencia traumática, el *CO* juega con una investigación de lo secreto y lo olvidado para construir el género en base al funcionamiento del tabú: a lo que se conoce inconscientemente y que no se puede/quiere decir es (re)citado dando lugar a una sedimentación “discursiva”. Perla Suez, por su parte, no conforma un juego de investigación pero mantiene la estructura cíclica y performativa de la prohibición y el tabú en los silencios provocados por extracciones físicas del texto. Los huecos y los espacios de las narraciones de la autora cordobesa son igualmente comunicantes, imprevisibles y transformadores aun siendo de una índole “física”.

De este modo voy a tratar cómo el secreto, lo no-dicho y el silencio aparecen en “Letargo”. Estos aparecen en forma de (re-)cortes “quirúrgicamente” extraídos o como partes que parecen haber sido arrancadas de manera violenta. Asimismo, en los textos de la autora lo secreto y lo no-dicho no se manifiesta a través de una estrategia donde los personajes no pronuncian o no explicitan lo que permanece silenciado, sino que es

⁴⁷⁵ Véase: Rhonda Dahl Buchanan, "La madriguera de la memoria en 'Letargo' de Perla Suez", en *Recreando la cultura judeoargentina / 2 Literatura y artes plásticas*, 1era ed. (Buenos Aires: Editorial Milá, 2004).

⁴⁷⁶ Más exactamente, habría que referirse a las novelas, en plural. En las dos novelas, o nouvelles, restantes que componen *la trilogía de Entre Ríos*, “Arresto” y “Complot”, así como en otras de sus novelas, entre las que destaca *La pasajera*. En todas ellas la autora usa la técnica en el uso de los vacíos textuales. Quizás, en “Letargo” es la primera en la que se retira un texto ya escrito, mientras que en las posteriores estos vacíos son creados en la escritura. Véase anexo 2.

el texto mismo el que no permite que la narradora se exprese. La técnica, por lo tanto, deja ver la marca de algo escrito o algo dicho, que en lugar de ser borrado o tapado, fue extraído.

Por otra parte, trataré esta forma de mostrar lo que no se puede decir, la cual se expresa mediante la memoria. De modo que al recordar y al querer expresar los recuerdos, el tabú interviene regulando el discurso presente y haciéndolo visible en los silencios elípticos y vacíos entre párrafos.

Asimismo finalizaré con la imposibilidad de pronunciar enunciados debido a la regulación que impone el tabú y cómo lo reprimido es finalmente expresado por otra vía alternativa. De este modo, los enunciados no pronunciados por la narradora, por ejemplo la prohibición de hacer cosas de hombres, como la fotografía, se verán en su profesión de fotógrafa cuando la narración lleva a lxs lectorxs a la época de la Déborah adulta.

3.1. Límites constructivos en “Letargo”

La educación de la niña Deborah en el lar familiar está prácticamente distribuida en dos partes que marcan sus límites: la educación que le proporciona la abuela y la que le proporciona el padre. Ambas representan una serie de prohibiciones y tabúes que influyen en su comportamiento. Por un lado, la abuela, la *bobe*, representa una “dictadura” patriarcal: es defensora de las tradiciones y del modo de vida judíos de una forma sumamente ortodoxa. Por el otro, la educación del padre, mucho más abierta, representa, sin embargo, una serie de comportamientos que también llevan a lo prohibido o a lo secreto, tales como sus reuniones con el partido comunista, su amante durante la locura de su mujer y el discurso hacia su hija.

En líneas generales, las dos esferas representadas por la *bobe* y el padre definen una serie de tabúes y prohibiciones repetidas. El comportamiento y la educación de la narradora-protagonista están delimitados, como también indica Rhonda Dahl, por los siguientes ejes de prohibiciones y/o tabúes: la muerte, la locura, el sexo y la política.⁴⁷⁷ Sobre estos temas Déborah no debe escuchar o entender a riesgo de una sanción. Son,

⁴⁷⁷ Buchanan, "La madriguera...".

por lo tanto, reguladores dentro de los actos performativos que realiza la protagonista y representan sus límites constructivos.⁴⁷⁸

3.2. “Letargo” como confesión

Volviendo a Foucault, en su primer tomo de *Historia de la sexualidad*, hace referencia al sistema de confesión desarrollado en el siglo XVIII que permitió crear una “verdad” respecto a la sexualidad que involucró a las instituciones en la vida sexual de la población.⁴⁷⁹ Si se pone en relación el concepto confesión con la novela de Suez, teniendo en cuenta que sus reflexiones están en gran parte reguladas por las prohibiciones, y que la narradora se expresa en primera persona y como protagonista, ¿su personaje (autodiegético) no está ejerciendo la confesión con lxs lectorxs? ¿No está confesando sus intimidades que indirectamente hablan de unas normas de género e identidad? En respuestas a estas preguntas, se podría plantear que esta forma es una confesión (una confesión incompleta porque hay partes extraídas) dirigida a un público implícito potencialmente ejerce como “juez” para legitimar o no la verdad de esta confesión.

En este sentido, la profesora Beatriz Sarlo explica mediante su teoría del giro subjetivo que las narrativas contemporáneas tienden a buscar la subjetividad y la experiencia propia, haciendo uso de narradores autodiegéticos y socavando en su propia memoria, ofreciendo la verdad a través de sus verdades. Lo que al mismo tiempo también se vuelve una recuperación de la memoria: el hecho de narrar experiencias vividas o escuchadas, significa también repetirlas mediante los recuerdos. La búsqueda de los recuerdos y la narración de los mismos, crea además una búsqueda y reafirmación de la identidad, mediante la cual se está creando una nueva identidad. Sarlo lo argumenta de este modo:

Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la razón del sujeto, que fue,

⁴⁷⁸ Soley Beltran, *Transexualidad...*, 42-55.

⁴⁷⁹ Véase: Foucault, *Historia...*, 17-36.

hace décadas, mera "ideología" o "falsa conciencia", es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada.⁴⁸⁰

Cuando en la narrativa predomina el uso del narrador subjetivo crea un espacio para la creación de realidades en el espacio del recipiente, en lxs espectadorxs y/o lectorxs, que presencian la confesión durante la lectura. Lxs lectorxs son una potencial audiencia y la confesión de la narradora autodiegética (en "Letargo") sería vista como una comparecencia ante un público que puede ser individual pero también múltiple, "espectacularizando" tal intimidad de la confesión.⁴⁸¹ Este nivel de performatividad con lxs lectorxs, se crea creando el contacto entre confesorxs y confesadoxs, dando lugar a un proceso dentro de los discursos y acciones de la ficción, pero que apela directamente al público lector.

El hecho de reparar o conservar una identidad, la cual también podría ser una identidad genérica-sexual, es al mismo tiempo crear. Como nuevamente indica Sarlo en referencia a Walter Benjamin,⁴⁸² no se trata de reproducir el pasado, sino más bien de darle un sentido, de hacerlos presente, lo cual finalmente es volver a crear algo en base a una repetición de un recuerdo. Para la autora argentina el proceso de reproducir los eventos del pasado también adquiere una significación en la que no es posible la reproducción, sino una reproducción diferente, que se podría llamar incluso ficticia, como también indica la propia Perla Suez: "Nosotros creemos que recordamos, pero lo que recordamos es ficción. Vamos creando una especie de recreación permanente de aquello que nos contaron."⁴⁸³

⁴⁸⁰ Sarlo, *Tiempo...*, 22.

⁴⁸¹ Esta idea también la defiende Urraco Crespo en su tesis doctoral: „En los últimos tiempos emergió un modo de contar que está asociado a lo que Beatriz Sarlo (2005) denominó el «*giro subjetivo*», es decir, una narrativa en la que predomina un narrador *autodiegético*. Desde el discurso indirecto libre hasta el monólogo interior, desde las digresiones focalizadas hasta las no focalizadas; todas formas que ponen en escena la autobiografía, o pseudo autobiografía, en donde la intimidad se *espectaculariza* y nada queda oculto a la confesión.“ Juan Manuel Urraco Crespo, "Dramaturgias...", 88.

⁴⁸² Sarlo, *Tiempo...*, 34.

⁴⁸³ Diego Gándara, "Reportaje a Perla Suez: La Memoria es una materia exquisita", *Revista Lea*, agosto (2000).

3.3. Tabúes de “Letargo”

Aun tratándose de una confesión ficticia, como la autora la denomina, la prohibición y el tabú también ejercen su influencia en este espacio. Como mostré en *CO*, el protagonista no puede ahondar en sus reflexiones acerca de la identidad y la sexualidad por el tabú. De forma análoga, esto ocurre también en las novelas de Suez, ya que tampoco se muestran directamente las reflexiones de los protagonistas entorno a lo prohibido y/o tabuizado.

El efecto se consigue a través de la citada técnica de la extirpación del tejido textual. Cada vez que la protagonista se acerca en sus ejercicios memorísticos a temas secretos o prohibidos, la narración se interrumpe, como si lo que hubiera en ese lugar del texto no quisiera ser recordado y si lo fuera, no quisiera ser mostrado. Por ejemplo, desde el momento en que el hermano muere por “muerte blanca”⁴⁸⁴ y que la madre entra en la locura, se supone que por esquizofrenia, Déborah se percata de las primeras limitaciones que le imponen en los diálogos para hablar acerca de la enfermedad de su madre.

Estos dos temas (muerte y locura), que ya anunciaba al inicio del capítulo, forman parte de los ejes de tabúes y prohibiciones sobre Déborah, junto con los temas del sexo y la política. Estos dos últimos, en lo correspondiente a la formación de su género como performativo, son los más llamativos. El sexo, en el que incluyo el género por ser construido culturalmente, se trata de un aspecto que no se nombra en ninguna ocasión en ningunos de los dos niveles narrativos. Por su parte, el tema de la política representa una de las esferas a las que las mujeres no tenían acceso y que se considera una práctica reservada a los hombres. La Déborah niña no comenta en ninguna ocasión este tema, pero tampoco la voz narradora del nivel extradiegético.

Cuando la narradora corta la narración con los espacios vacíos evoca a menudo uno de los ejes mencionados, hasta el punto que es incapaz de expresar la prohibición de su niñez incluso desde una ubicación enunciativa de treinta años más tarde. Aquí se aprecia el mecanismo del texto respecto al tabú, el silencio y la performatividad de

⁴⁸⁴ Suez, “Letargo”, 40.

género. La narración está atravesada por dos voces: la voz de la Déborah adulta que recuerda los sucesos durante los dos años en los que moría su madre y la voz de la Déborah niña/adolescente que está en la época narrada. La separación de lo que narran ambas voces es esencial para la estrategia, ya que el silencio de la narradora adulta está provocado por hechos traumáticos que vive la Déborah niña. Al mismo tiempo, la voz de la Déborah niña también está atravesada igualmente por silencios, en este caso, por las prohibiciones externas de la *bobe* y su padre.

Las prohibiciones de hablar sobre sexo y género siguen estando presentes, aunque sean vistas desde la distancia temporal que separa a la Déborah que recuerda y narra con la otra Déborah de la infancia, de modo tal que la formación identitaria y genérica de la narradora continúa regulada por las prohibiciones.

En relación directa con su género, la niña conoce sus límites y son asumidos y repetidos por la voz de la adulta, con tono crítico, pero confirmador, en el que se realiza al sujeto como reproductor de las normas de género, mostrando al poder como opresor y formador.⁴⁸⁵ Uno de los ejemplos más explícitos al respecto sobre la prohibición, es el momento del nacimiento de su hermano, en el que ya es consciente de los límites que tiene y que tendrá, en tanto que tabúes y prohibiciones: “la niña piensa en la suerte que tuvo de haber nacido mujer, aunque calle cuando quiere hablar y escuche lo que una niña no debe escuchar.”⁴⁸⁶

Esta declaración consciente de Déborah acerca de su “estatus” es la base de lo que será su educación: el acceso a la palabra está prohibido y determinados temas son tabúes para una “niña”. La construcción como sujeto con identidad y género funciona de nuevo con los límites que configura el sistema de tabúes familiares, los cuales son transmitidos por medio del silencio y lo secreto, es decir por un medio carente de palabra. Las lagunas que surgen a continuación, representadas físicamente por los vacíos textuales, tienen su origen en una intervención de extracción. Se manifiesta, por lo tanto, el deseo de expresar lo recordado y al mismo tiempo el terror a expresarlo.

⁴⁸⁵ Esta hipótesis de Butler será un tema recurrente a lo largo del trabajo. Butler define al sujeto en esta doble variante del sujeto oprimido por el poder pero formado por él, lo cual lo lleva a reproducirlo, donde el cuerpo del sujeto es lugar de la reiteración: “El poder es simultáneamente externo al sujeto y la propio jurisdicción del sujeto.” Butler, *Mecanismos...*, 26.

⁴⁸⁶ Suez, *Letargo*, 32.

En otras ocasiones es su padre quien confirma su estatus de género. En uno de los sueños de la narradora (no se sabe si la voz de la niña o de la adulta), tiene una conversación con el padre en la que se dice explícitamente lo que se omite de forma continuada:

Ella lo sigue por un pasillo inacabable y al fondo del pasillo hay un cuarto oscuro y silencioso. Y allí está el padre. Al verla, el padre dice *mi niña, los caballos pueden hacer lo que quieran, pero una niña no puede.*⁴⁸⁷

Además de los silencios en torno a su género, el sexo y la sexualidad no son nombrados en ningún momento de la novela si no es de forma indirecta. Estos temas se sugieren mediante la relación que el padre mantiene con su amante (la enfermera), cuando Déborah manifiesta su simpatía por León, quien se convertirá en su marido. Incluso cuando habla del embarazo de la madre, se evita también dar explicaciones a Déborah:

Voy por agua, y desde la cocina escucho a la *bobe* que dice Dios mío hija, estás gruesa otra vez.

Y cuando regreso, pregunto a la *bobe* si es cierto que mamá va a tener un bebé, y ella me dice que de dónde saqué eso.⁴⁸⁸

La mentira de la *bobe* le sirve a la niña para conocer sus límites como sujeto, los cuales integra por la reiteración de los mismos. Nuevamente se hace el silencio tras la referencia al tema prohibido y, por repetición, termina corporizando la norma que se mantiene en el discurso narrado por ambas voces.

El otro eje de prohibiciones mediante el que se pretende fijar a Déborah en su género, trata sobre los ámbitos que le están permitidos y los que no. Estos surgen como elementos culturales que tienen una aplicación distintiva por sexos. Como apuntaba

⁴⁸⁷ Suez, *Letargo*, 43.

⁴⁸⁸ *Ibíd.*, 36.

Dahl el ámbito de la política, la locura y la muerte, pertenecen a esferas prohibidas para una “niña”.

Por ejemplo, en relación a la locura de la madre y muerte de la madre son frecuentes los límites impuestos:

Nadie en la casa explica a la niña qué tiene la madre, pero a ella le basta con mirarla para adivinarlo.

Yo le dije a la *bobe* que mamá estaba así por la muerte de mi hermano. La *bobe* se llevó las manos a la cabeza, nombró a Dios, y me hizo prometer que nunca más iba a repetir eso.⁴⁸⁹

Y tras el suicidio de la madre, el padre también le da la noticia mediante un gesto y el silencio: “[...] el padre sale del cuarto de la madre y abraza a la niña sin decirle nada.”⁴⁹⁰

De la misma manera, en relación con su militancia política se mantienen las omisiones: “El padre sale y todo es un largo silencio.”⁴⁹¹

3.4. El secreto

Estos tabúes y prohibiciones en torno a la construcción del sujeto dan lugar a un secretismo en el ambiente de la novela que está íntimamente relacionado con los límites de la narradora, en tanto que produce, constituye o regula los vacíos. De este modo, tanto el secreto como las prohibiciones son una causa del silencio y de lo no-dicho.

El espacio en blanco de las extracciones tiene una significación atribuible, en gran medida, a lo que el personaje no puede oír y/o expresar por su juventud y/o por su género o a silencios reprobatorios por parte de la *bobe*.⁴⁹² Por razones familiares y/o culturales el padre y la abuela le ocultan sus conversaciones y sucesos relevantes que

⁴⁸⁹ Suez, *Letargo*, 41-42.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 88.

⁴⁹¹ *Ibid.*, 46.

⁴⁹² Sobre esta interpretación de los huecos narrativos y silencios, volveré en el siguiente capítulo sobre la percepción como elemento performativo.

ocurren en el seno familiar durante toda su infancia. Hablan en *iddish* siempre que no quieren que escuche, le ocultan inicialmente la enfermedad de la madre o le hacen saber que no debería haber escuchado diversos temas relacionados con los cuatro ejes tabuizados. Cuando hace referencia al *iddish*, la lengua de sus abuelos (que su padre también conoce), aparece una atmósfera de secretismo en torno a lo que Déborah escucha: “Papá y la *bobe* hablaban en *iddish*, con ese modo febril que tenían de hablar entre ellos. En *iddish* saben todo, pero en castellano solamente dicen estupideces.”⁴⁹³ Como también: Papá y la *bobe* se miran. Por todo mi cuerpo hay ruidos de pasos, y la voz de papá, y voces confusas que secretean en la oscuridad.”⁴⁹⁴

No obstante, el concepto de secreto influye tanto en Déborah, como al ambiente que afecta a toda la familia. La *bobe* vive con la obsesión de ocultar los acontecimientos dentro de su casa. Incluso tras la muerte de su hija pretende impedir que se sepa que se suicidó. El padre, por su parte, tiene una amante secreta, acude a reuniones comunistas clandestinas y pasa gran parte del día revelando fotos en un cuarto oscuro sin que nadie sepa de qué tratan.

De la misma manera, Déborah también tiene actividades secretas, especialmente su diario, en el que escribe y confiesa la mayoría de sus pensamientos e inquietudes. El espacio de acción de la niña, tal como lo recuerda ella misma, es muy reducido, pues sus acciones quedan restringidas al ámbito privado y al secreto, como dan fe las confesiones que hace en su diario – que además esconde – y no osa expresar en otro lugar y en otro momento:

La niña escribe en el cuaderno,

21 de mayo de 1959

El día está oscuro y mamá está hecha un desastre: se arrastró por el piso toda la mañana y se hizo caca encima, y después la enfermera la tuvo que lavar y llevarla por la fuerza a la cama. Cuando la enfermera la arrastra hasta la cama parece una vaca a la que van llevando al matadero.

⁴⁹³ Suez, “Letargo”, 74.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 75.

Papá y la bobbe se la pasan hablando en iddish. Hoy preparé mi bolso... tengo ganas de irme para siempre de esta casa.

¡Qué haría sin vos!

Ah, me olvidaba de contarte: ayer, encontré en la verja a un gatito gris que estaba muy quieto y muerto de frío. Como sé que no lo puedo tener conmigo, se lo llevé a León para que lo cuide.

La niña cierra el cuaderno y lo esconde detrás de un cajón para que nadie lo lea.⁴⁹⁵

Las confesiones del diario: “mama está hecha un desastre” o “parece una vaca a la que van llevando al matadero” dan fe de los temas permitidos y prohibidos. Son algunas de las restricciones a las que está sometida y al mismo tiempo son los márgenes de su campo de acción. Siendo además reproducidas por ella misma, la narradora entra en un proceso de iterabilidad de las normas que rigen su mundo dentro del cual es también partícipe activa de la ejecución de las mismas, lo que la convierte en parte constituyente del/los secreto/s.

Esta iterabilidad se puede observar a dos niveles diegéticos: aquel del pasado en el que se narra la fase liminal de la muerte de la madre y aquel del momento de enunciación de la Déborah adulta. El primero trata de las acciones de la niña repetidas y de su círculo familiar: no pregunta ni habla acerca de política, muerte, sexo o la locura porque sus actos como mujer y judía están delimitados por las normas que rigen el ambiente familiar y que habitan dentro de ella. El segundo trata de Déborah adulta quien también repite, en la mayor parte de la narración, los secretos nuevamente representados por los espacios vacíos.

Esta reproducción forzosa de la normativa provoca al mismo tiempo una reiteración diferente. En el hecho de recordar hay un intento de explicar el pasado de otra forma, intentando expresar lo que no pudo decir y fracasando de nuevo. Los recuerdos sobre lo secreto continúan siendo impronunciables y lo que ha sido pronunciado ha sido nuevamente eliminado, como muestra el texto cortado. Lo secreto se transforma en

⁴⁹⁵ Suez, “Letargo”, 81.

vacío, en herida o en huella: en una marca del texto eliminado, cuyo significado remite nuevamente a la prohibición de desvelar lo secreto.

3.5. La memoria y el tabú como fuerzas motrices

El ambiente formado por la memoria y los no-dichos, además de construir la estética narrativa, es también el motor de la misma. Lo no-dicho y las prohibiciones son los causantes de la búsqueda que inicia la protagonista adulta socavando entre los recuerdos de su madre Lete⁴⁹⁶ agonizante. De esta manera, la búsqueda tiene el objetivo de recordar lo que no logró expresar en aquella época, pero también de escuchar lo que no escuchó de su padre y su abuela. El objetivo que se plantea la narradora es desvelar lo oculto, como indica hacia el final de la narración:

Quiero sacar a la luz esos dos años en los que mamá estuvo tan enferma, y quiero verme caminando por el andén de la estación de tren. Quiero que mamá, papá y la *bobe* viajen conmigo en un coche de alquiler, parecido al que me lleva a mí ahora, y que papá hable con el taxista del secuestro de Fangio, y que mamá y la *bobe* hablen acerca de tía Berta y yo escuche a papá decir, *vamos a llegar tarde*, y yo tenga diez años.

Después, que hablen de lo que tienen que hablar el tiempo que necesiten, para decir lo que no pudieron decirme entonces.⁴⁹⁷

Por un lado el texto funciona haciendo hablar a sus familiares mediante lo que su memoria guardó y que hasta el momento no había podido ser dicho, por otro lado, la narradora también tiene la intención de decir aquello que no se pudo decir. Sin embargo, sigue siendo incapaz de reproducir ambos discursos. La consecuencia es un

⁴⁹⁶ El nombre de Lete para la madre es de por sí significativo porque está relacionado directamente con el olvido. Según el diccionario de mitología universal Akal: "Río infernal, también llamado río del Olvido; recorre los Campos Eliseos donde las almas de los muertos beben sus aguas que tienen el poder de hacer olvidar el pasado." Giuseppina Sechi Mestica, *Diccionario De Mitología Universal* (Madrid: Akal, 1993), 159.

⁴⁹⁷ Suez, "Letargo", 101.

relato de la memoria con recuerdos extirpados, donde partes dolorosas de su vida están apartadas, dejando las heridas visibles en los huecos entre párrafos.

La interactuación del tabú en la memoria y en la reproducción de la memoria se hace así más explícita. El tabú y la memoria – como indicaba Ricœur – son seleccionadores de recuerdos. Para crear un relato de la memoria es necesario olvidar, mientras que el tabú se origina por los recuerdos reprimidos que no salen a la luz, los que han quedado ocultos. De este modo, las prohibiciones que le fueron impuestas a la niña perduran como leyes que la Déborah adulta reproduce. Por ello, las prohibiciones impuestas en su infancia constituyen a Déborah, pero también son reproducidas por ella.

3.5.1. Los límites de la memoria

El lenguaje y la memoria son dos actos incompletos. El uno porque no puede expresar la totalidad del significado,⁴⁹⁸ el otro porque está formado de olvidos y recuerdos reprimidos, como indicaba Ricœur. El impulso del acto del habla es, por lo tanto, una búsqueda de significantes insuficientes para definir la realidad. A su vez, el relato de la memoria es de por sí un relato que no aspira a la exactitud por la imposibilidad de recordar y/o expresar la totalidad de los eventos acontecidos.

Wittgenstein recomendaba con su aforismo: “De lo que no se puede hablar, es mejor callar”⁴⁹⁹ para evitar las reflexiones sobre temas inaccesibles al entendimiento. Tal es en parte el impulso que dirige a Déborah en su narración: narrar lo que no se puede

⁴⁹⁸ Un ejemplo clásico para explicar esta imposibilidad del lenguaje frente a la realidad es el cuento de Borges La busca de Averroes, en el que Averroes es incapaz de comprender los términos de tragedia y comedia al no pertenecer a su cultura. Este concepto se puede concentrar en la conocida cita del cuento “Además, le exigían maravillas y la maravilla es acaso incomunicable: la luna de Bengala no es igual a la luna de Yemen, pero se deja describir con las mismas voces”. Jorge Luis Borges and Horacio Jorge Becco, *Ficciones*; *El Aleph*; *El Informe De Brodie* (Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1986), 137. Para un análisis sobre este tema véase: Fawzia Kamel, “Borges, Averroes Y Aristóteles: Literatura Y Filosofía”, *Extravío* 1 (2006), http://www.uv.es/extravio/PDFs/F_KAMEL.PDF. Última visita: 12/9/2016.

⁴⁹⁹ La cita entera sería: “De lo que se puede hablar se puede hablar claramente, y de lo que no se puede hablar hay que callar dejando plena autonomía a la muda expresividad del silencio -o a la del propio lenguaje en su nivel mostrativo-. En ambos casos no se plantea ya cuestión filosófica alguna, simplemente porque las cosas están claras. Y eso es todo lo que se pretende: clarificar el lenguaje y/o el pensamiento mediante la dilucidación y delimitación de lo decible/indecible en vistas a la (di)solución de los problemas filosóficos.” Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, 5th ed. (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 16.

narrar mediante silencios.⁵⁰⁰ Déborah intenta hacer hablar a su padre, a su abuela y a ella misma sin conseguirlo, siendo el silencio su única salida posible. La búsqueda de la expresión por medio de la memoria reconstruida y de lo indecible causado por vetos culturales, se convierte en el impulso y el motivo para poder relatar esta etapa liminal de su vida. Lo que Déborah “calla” está íntimamente relacionado con los recuerdos reprimidos y los dolorosos y la incapacidad de describirlo con palabras. De esta forma, aquello que no pudo ser dicho de niña, tampoco se consigue decir en su discurso como adulta por la doble incapacidad de pronunciar y recordar, creando una estructura circular dominada por los tabúes.

Dado que el tabú forma parte del esquema circular de causa y consecuencia de los secretos y de los silencios, se entraría en una concepción del mismo en la que éste se puede repetir de forma indefinida siempre que se manifiesta. A pesar de los intentos mostrados en el personaje principal por repetir lo que no se pudo decir o por recordar lo que no es posible recordar, el resultado es que lo indecible aparece intermitentemente pero de forma imprevisible:

Esa noche, la niña sueña que atraviesa silenciosos pasillos y llega donde hay una plaza blanca, y en esa plaza están sus padres. Hay sol y hay niebla. La niña ve que la madre está cubriendo el landó de su hermano con una tela casi invisible y que el niño llora, allí adentro. La niña grita que esa tela es una tela de araña, y grita que se la quiten, pero la madre ríe tontamente.

Cuando desperté, escuché a papá que murmuraba,

-Ya sé que para tu madre no valgo nada.

Y mamá que lloraba y que decía, basta, basta...

Lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Reati desarrolla esta idea en su artículo: Fernando Reati, "Perla Suez: Una literatura del silencio", en *Neo, Post, Hiper, Trans, ¿Fin?*, 1era ed. (Santiago de Chile: RIL editores, 2008), 191-208.

⁵⁰¹ Suez, "Letargo", 36.

En esta cita el recuerdo evoca otro de los sueños de la Déborah niña, tras el cual escucha a su padre hablar con su madre sobre la *bobe*. La reacción de Lete al reproche del padre, conforma un suceso que Déborah no puede volver a describir. Simplemente da a conocer que no ha olvidado el suceso inmediatamente posterior. Lo no-dicho surge como reacción al momento doloroso, pero también como reproducción y confirmación de lo prohibido.

3.5.2. Circularidad e iterabilidad del tabú y la memoria

Ahora bien, la cadena de reiteraciones indefinida en la que el tabú y las prohibiciones actúan de forma circular siendo causa y consecuencia, se perpetúa en una cadena de episodios no idénticos. De nuevo, la fuerza performativa radica en la repetición y diferencia cíclica. En cada nuevo intento de expresar lo indecible, aparece una nueva forma expresiva de lo no-dicho y por ello cada nueva manifestación discursiva para superar la prohibición, independientemente de su éxito o fracaso, supone una nueva articulación de la representación. Por ello, el acto de repetir en forma de recuerdos narrados queriendo representar lo pensado y no dicho, y que se pretende reproducir evitando las restricciones que supusieron los tabúes y prohibiciones en el momento recordado, es de por sí un acto creador en el que se está formando una nueva realidad:

Esa noche la niña sueña que un hombre entra a su pieza, que tiene el cuello del impermeable levantado, y le dice, con el cigarrillo en la boca, que lo siga. Ella lo sigue por un pasillo inacabable y al fondo del pasillo hay un cuarto oscuro y silencioso. Y allí está el padre. Al verla, el padre dice *mi niña, los caballos pueden hacer lo que quieran, pero una niña no puede.*

Abrí los ojos. Pensé en el hombre del sueño y no sé por qué vi a la *bobe* cortando calas, al lado de la canilla, y el agua jabonosa corría por la zanja y arrastraba una pluma de pavo real.

*Aún hoy veo la escena y la bobe sigue en ese sitio cortando calas, al lado de la canilla que gotea y hay agua que se lleva una pluma de pavo real.*⁵⁰²

⁵⁰² Suez, "Letargo", 46-47. Las cursivas son mías.

Como se observa en los dos últimos párrafos, aparece un recuerdo narrado por la niña y otro mediante la voz de la adulta. A pesar de la descripción de la misma escena de forma muy similar, entre las dos descripciones se instala la diferencia, aunque mínima, pero suficiente para dar lugar a la modificación sintáctica y semántica. En el primero de los párrafos la *bobe* es el objeto de la frase (“vi a la *bobe*”) mientras que en el segundo es el sujeto (“la *bobe* sigue”). Por otro lado usa detalles distintos en cada uno de los párrafos, por ejemplo: “la canilla que gotea”, “el agua jabonosa”, y también cambia los verbos “arrastrar” por “llevar” (la pluma). A continuación de esta repetición sobreviene de nuevo el vacío, en el que se economiza la explicación o la interpretación acerca de esta reflexión.

En “Letargo”, la reiteración del discurso del silencio y del secreto a través de la extracción deliberada del texto, habría que contemplarla como iterabilidad⁵⁰³ del silencio, no solo por lo que se supone que ha cambiado de lo ocurrido a lo transpuesto en la narración, sino también por reflexiones que hace la niña, las cuales no corresponden a los pensamientos de una persona de su edad. Estas son atribuibles a la voz de la Déborah adulta con las consecuentes modificaciones que implican y que entran en conflicto con la Déborah niña mediante un diálogo opuesto. Dado que la novela está concebida en base a dos voces,⁵⁰⁴ dos narraciones y dos vidas mediante el espacio temporal que separa a las narradoras,⁵⁰⁵ se convertiría en un diálogo bajtiniano con dos frentes opuestos entre los que tendría lugar un intercambio de perspectivas.

Algunos de estos ejemplos se pueden observar en las reflexiones que hace después de la muerte de su hermano: “Y la niña se dice que hay algo en esos ojos casi violeta que todavía miran y que todavía imploran”⁵⁰⁶ o “Y cuando el miedo le cala los huesos, la luz

⁵⁰³ La noción de iterabilidad la utilizo siempre en relación a la concepción performativa de Derrida.

⁵⁰⁴ Es interesante escuchar de parte de la autora cómo construyó las dos voces de la novela: “Cuando tenía escrita la novela toda en primera persona (que tenía muchas páginas más) me di cuenta de que podía hacer un juego colocando también un narrador en tercera persona para que vaya siguiendo a la protagonista. Entonces decidí intercalar la primera con la tercera persona y lo sostengo así a lo largo de toda la novela.” Véase anexo 2.

⁵⁰⁵ La noción de la doble temporalidad del sujeto es analizada por Josefina Ludmer. La teórica argentina ve en esta estructura de “Letargo” una repetición temporal y una escisión del yo: “El tiempo se repite y se duplica en la memoria: dos yoes, dos presentes, dos generaciones y dos personajes centrales que pueden ser uno solo”. Josefina Ludmer, *Aquí América Latina* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010), 62.

⁵⁰⁶ Suez, “Letargo”, 41.

parece disolverse y ella ve algo que nadie ve: su propia memoria.”⁵⁰⁷ Estas reflexiones desde la focalización de la niña en torno a las consecuencias del duelo que desatan la locura de su madre, forman parte de una reproducción de lo sucedido con una perspectiva desde otro lugar de enunciación.

La reproducción de los tabúes en base a la reproducción de los recuerdos implica una diferencia instalada entre las dos voces de las dos épocas. A pesar de que la enunciación del tabú tiene lugar nuevamente con silencios, estos están citados y permiten crear un contexto nuevo, en el que se advierten simultáneamente las posiciones de confirmación y modificación de los estados.

3.6. Tabúes y prohibiciones como creadores de identidad de género

El tabú y las prohibiciones son de por sí creadores de nuevas realidades al introducir novedades en la ficción. Por un lado, da vida a lo inenarrable del tabú, conformando de por sí una plasticidad iterada y al mismo tiempo modificadora, y por otro niega el discurso de la niña. Los vacíos, por su no-expresión y/o supresión, establecen una relación con la psique y la memoria de la protagonista, pero también con su género dentro de una comunidad y familia conservadoras.

Los espacios en los que la narradora parece que va a explicar lo que no pudo decir, donde había algo dicho y se extirparon,⁵⁰⁸ o donde da la sensación que se omite un tabú o una prohibición, forman parte de las normas de género que habitan en la narradora. Los vacíos surgen por lo que como niña/mujer no puede pensar, reflexionar, recordar o decir porque en los lugares donde se espera la superación de las restricciones correspondientes a su sexo, surge el vacío en lugar de la palabra, como un resto en el espacio silenciado creado por sedimentación.

La idea de resto, de “nada” es por ello al mismo tiempo “algo”. El hecho de no poder expresar a pesar del impulso, no significa la expresión de “nada”, porque este se convierte en la huella o la herida. La creación yace en esta representación particular del tabú y las prohibiciones: la fragmentación de la memoria y la extirpación de lo

⁵⁰⁷ *Ibíd.*, 42.

⁵⁰⁸ No hay que olvidar que en esta novela la autora decidió extraer texto ya escrito reduciendo la novela a casi la mitad. Véase la entrevista en el anexo 2.

inenarrable se convierte así en un acto creativo. En el ejercicio que realiza la narradora se observan las normas que debe/debía cumplir, pero reproducidas de otra manera mediante una diferencia indicada a veces por el lenguaje y a veces por los vacíos. Este resto denota la imposibilidad de repetición y, en este caso, de la imposibilidad de repetir exactamente las normas de género que corporeiza Déborah.

El aparato de control social que asegura que el lenguaje y las normas sean mantenidos en las colectividades,⁵⁰⁹ falla en el momento en el que la repetición se contempla como diferente, por ejemplo, cuando el lenguaje con el que se expresan las normas ya no es el mismo. La Déborah adulta reitera el silencio que sufrió de niña, pero dentro de este nuevo silencio se percibe la diferencia temporal de los treinta años. Finalmente, esta diferencia se aprecia completamente cuando la acción es trasladada al lugar de enunciación de la Déborah adulta.

En este momento, lxs lectorxs comprueban la existencia de las vías alternativas de expresión de lo prohibido. Estas se pueden apreciar cuando, en el lugar de enunciación de la Déborah adulta, se observa que la narradora se ha convertido en fotógrafa que además hace fotografías relacionadas indirectamente con el sexo y la sexualidad. La profesión de la narradora, así como el tema en el que trabaja sorprende a lxs lectorxs, porque ambos no han sido expresados en la relato. Por el contrario han formado parte de los ejes de prohibición expresados por los no-dichos. Esta nueva situación desvela ciertos enigmas que rodeaban el libro, como las fotografías de generaciones pasadas introductorias que anteceden al relato⁵¹⁰ y que están indicando su interés (prohibido) por este tema. De esta forma, se conforma en el relato una circularidad con uno de los temas tabuizados. La novela comienza y termina con aspectos relacionados con la fotografía: las fotografías de sus antepasados y la profesión que practica.

Además, su ocupación como fotógrafa da lugar a expresar otro tema tabuizado para ella como es el sexo. La narradora describe varios personajes y situaciones que

⁵⁰⁹ Soley-Beltrán indica: “En el modelo performativo, las principales características de las instituciones sociales son: convencionalidad, autorreferencialidad y autovalidación de conocimiento, finitismo del significado y reflexividad. Las instituciones sociales son bienes colectivos porque la posibilidad de la acción colectiva depende de su existencia. Al tratarse de un bien colectivo, redundando en el interés de los miembros de la colectividad participar en la sanción mutua para preservarlo. Por este motivo, las razones lingüísticas y las normas que guían la clasificación son instituciones sostenidas por un aparato de control.” Soley-Beltrán, *Transexualidad...*, 83.

⁵¹⁰ Véanse los anexos 3 y 4.

fotografía. En ello se puede percibir un impulso por poner de relieve el erotismo, la seducción, el deseo. Temas adyacentes al sexo y la sexualidad. Por ejemplo, con un tema de homosexualidad: “[...] un hombre [...] que siempre frecuenta el mismo bar [...] Gatillo cuando se complace en atrapar con su mirada a un jovencito rubio que frecuenta el bar.”⁵¹¹ O la seducción de una mujer mayor a un joven: “Sorprendo a una mujer que trata de seducir a un chico.”⁵¹² O la perversión de un viejo: “Subo a un ómnibus. Hay una chica que usa minifalda y que está parada al final del pasillo, y hay un viejo que la mira, voraz.”⁵¹³

Las dos facetas fusionadas llaman sumamente la atención dado que ponen de relieve las dos prohibiciones principales: un trabajo de hombres el cual está relacionado con la política, y la prohibición y el tabú de hablar del sexo. Los dos temas son reproducidos como el significante de lo impronunciable para expresar el dolor del recuerdo y reproducir una normativa que la habita y, sin embargo, consiguen ser expresados mediante su profesión.

Desde un enfoque performativo se pone de relieve la iteración del acto de recordar el pasado y el deseo de cambiarlo en el presente. El acto iterativo se explica en la novela como una repetición a priori a dos niveles temporales y de memoria donde, en el primero de ellos, se explica como ella cree que ocurrió realmente, y en el segundo, como ella hubiera querido que fuera.

Finalmente en el discurso predomina una constatación del estado, la confirmación de las normas, pero en los actos predomina lo performativo, a la modificación de las mismas. La reiteración del tabú da lugar a dos imposibilidades: por un lado, de pronunciar lo prohibido que regula las normas hegemónicas de género y, por otro, de repetir de forma idéntica estas mismas normas de género. La primera imposibilidad para Déborah es el fracaso de tomar el discurso que le estaba prohibido. La segunda trata del fracaso de las normas en mantener una normativa de identidad de género estable.

⁵¹¹ Suez, “Letargo“, 97.

⁵¹² *Ibíd.*

⁵¹³ *Ibíd.*, 98.

4. Conclusiones

Como he mostrado en esta celebración a lo oculto, al vacío, al olvido y a lo secreto, los personajes sufren una compleja situación cuyo eje en común es la pérdida de la memoria o el olvido provocado. Esta situación, sin embargo, permite que el tabú (y lo secreto y lo no-dicho, como sus consecuencias) se convierta en un detonador de sucesos imprevisibles, de búsquedas y de descubrimientos y, al mismo tiempo, en regulador ambivalente del proceso de construcción de identidad sexual y de género.

El tabú origina el secreto, provoca una nueva forma de creación y finalmente condiciona las posibilidades de esta creación. Es el origen del olvido y un constructor de la memoria. Se crea por lo tanto una nueva realidad del personaje por medio de una memoria re-construida por múltiples discursos. El desarrollo del personaje principal como un continuo “llegar a ser”, deja por el camino su identidad estable y acaba tomando consciencia de la movilidad de su yo, y de una nueva identidad regulada por aquello que no se puede decir. Los dos personajes analizados dan cuenta de este proceso de formación y re-formación constante de las identidades.

El caso de Daniel le afecta tanto a él como a su madre. La interferencia de este doble sistema de tabúes sobre él y Julia cobra sentido al tener en cuenta un amor incestuoso por la madre no resuelto. La doble articulación del tabú, por un lado el deseo de conocer, por otro la prohibición de aproximarse a este amor prohibido genera las formas de expresión alternativas, que he denominado silencios, no-dichos y secretos, los cuales transmiten la indeterminación de las identidades y sexualidades, aceptándolas como proceso y no como un estado.

La estrategia del personaje de Déborah también crea un conflicto con el pasado y su presente, pero en este caso con ella misma, ya que el mismo personaje adopta dos voces en los dos niveles narrativos separados temporalmente por unos treinta años. De hecho, en ocasiones se pueden percibir diferencias en el mismo párrafo del discurso de la niña y la adulta sobre el mismo suceso con sus respectivas diferencias. Lo interesante del discurso de Suez es cómo los tabúes y las prohibiciones – especialmente sobre lo relativo al género y la sexualidad – se repiten en la voz adulta escenificándose por vacíos textuales entre párrafos. El silencio que resuena en estos huecos no son recuerdos reprimidos e inaccesibles. A diferencia de Daniel, Déborah tiene acceso a su

memoria, pero no puede pronunciar los sucesos que desea pronunciar, porque la prohibición aún se repite en ella, y ella la reproduce. Reproduciendo de esta forma, el concepto de “mujer” según la normativa transmitida por su familia. En este sentido Déborah es un proceso de construcción performativa mediante la repetición de las normas (prohibitivas) dentro de su cultura.

El estudio del tabú y la prohibición como estrategia narrativa forma parte de un proceso que tiene lugar dentro de las reflexiones de lxs narradorxs, por ello, se hacen prácticamente necesarios narradoxs autodiegéticos que permitan contemplar el proceso performativo según la lógica del deseo y la prohibición. Se trata pues de un proceso interno en los personajes, compartido con lxs lectorxs quienes pueden verse afectados e involucrados en el proceso performativo.

Dado que en este capítulo he expuesto una técnica que permite ver la fuerza transformadora desde las reflexiones internas y desde la psicología de los personajes, en los próximos voy a tratar la performatividad de la ficción desde un posicionamiento externo a ellos: mediante la percepción de los otros y mediante las apariencias que emanan de estos personajes. El siguiente capítulo está dedicado al primero de ellos. La percepción como un elemento y un proceso performativo proveniente del exterior será analizada mediante la mirada y las reacciones de los otros sobre los protagonistas de los tres libros del corpus.

En ese instante yo sentía como un dolor sordo; tal vez me veían, captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces.

Julio Cortázar, *Axolotl*

II. El poder performativo de la mirada del otro en *El común olvido*, “Letargo” y *Ganarse la muerte*

La mirada y la percepción tienen un papel privilegiado como elementos performativos puesto que son necesarios para que un acto-discurso se pueda considerar como tal. Asimismo, tal como describí en los ejemplos de performances, los actos perceptivos tienen la capacidad de ejercer como transformadores de realidades. Por ello, la mirada del otro y las reacciones no son solo elementos que forman parte de las características de la performatividad, sino que son en sí un discurso que en su repetición y ritualidad modifican estados.

En este capítulo, quisiera mostrar cómo la identidad y el género se construyen por actos y discursos de personajes que forman la ficción, pero también por las reacciones repetidas por los mismos personajes. Las percepciones crean una ilusión de verdad y estabilidad de identidad para lxs lectorxs, pero la reiteración de las mismas provoca grietas en esta ilusión sinecdótica.

Como expliqué en la segunda parte, en los tres textos del corpus tienen lugar procesos de construcción de identidades genéricas y culturales dentro de las fases liminales de la historia. Estas son necesarias para posibilitar cambios en un orden social, y las novelas tienden a menudo a mostrar argumentos en los que predominan una o varias fases de este tipo,⁵¹⁴ incluso podrían verse como una de las condiciones de la ficción o del texto

⁵¹⁴ Doris Bachmann-Medick destaca que en los argumentos literarios es corriente que se den en fases liminales: “Literatur reflektiert Rituale, markiert Entfremdungen und Entstellungen ritueller Orientierungsmuster, parodiert sie oder bringt sie als bloße Versatzstücke ins Spiel. Überwiegend richtet sich der Fokus gezielt auf herausgehobene Ritualphasen, und hier hauptsächlich auf die liminale Übergangsphase.” (La literatura refleja rituales, marca alienaciones y distorsiones de patrones rituales orientativos, los parodia o los pone en la novela como meros elementos decorativos. La atención se centra específicamente en fases rituales destacadas y, en especial, en el período de transición liminal.) Bachmann-Medick, *Cultural...* 123.

artístico para que puedan funcionar.⁵¹⁵ En este sentido, considero como una fase liminal todo tipo de aparición pública – como un evento público o una reunión – pero también las fases que ocupan la mayor parte de las diégesis, en las que lxs lectorxs pueden sumergirse e identificarse con los actos y discursos performativos que allí suceden. Las identidades de género se generan durante estos momentos transitorios y en ellos tienen lugar los actos perceptivos, pero también ambivalencias y momentos imprevisibles: ya sean fases que incluyen un rito de paso cultural, o las apariciones fugaces a las que los individuos se someten cotidianamente y provocan micro-cambios.

Para explicar los procesos perceptivos y cómo funcionan en relación con la creación de nuevas realidades, voy a retomar en este capítulo el concepto de “libreto” de Butler y su uso en espacios liminales. Asimismo, pretendo asociar el concepto de “libreto” con la metáfora teatral, mostrándola en una relación de espectador/actor y los actos perceptivos que tienen lugar en tal relación. El falso esencialismo de los géneros al que se refiere Butler en el concepto de “libreto”, sería lo que he definido como una ilusión del género que funciona como una sinécdoque, en base a la cual lxs lectorxs (re)crean y completan los personajes y las situaciones. En esta línea voy a tratar las identidades culturales y genéricas como categorías naturalizadas y esencializadas a través de actuaciones de estos libretos y de castigos y recompensas en función a las actuaciones. Estos castigos establecen los límites de la actuación y fuerzan la naturalidad, al castigar las “improvisaciones” no aceptadas por el “público”.

⁵¹⁵ Como ya expliqué en la segunda parte, Lotman expone su teoría sobre los textos, en los que diferencia entre el texto con argumento y el texto sin argumento. Los textos con argumento entrarían en la categoría de texto artístico que son los que vienen motivados por un suceso o un acontecimiento que hará que la acción comience, los campos semánticos se modifiquen y los espacios de la acción cambien.

1. Objetivos

Ante todo, las percepciones confirman las normas que rigen los géneros o las contradicen. La actuación del género y de la identidad cultural dependen de la aceptación o la negación pública de su representación. Estas tienen lugar en las novelas del corpus a dos niveles: el del lector que completa e interpreta el mundo novelístico según su mundo de valores, y la percepción dentro de la ficción en las relaciones con los personajes. Especialmente en este segundo aspecto se va a centrar este capítulo: en las miradas y reacciones de los personajes y en su capacidad de aprobación y penalización sobre los otros.

Asimismo, voy a estudiar los aspectos referentes a la percepción sobre los personajes y su funcionamiento en el seno de contextos de violencia: la mirada y las reacciones que configuran la identidad y el género aparecen de distintas formas en las tres novelas. Para ello, el “libreto” y los espacios liminales en los que se actúa, me permitirán analizar este modo de performar en las diferentes estrategias utilizadas en las novelas: en *CO* el personaje principal reconstruye su identidad y su memoria a través de los otros y a través de las reacciones de los otros, cambiando por medio de enunciados repetidos. En “Letargo” la mirada del otro viene dada especialmente por el silencio, donde la protagonista se forma en función de las leyes tradicionalistas de su entorno familiar, desde la niñez hasta la adolescencia. En *GM* las miradas cosificadoras sobre Cledy consiguen que acabe percibiéndose a ella misma como una herramienta de trabajo y un objeto sexual.

2. La mirada del otro en *El común olvido*

La reconstrucción del vacío en la memoria de Daniel, provocado por la amnesia traumática vista en el capítulo anterior, es un intento de recuperar lo irrecuperable, pero también un proceso en el que Daniel se convierte en un actor que tiene que aparecer ante varios públicos. En este vaivén de resquicios de recuerdos, recuerdos inventados y memoria reconstruida, las miradas de los personajes como público determinan la construcción de su nueva identidad. Entre los tipos de “mirada” destacan las reacciones repetidas de los otros que tienen la capacidad de modificar la realidad del protagonista.

Considerando la liminalidad en el acto de lectura y las fases del relato, se entiende que tanto el recipiente como el protagonista están en una gran fase transitoria que ocupa casi toda la narración. Para Daniel, esta situación está motivada por el ritual del entierro cuyo proceso completo cubre desde los primeros compases del relato, en los que anuncia su llegada a Buenos Aires, hasta los últimos, cuando vuelve a Nueva York.

La llegada al país se convierte en el inicio de la actuación. Es como la llegada al escenario. De esta forma, la novela comienza con la entrada en Argentina: “Pasar de la relativa sombra del aeropuerto a la luz blanca del despoblado siempre me pareció una forma particularmente despiadada de entrar en el país”,⁵¹⁶ lo que ya indica que se está cambiado de estado al traspasar la “frontera” que separa el aeropuerto de la ciudad de Buenos Aires, y que sería también la frontera entre los bastidores y la luz del escenario. Tras la entrada en escena, asume que no hay vuelta atrás, asumiendo que va a tener que actuar: “He vuelto y esta vez ya no podré salir.”⁵¹⁷ En un punto más avanzado de la novela, entre sus reflexiones como narrador autodiegético, Daniel se da cuenta de nuevo de esta situación, al percatarse de que lo que había vivido anteriormente en relación con su pasado, lo está abandonando y está introduciéndose en una nueva fase de su vida:

⁵¹⁶ Molloy, *El común...*, 13.

⁵¹⁷ *Ibíd.*

Mi pasado, el que creía ser mi pasado, es de otros, no me corresponde. Yo pensé que todo esto iba a ser más simple, una suerte de liquidación de cuentas viejas. Ahora veo que no estoy cerrando cuentas sino abriendo una nueva, la mía.⁵¹⁸

En este estado particular, en el que como dice “está abriendo una nueva cuenta”, se abre una nueva fase propiciada por la necesidad de saber o redescubrir. La “nueva cuenta” que abre Daniel (su toma de conciencia como actor) se convierte en un proceso en el que predominan la imprevisibilidad, la ambivalencia y, sobre todo, la percepción de sus actos. Esta nueva cuenta es el inicio de una fase de actuación y, por lo tanto, una fase en la que va a ser observado y se van a valorar sus actuaciones que tendrán lugar durante las entrevistas y los encuentros fortuitos en la ciudad.

2.1. Percepción del personaje

A pesar de que ya había realizado viajes en el pasado, hasta este último, Daniel no se había planteado qué es lo que había olvidado en su infancia. Ahora, su pasado ya no es suyo y solo a través de los otros le será posible reconstruir una identidad. El personaje entra en un estado en el que la percepción de los demás puede modificar su vida, y se reconoce como un objeto que es percibido. Se siente bajo la mirada de los demás, teniéndola siempre presente e incluso se imagina que es observado. Por ejemplo, en uno de sus largos paseos por la ciudad cuando contempla una casa abandonada, cree que lo están observando desde las ventanas del edificio:

[...] vi una casa de dos pisos aparentemente abandonada, la fachada desfigurada por una rajadura que la hendía en dos, las celosías cerradas, una casa desde donde, se me antojó pensar, alguien me estaba mirando. [...] Acaso mi madre había conocido a las personas que vivían en esa casa, acaso había caminado desde su departamento de la calle Arroyo a visitarlas⁵¹⁹

⁵¹⁸ Molloy, *El común*, 76.

⁵¹⁹ *Ibíd.*, 42.

La sensación de sentirse en el centro de las miradas incomoda al protagonista. Desde la muerte de su madre ya no se siente protegido en Buenos Aires. Antes gozaba de un papel secundario que lo guardaba de la mirada de los otros. Sin embargo, sin que su madre esté para “representarlo”, se siente en el centro de los focos, en una posición para la que no está preparado, como se puede leer en otro extracto:

Durante años vi a Buenos Aires a través de sus ojos [de su madre], en sus relatos, y ahora que traigo sus ojos para ver, sólo se me brinda un telón chato y deslucido contra el que intento, en vano, representarme una comedia de la que nunca fui protagonista.⁵²⁰

La metáfora de intentar “representar una comedia” explicaría la sensación de querer actuar un papel que desconoce. Nunca representó el guion de protagonista, por lo que su actuación se debe basar en una improvisación, en la que ningún elemento es predecible. La re-construcción identitaria en Buenos Aires comienza prácticamente desde cero y bajo las influencias de un “público” que aún no lo había visto actuar.

Los elementos de esta reconstrucción se advierten mediante las interacciones con los demás personajes y, especialmente, mediante las reacciones de los mismos. Estas autorizan o desautorizan los actos y discursos del narrador, como si se tratara de una subestructura en que se va re-construyendo su identidad por medio de la citación de reacciones.

Entre las reacciones citadas en el relato y que condicionan situaciones y personajes en su iterabilidad, aparecen una serie de frases enunciadas en diferentes contextos como ya indica Deffis.⁵²¹ Algunas de ellas hacen referencia a la homosexualidad mediante la frase que se repite a lo largo del libro: “Algo que no tiene nombre”, y otras aparecen en diversos lugares pronunciadas y escritas creando nuevos contextos como por ejemplo “Look in my face; my name is Might-have been” la cual proviene de un verso de Dante

⁵²⁰ Molloy, *El común...*, 29.

⁵²¹ Deffis, “Algo...”, 66.

Gabriel Rosetti.⁵²² De la misma forma, en los recuerdos de Daniel aparecen frases sueltas que se repiten como el “mirá que sos inútil” de su madre que luego él, cuando está desesperado en Buenos Aires al no encontrar una salida a su reconstrucción del pasado, también se repite a él mismo, sometiéndose a la percepción de su madre ya muerta:

Soy un inútil: no sólo se me fragmenta el mundo de acá, este Buenos Aires de pacotilla en el que deambulo, sino también el de allá?, el que creía firme, el mundo del que salí para poder regresar a él sin que me lo cambiaran.⁵²³

En este sentido, una frase que forma parte de esta (sub-)estructura, es utilizada a modo de hilo conductor, tanto en las reacciones a los actos de Daniel, como por una reflexión del protagonista sobre las reacciones de los otros. La frase “esas cosas siempre se saben” abunda de manera intencionada en estas interacciones, con la que se hace una doble referencia: a su sexualidad y a su identidad cultural. En efecto, el protagonista se percibe y se (re-)forma en el trascurso del libro a la vez que se usa esta expresión, que denota que no está interpretando de manera correcta el guion. Al decir, tanto mediante la voz de Daniel, como mediante la voz ajena: “estas cosas siempre se saben”, la mirada de los otros está influyendo en la (re-)formación identitaria.

2.2. La mirada sobre la identidad cultural

Además de que su comportamiento está condicionado por el contexto violento contra las sexualidades disidentes, Daniel sufre un proceso de adecuación en el campo de la identidad cultural. Esta adecuación, o mejor dicho esta no-adecuación, de su comportamiento se hace palpable en el aspecto de su identidad como argentino. Para él, mantener viva su argentinidad es como mantener el recuerdo de su madre y el

⁵²² Dante Gabriel Rossetti fue un pintor, poeta y traductor inglés (1828-1882). Este verso está extraído del poema “Superscription”. En el peritexto de la novela aparece otro verso del mismo poema, en este caso el último, mientras que “Look in my face; my name is Might-have been” es el primero del poema. Para información sobre el personaje véase: “Dante Gabriel Rossetti”, *Edplp*, 2016, <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2774>.

⁵²³ Molloy, *El común...*, 226.

recuerdo porteño, no acepta a priori que en Buenos Aires no se le reconozca como tal, ya que ha nacido allí y habla el idioma perfectamente. La búsqueda de una pertenencia que no acaba de encontrar provoca un deseo de ser reconocido, aun reconociendo que él no se siente plenamente argentino.

El personaje choca a menudo con su propia extranjería por las reacciones de las personas que entrevista. Tras uno de los primeros encuentros con su prima Beatriz, se queda en el café en el que se habían visto terminando su consumición. Cuando la termina y da la propina, se da cuenta de que la reacción del camarero no es normal:

Terminé el café y pagué, como siempre con exceso de propina (lo sé por la desmedida sonrisa del camarero) porque nunca recuerdo cuánto se deja en Buenos Aires. Si no fuera por esos pequeños deslices creo que nadie se daría cuenta de que no soy de aquí.⁵²⁴

Después de esta toma de contacto con la ciudad en la que se dice a sí mismo, que si no fuera “por esos pequeños deslices”, nadie sabría que viene de fuera, irá tomando consciencia de que en realidad hay algo más que denota que es foráneo. De hecho, justo antes de este suceso con el camarero, se encuentra por primera vez con Beatriz a la que nunca antes había visto. Tras conocerse, el primer comentario de su prima es referente a sus marcas corporales, eso es, a su forma de posar, y con lo que le hace ver que su forma de moverse no pertenece a este espacio cultural. Beatriz le dice lo siguiente:

Te parecés a ella, sabés, en esa manera que tenés de mandarte mudar como dejando atrás el cuerpo, ese no estar del todo en el mundo. Creo que por eso te reconocí en la vereda del café, por eso y porque se veía a la lengua que no eras de aquí. Esas cosas siempre se saben.⁵²⁵

⁵²⁴ Molloy, *El común...*, 28.

⁵²⁵ *Ibíd.*, 51.

Esta reacción, de nuevo citada en respuesta a sus comportamientos, (re-)forma al personaje al nivel identitario. La cita repetida forma diversos contextos y modifica paulatinamente cómo él se piensa a sí mismo. El imaginario propio sobre su identidad depende a partir de aquí de la iterabilidad de las (re-)acciones ajenas.

La autora, que parece buscar conscientemente la influencia en el personaje protagonista por la percepción, muestra varios ejemplos, a modo de metáforas, en los que deja ver a Daniel como parte de un efecto de la mirada. En una de las muchas analepsis en las que el narrador incurre en sus reflexiones, explica cómo llegó a escoger los oficios que ejerce (bibliotecario y traductor) y también su relación con la literatura, y por qué no llegó a trabajar con ella:

[...] a pesar de que me encantaba leer, rara vez podía atender a lo que leía más allá de las primeras tres o cuatro páginas. Me distraía. [...] en literatura nunca pasé más allá de los primeros capítulos de los libros asignados, aun cuando me gustaban. Para suplir esa falla como quien se las ingenia para compensar algún defecto físico a fin de que no se note, prestaba gran atención a las conversaciones, almacenaba los comentarios de maestros y discípulos, retenía frases que oía citar y que me gustaban. Así aprendí a conocer libros, a amarlos y a citarlos, a reducirlos a dos o tres escenas memorables, sin haberlos leído enteros. Otros lo hacían por mí.⁵²⁶

De la misma forma que el personaje crea recuerdos que nunca tuvo o busca una memoria que olvidó de forma irrecuperable, también conoce historias y relatos que nunca leyó de primera mano, sino por “otros” y con su consecuente punto de vista. Esta anécdota pone de relieve la influencia del espectador sobre Daniel, reforzando así el carácter maleable de la identidad.

A pesar de las resistencias a aceptar otras variables sobre su identidad inestable, a medida que termina la fase liminal y se llega a la parte final del relato, la identidad del personaje como porteño y/o neoyorquino o como una mezcla de las dos, permuta en su imaginario. No solo porque han surgido cambios en su memoria por la reconstrucción sufrida, sino también por los cambios en su relación con la identidad

⁵²⁶ *Ibíd.*, 33.

argentina/bonaerense en el relato. La citación de reacciones termina por fisurar sus resistencias y hacia el final parece consentir, en parte, que la condición del sujeto es temporal, al aceptar los cambios.

De este modo, de nuevo, mediante la repetición de la frase “estas cosas siempre se saben”, la que será la última repetición, observamos que en cierto sentido integra esta multiplicidad identitaria al no reaccionar a esta pregunta. Cuando ya ha dejado Argentina y llega a Nueva York, es decir, cuando queda atrás esta fase, tras hablar con un taxista en inglés, el conductor nota que no es estadounidense:

Llegamos con tormenta de nieve. El invierno se vino temprano, anuncia por lo menos dos pies de nieve, me dijo en español el taxista, a pesar de que yo le había dado la dirección en inglés. ¿Cómo sabe que hablo español? , le dije. Esas cosas siempre se saben, me contestó. Y no pregunté más.⁵²⁷

El “ya no pregunté más” con el que además finaliza el relato, podría verse como múltiples significados, pero en este conflicto cultural provoca finalmente una transformación que le lleva a la conformidad. Esta frase con la que la autora decide finalizar el libro, parece dar una pausa o un fin al conflicto que el protagonista ha vivido y/o vive. El enunciado “estas cosas siempre se saben” adquiere nuevos significados en los contextos en los que aparece (o que crea), creando un diálogo entre las diferentes situaciones en las que se pronuncia, entre la estabilidad y la inestabilidad identitaria.

2.3. La mirada del otro en la identidad de género y la sexualidad

Las reacciones respecto a su orientación sexual, teniendo en cuenta que la homosexualidad estaba perseguida, son significativas como actos performativos. No se sabe ciertamente si el personaje actúa el “libreto de género” o si posa como homosexual,⁵²⁸ pero parece que intenta no poner de relieve su sexualidad, consciente

⁵²⁷ Molloy, *El común...*, 356.

⁵²⁸ El concepto de la pose lo comentaré más adelante, según el propio punto de vista de la autora.

de que acarrea problemas en el lugar y en el momento en los que se encuentra, con la consecuencia de provocar serie de omisiones.

Uno de los aspectos que llama la atención en este sentido, es que en las conversaciones con los amigos y familiares de su madre, nunca tematiza su orientación sexual, a pesar de que parece que lo sepan muchos de sus allegados. Con esto, se evidencia la sanción social y la prohibición. Daniel es consciente de que en la esfera privada entre sus conocidos y familiares no será penalizado, pero no la nombra directamente en ningún momento.

Ahora bien, hay momentos en los que deja entrever que sabe que actúa el libreto y que muestra su sexualidad por su pose. Por ejemplo, en uno de los muchos paseos nocturnos que Daniel hace, atravesando los barrios e intentando recordar más cosas sobre su vida porteña, acaba buscando la antigua casa de su padre en las Barrancas de Belgrano, en la que vivió de niño. En esta zona, Daniel ve una pelea entre dos hombres, se acerca sin saber bien por qué, y justo en el momento que quiere irse, es detenido e interpelado de repente por la policía:

[...] no tan rápido, de seguro que tenés mucho que contar. Cuando le dije que era extranjero y le entregué el otro pasaporte me miró todavía con más desprecio, quizás con rabia, al sentir que sus tácticas se verían restringidas. Gringo encima de puto resultaste, salí antes de que arrepienta y volvete a Disneylandia, maricón. Sí, esas cosas siempre se saben.⁵²⁹

Aunque no se explica si es interpelado porque está en una zona frecuentada por homosexuales, el policía se da cuenta de que el personaje principal es homosexual. No se puede determinar si Daniel realmente actúa un “libreto”, porque su perspectiva autodiegética no lo permite, pero mediante la frase “estas cosas siempre se saben”, su pose parece indicarlo.

El protagonista es también consciente de actuar “bien” el libreto normativo. Dejar notar su identidad homosexual en el contexto posdictatorial, suponía acarrear

⁵²⁹ Molloy, *El común...*, 52.

problemas por ser un tema prohibido y tabuizado. Por ello, no le cuenta a su prima nada de lo que pueda sospechar después del suceso con la policía: “No le cuento esto a Beatriz, como no le cuento por qué estaba en las barrancas de Belgrano a la una de la mañana. Si le hubiera dicho la verdad dudo que me hubiera creído.”⁵³⁰ Al hablar con ella prefiere ocultarle el evento ocurrido por una posible represalia por haber ido hasta allí (sobreentendiéndose por sexo). De modo que, aun si no evoca directamente su sexualidad, el protagonista sabe que su pose la indica.

2.4. Percepción de la estética de la pose

Cuando la frase “estas cosas siempre se saben” se cita para hablar también de la sexualidad del protagonista se muestra el carácter citacional y performativo de este enunciado. Como dije, este enunciado tiene la capacidad de crear contextos al ser citado en distintos momentos y de dar lugar un proceso dialógico entre los diferentes discursos que contiene. Asimismo, dentro del funcionamiento de la novela, esta cita remite a una de las principales cuestiones de la autora: el tema de los gestos y los amaneramientos (los actos estilizados, en palabras de Butler). En *El común olvido* parece que pone en práctica la teoría en la ficción ya que los ensayos de Molloy, escritos en su mayoría anteriormente a esta novela, remiten también a problemáticas sobre la homosexualidad y su percepción en diferentes épocas.⁵³¹

En su libro *Poses de fin de siglo*,⁵³² una recopilación de artículos escritos entre 1994 y 2001, habla de la percepción y la influencia de la pose en el panorama socio-cultural de finales del siglo XIX. Se podría decir que teoriza mediante unos conceptos similares a los actos performativos, lo que le da otra perspectiva al marco hermenéutico al no referirse al género como una sedimentación de actos y discursos públicos, sino como una pose que significaba una identidad sexual y que había estado invisibilizada.⁵³³

⁵³⁰ Molloy, *El común...*, 52.

⁵³¹ Véase: Sylvia Molloy, "Desvíos de lectura: Sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas", *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 9, n° 17 (2001): 93-107; Sylvia Molloy, "La Flexión Del Género En El Texto Cultural Latinoamericano", *Cuadernos De Literatura, Bogotá (Colombia)* 8, no. 15 (2002): 160-167.

⁵³² Sylvia Molloy *Poses...*

⁵³³ Se puede pensar que la idea de pose Molloy se asemeja al concepto de performatividad de Butler. En una entrevista con Germán Garrido nos dice: “Lo que me interesaba en cambio en *Poses de fin de siglo*

Molloy teoriza acerca de la significación de posar a finales del siglo XIX, analizando la estética según escritos de autores y teóricos. En uno de los artículos de esta compilación, “La política de la pose”, publicado por primera vez en el año 1994,⁵³⁴ analiza la significancia del comportamiento “homosexual”, como postura amanerada, con varios ejemplos, entre ellos, el famoso caso de Oscar Wilde, para mostrar el giro que sufre en la percepción finisecular. La autora expone su problemática principal de esta forma:

Verla como gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del XIX; verla, sí, como capaz de expresar, si no “la voz del Continente”, por cierto una de sus muchas voces, y verla precisamente como comentario de las “inquietudes e ideales” de ese continente. Quiero considerar la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político.⁵³⁵

El nombre de “fuerza desestabilizadora” está refiriéndose directamente a las nuevas realidades provocadas por fenómenos culturales. Sin duda, la pose finisecular dio lugar a la formación de nuevos significados de la identidad cultural y sexual, que en gran parte estaban prohibidas, por lo que la considera una fuerza que atiende también a un “gesto político”.

En el artículo, la autora hace primeramente una descripción acerca de la relevancia que estaba adquiriendo la exhibición a finales de siglo a través de los cuerpos: las culturas empiezan a leerse como cuerpos y “los cuerpos se leen como declaraciones culturales.”⁵³⁶ Molloy analiza diferentes ensayos⁵³⁷ sobre descripciones relacionadas

era ver esos momentos de exhibicionismo destinados a un público amplio, esos espectáculos o performances destinadas a la mirada de muchos que, justamente, no reconocen del todo lo que están viendo. La pose finisecular busca la escopofilia, busca despertar nuevas maneras de ver.” Disponible en *Losinrocks.com*: <http://www.losinrocks.com/libros/sylvia-molloy-ser-y-parecer>. Última visita: 15/05/2016.

⁵³⁴ En: Josefina Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 128-138.

⁵³⁵ Molloy, *Poses...*, 42-43.

⁵³⁶ En el ensayo, la autora hace un repaso al cambio de percepción de la época finisecular. En este contexto, la exhibición adquiere un nuevo estatus, en el que todo se quiere mostrar: desde las exposiciones universales, los desfiles militares o las enfermedades en los hospitales exagerando los síntomas incluso con maquillaje: “De modo, que exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca”. Molloy, *Poses...*, 44.

con la pose en las que revela principalmente dos cosas: la primera, que la pose se convierte en un componente teatral, en un actuar en sociedad y que puede convertirse en real. La segunda, que mediante el significado que adquirió la pose al final de siglo, consiguió nombrar el concepto abyecto e innombrable. Lo que antes era denominado como el *algo*, el *lo*, el *asunto*,⁵³⁸ porque la homosexualidad solo era referida hasta el momento mediante pronombres o mediante la perversión sodomita.⁵³⁹ El primero de los dos aspectos es el de más relevancia aquí, pues se refiere al poder transformador, es decir a la pose como un acto performativo. Pero un acto que necesita de la mirada y de las reacciones de los otros para poder tener éxito. Aún sin utilizar esta terminología, el análisis de Molloy lleva a un punto de encuentro con las teorías de Butler.

En el ensayo “Purificaciones de la piedad” (1901)⁵⁴⁰ publicado a los pocos días del fallecimiento de Wilde, Darío escribe que Wilde jugó al *fantasma y llegó a serlo*.⁵⁴¹ Esta frase está aludiendo directamente al proceso que tuvo lugar en contra del escritor en el que fue acusado por ser homosexual. La frase de Darío habla de exceso de visibilidad y no de un afantasmamiento, es decir lo contrario de lo que significaría ser visible. Posar puede significar la homosexualidad y posar es serlo o convertirse en ello.⁵⁴² Inicialmente Wilde fue acusado solo por su pose, para posteriormente, en un segundo proceso, ser acusado de ser sodomita. De modo que el actuar algo de forma iterativa se había convertido en una realidad, pero se había convertido, sobre todo, por la mirada de un público que lo determinaba así y que además determinaba que la interpretación de este papel, era errónea y quedaba prohibida. Asimismo, los juicios sobre Wilde por

⁵³⁷ Especialmente de Rubén Darío y José Ingenieros. *Ibíd.*

⁵³⁸ *Ibíd.*, 46.

⁵³⁹ El hecho de nombrar la homosexualidad por eufemismos, pronombres o no nombrarla es también un tema recurrente en *El común olvido*. La novela se pone incluso en relación con el caso Wilde, ya que el protagonista investiga también en Buenos Aires cómo se siguió el juicio del escritor Irlandés para averiguar qué nombre se le daba a la homosexualidad en aquella época en los periódicos de Argentina: “Necesito saber, digo, cómo se habló del caso en la prensa argentina, qué palabras, qué eufemismos, qué negaciones se usaron para describir algo que aún no existía en el ámbito público, *que no tenía nombre.*” Molloy, *El común...*, 87.

⁵⁴⁰ Véase la primera edición del texto publicada en París: Rubén Darío. *Peregrinaciones*. (París: Editorial de Vda. de Ch. Bouret, 1901).

⁵⁴¹ Molloy, *Poses...*, 45.

⁵⁴² Otro de los ejemplos que toma Molloy es el del marqués de Queensberry acerca del caso Oscar Wilde sobre el que declara al referirse a la relación entre Wilde y su hijo: *No es mi propósito analizar esta intimidad y no hago denuncias. Pero en mi opinión posar a algo es tan malo como serlo.* *Ibíd.*, 45-46.

su pose, y esto pertenecería al segundo aspecto, sirvieron para crear una imagen pública del homosexual, es decir a un nivel de performatividad social.⁵⁴³

Lo que explica la escritora mediante esta reflexión es la fuerza transformadora de los actos, o de los actos vistos como discursos, cuando estos son citados. Pero también y, en particular, la fuerza transformadora de la citación de las percepciones sobre tales actos y discursos. El significado de la pose viene dado de forma imprescindible por la presencia de los espectadores. La visión de Darío, como de otras personalidades de la época,⁵⁴⁴ y su citación perceptiva, convierten las poses o actos estilizados en una ilusión de esencialidad, encubriendo así su carácter ensayado y actuado.

2.5. La citabilidad de la mirada

La idea que Molloy persigue en sus ensayos se traslada también a su novela en relación con la iterabilidad y la mirada del otro. El narrador siente sus actos observados por un sistema que los determina como verdaderos o falsos, hasta llegar incluso sentirse criminalizado por no actuarlos correctamente. La forma de moverse o hablar (cuando, por ejemplo, el policía supone su sexualidad basándose en escasos gestos y palabras)⁵⁴⁵ se equipara con un tipo de comportamiento que no corresponde a la naturaleza o que es una amenaza para la sociedad, siendo una patología en el primer caso y un acto prohibido por ley en el segundo.

Además de la mirada “patologizante” o prohibitiva de los personajes específicos, Daniel también es construido por la mirada de una sociedad en conjunto, de la ciudad, del país; en definitiva, una mirada adoptada por el poder, la cual es citada insistentemente, aun en su invisibilidad. Dado que parecer se puede convertir en ser, y “serlo” está prohibido, esta mirada condiciona y modifica sus actos, su comportamiento y apariencia.

En el sistema de miradas invisibilizadas, del que en parte se compone la narración, habría que hablar de un doble sistema de percepciones invisibilizadas: la del poder normativo en Argentina y la del mundo de Daniel en Nueva York. El poder prohibitivo

⁵⁴³ Para la performatividad social véase: Leticia Sabsay, *Fronteras sexuales* (Buenos Aires: Paidós, 2011).

⁵⁴⁴ Otro ejemplo sería el caso del marqués de Queensberry.

⁵⁴⁵ Molloy, *El común...*, 52.

que mira a Daniel es el “mundo de Argentina” (incluyendo la mirada de su madre) en el que se encuentra y condiciona su actuación; mientras que en su mundo de Nueva York se ve observado por su amante y amigo Simón, cuyos consejos y conversaciones recordados e imaginarios lo acompañan en su travesía. La autora conforma este doble marco de percepciones muy diferenciado en el que las citas de las dos miradas (Argentina/Julia, Nueva York/Simón), se expresan por estas percepciones antagónicas, creando un discurso dialógico alrededor de la percepción.

Esta doble mirada se acentúa por varios modos en la novela: mediante comentarios o reflexiones del narrador, situaciones con otros personajes o por el vacío de información. Los recuerdos o advertencias de Simón sobre Buenos Aires, por ejemplo, cuando recuerda que le contó una “de las tantas leyendas urbanas del viajero gay”,⁵⁴⁶ o durante uno de los encuentros sexuales, donde conoce al hombre casado y con familia (Cacho) quien está obligado a aparentar no serlo, o en los encuentros con las personas que entrevista.

El conflicto se afina cuando se tiene en cuenta el segundo sistema en el que se siente observado y vigilado por la mirada y las reacciones de Simón. Este personaje representa en Nueva York lo que su madre representaba en Argentina. Ve a través de sus ojos, se percibe a sí mismo a través de sus palabras. Sus opiniones consiguen provocar en Daniel reflexiones de la misma manera que las provocan las opiniones que recuerda de su madre. En su estancia en Buenos Aires tiene presente su perspectiva en abundantes eventos que le suceden en la ciudad. Por ejemplo, tras leer un periódico del año 1902, en el que aparece una noticia relacionada con el escándalo Krupp en Capri:⁵⁴⁷ “Pienso en el placer que le dará a Simón leer la nota y salgo, contentísimo, de la Biblioteca del Congreso. Fra Felice, indeed.”⁵⁴⁸ También cuando piensa sobre el exilio: “la ventaja adicional del exilio, dice Simón y lo entiendo perfectamente, es que sales de un contexto sin entrar del todo en otro.”⁵⁴⁹ Por otra parte, percibe por él y su mundo en

⁵⁴⁶ Molloy, *El común...*, 52.

⁵⁴⁷ El escándalo se refiere a Friedrich Alfred Krupp "Fritz" (1854-1902), un biólogo alemán, proveniente de una familia de empresarios del Ruhr, quien tras una denuncia por pederastia en Capri, se suicidó. "Los Krupp, una dinastía del Ruhr", *La Vanguardia*, 2016, <http://www.lavanguardia.com/internacional/20100713/53963480766/los-krupp-una-dinastia-del-ruhr.html>.

⁵⁴⁸ Molloy, *El común...*, 90.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, 163.

Nueva York otra forma de ver su pose o actuación de género. Mientras que a través de la mirada de su mundo argentino, su libreto es visto como un acto que puede ser correcto o incorrecto, la mirada de su mundo estadounidense es vista a través de “la voz irónica, inteligente, querida de Simón”.⁵⁵⁰ Por ello, conforma una doble perspectiva de frentes ideológicos contrapuestos, entre los que se crea un diálogo en sentido bajtiniano de modo tal, que el personaje se puede percibir por los otros y por él mismo en un doble marco de interpretación, con códigos antagónicos.

2.6. Pensar el género y sus contradicciones

En la inevitable comparativa de los dos mundos, resalta la problemática que adelantaba anteriormente sobre las contradicciones de considerar un género o un libreto como verdadero o falso. Porque el género como performance y como performativo, como los performativos de Austin, no tiene un carácter verdadero ni falso, simplemente se construye performativamente. Es una construcción que preexiste y se trasmite como una herencia siempre modificable.⁵⁵¹

La idea se ciñe al género presentado por la normativa hegemónica como un sistema binario que contradice su propio sentido performativo.⁵⁵² Y aquí es donde radica la fuerza perceptiva en los actos de Daniel: representar el género es visto desde las dos perspectivas: la del modelo de verdad/falsedad, como es visto por la normativa argentina, y la perspectiva del mundo estable de Nueva York, donde los parámetros se podrían definir como adecuados o no adecuados, dentro del marco de la novela.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 225.

⁵⁵¹ Como indica Butler: “En este sentido, el género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el locus operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos.” Butler, “Actos performativos...”: 296-297.

⁵⁵² Butler expone la cuestión de la paradoja de la presentación del género como verdadero o falso teniendo en cuenta de que se trata de un proceso compuesto por actos y discursos performativos, los cuales no pueden valorados según su grado de verdad o falsedad, sino según su éxito o su fracaso. Un enunciado puede ser o no performativo si para el público se acepta como tal y modifica la realidad, todo lo contrario que un enunciado descriptivo el cual solo puede ser verdadero o falso. Butler lo expone así: “La distinción entre expresión y performatividad es absolutamente crucial, porque si los atributos y los actos de género o sea, las diversas maneras en que un cuerpo muestra o produce su significación cultural, son performativos, entonces no hay identidad pre-existente que pueda ser la vara de medición de un acto o atributo ; no hay actos de género que sean verdaderos o falsos, reales o distorsionados, y el postulado de una verdadera identidad de género se revela como una ficción regulativa.” Butler, “Actos performativos...”, 310.

La pose homosexual puede ser considerada verdadera o falsa en el contexto neoyorquino y también adecuada o no en el argentino, dependiendo del grupo cultural e ideológico en el que el sujeto esté observado. Por ello, la diferencia no está en las percepciones de los grupos de cada sociedad, sino en cómo los sujetos se sienten percibidos. Los sujetos en el Buenos Aires que recrea Sylvia Molloy en *CO* se perciben a sí mismos esencialmente heterosexuales. Esto implica que no actuar según los parámetros heterosexuales significa actuar mal y en este caso, cometer un delito. Percibirse a sí mismo es al mismo tiempo integrar la norma y reproducirla, y en esta norma Daniel se percibe actuando mal el guion. El poder actúa sobre el individuo (sobre Daniel y los demás personajes) de forma que su actuación implica la producción de este poder, donde se muestra que, como indican Foucault y Butler,⁵⁵³ el sexo se auto-interpreta según las reglas y normas dominantes en la sociedad. En *El género en disputa*, Butler escribe lo siguiente:

Estar sexuado significa, para Foucault, estar expuesto a un conjunto de reglas sociales y sostener que la ley que impone esas reglas es tanto el principio formativo del sexo, el género, los placeres y los deseos, como el principio hermenéutico de la autointerpretación.⁵⁵⁴

Aquí se refiere a la formación de la categoría sexo como un producto performativo y no esencializado, que como el género (indistinguible, como indica Butler)⁵⁵⁵ está históricamente construido.⁵⁵⁶ La integración y la reproducción de la matriz heterosexual⁵⁵⁷ se reproduce incluso desde el individuo que pertenece al grupo

⁵⁵³ Véase Foucault, *Vigilar...* y Butler, *Cuerpos...*

⁵⁵⁴ Butler, *Cuerpos...*, 200.

⁵⁵⁵ “Si se refuta el carácter invariable del sexo, quizás esta construcción denominada «sexo» esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal.” *Ibíd.*, 57.

⁵⁵⁶ Este concepto está tomado de los conceptos de Foucault de sexualidad y sexo, donde el sexo no es visto como una última instancia a estudiar, como una categoría esencial no modificable en la historia: “Por lo tanto, no hay que referir a la instancia del sexo una historia de la sexualidad, sino mostrar cómo el “sexo” se encuentra bajo la dependencia histórica de la sexualidad. No hay que poner el sexo del lado de lo real, y la sexualidad del lado de las ideas confusas y las ilusiones; la sexualidad es una figura histórica muy real, y ella misma suscitó, como elemento especulativo requerido por su funcionamiento, la noción de sexo.” Foucault, *Historia...*, 167.

⁵⁵⁷ Soley-Beltran, *Transexualidad...*

oprimido. Habiendo integrado la norma, sus actos públicos (re-)citan la significación que confirma (pero también desestabiliza y subvierte)⁵⁵⁸ la normativa hegemónica.

En el texto, Daniel no es el único influido por la violencia del poder heteronormativo. La figura de Cacho, su amante, sería una muestra de esta integración. Además de tener mujer, hijos y de gozar o aparentar una vida plena en familia, como se espera del libreto de su género, reniega de su homosexualidad. No se considera gay o “puto”, porque solo está interesado en el sexo, como le explica a Daniel en un diálogo que mantienen en uno de sus encuentros:

¿Tu mujer sabe que sos así? ¿Que soy cómo?, me contesta de pronto vigilante y le digo, incómodo y recurriendo por alguna razón al eufemismo, que te gustan los hombres, y me dice yo puto no soy, que conste, pero soy muy sexual, viste, entonces levanto donde puedo. Con las mujeres es distinto, cuando vienen los hijos se les acaban las ganas de coger, sólo una vez por semana y si te descuidás ni eso. No será puto, pero bien que gozó hace una hora diciendo cochinadas y llamándome papito cuando le rozaba el culo con los labios [...]⁵⁵⁹

En este extracto aparecen dos percepciones que explican cómo funciona la citabilidad de la mirada y la contradicción de esta mirada sobre el género. Cacho se percibe a sí mismo como el producto de la mirada del poder, quien ha integrado la norma heterosexual e incluso rechaza la evidencia de su orientación sexual, porque necesita (y hasta quiere) vivir en esta ambivalencia. Necesita estar encasillado en el espectro heterosexual; en el género y la sexualidad “verdaderos”. Por otro lado, se observa que Daniel se condiciona a sí mismo por la reacción de Cacho, cuando dice “incómodo y recurriendo al eufemismo”, provocando que el protagonista no pueda pronunciar la palabra ni discutir sobre el hecho de practicar la sexualidad. Cacho corporeiza, por lo tanto, el discurso hegemónico que no solamente lo construye y controla (forma una familia heterosexual) sino que también es reproducido por él, ya que visiblemente

⁵⁵⁸ “Si las normas que gobiernan la significación no sólo limitan, sino que también posibilitan la afirmación de campos diferentes de inteligibilidad cultural, es decir, nuevas alternativas para el género que refutan los códigos rígidos de binarismos jerárquicos, entonces sólo puede ser posible una subversión de la identidad en el seno de la práctica de significación repetitiva.” Butler, *Cuerpos...*, 282.

⁵⁵⁹ Molloy, *El común...*, 240.

reniega la homosexualidad ofendiéndose ante la pregunta, y condiciona el discurso posterior de Daniel.

El sistema verdadero/falso para pensar el género es aquí hacer o no hacer la pose y/o la actuación adecuada, cuyo castigo es doble: tanto por las leyes internas de las instituciones de la posdictadura, como por el castigo de la sociedad que ha integrado y reproduce la norma. Los actos performativos construidos históricamente son clasificables en términos de éxito o fracaso, de adecuación o no, pero aparecen en este contexto contradiciendo abiertamente su carácter performativo. Actuar mal el género es un ejemplo de ilusión de esencialidad con la que se expone la identidad sexual en diferentes sociedades y épocas, hasta tal punto que lo falso se extrapola a crimen, y le permite actuar como una fuerza reguladora y correctora.

En este sentido de citabilidad de miradas/reacciones que regulan y mantienen los códigos hegemónicos, los enunciados reiterados (“estas cosas siempre se saben”), forman parte de la mirada que “hace” el género. Siempre que Daniel escucha este enunciado se pone de manifiesto el libreto de género como actuación verdadera o equivocada. La frase forma parte de la mirada de los otros en forma de cita, como la reacción que en su iterabilidad indica lo que es verdadero y lo que no. Y lo que no lo es, es “lo que se sabe”. No obstante, este enunciado no expresa total y abiertamente la prohibición o el veto, porque es interpretable. La misma frase pensada desde la mirada de su mundo neoyorquino no remite a una patología (a la contra-naturaleza) o a una prohibición (comportamiento delictivo), sino a una adecuación o no adecuación de la actuación, al éxito o fracaso de su discurso-acto. En este sentido, la ambigüedad de la mirada (sancionadora o aprobadora), está contenida en este enunciado generador de un discurso dialogante que se replica a sí mismo, por el que además Daniel está atravesado y constituido.

3. El silencio en “Letargo”: la mirada del poder

Además de la cicatriz traumática y el silencio expresivo del tabú, la estética del silencio de la narrativa de Suez se puede pensar como la relación entre la mirada/percepción y el libreto de género. Esta asociación construye un hilo conductor que funciona igualmente como una subestructura, pero con esta estética particular que la diferencia. Si en *CO*, se muestra la reacción ajena por juicios a la estilización de los actos y discursos de Daniel, en “Letargo”, el juicio perceptivo y performativo, se observa en los silencios que podrían representar un espectador crítico y regulador con respecto a la protagonista.

El silencio narrativo es un elemento expresivo al cual se le pueden conceder múltiples significados según el enfoque analítico, como se vio en el capítulo anterior. Estos significados se crean especialmente por una idea pre-concebida (sinecdótica) por lxs lectorxs, puesto que si los personajes y las situaciones de la novela son incompletos de por sí, el hecho de una literatura de la economía y del silencio,⁵⁶⁰ provoca una incompletitud cuyo resultado es una mayor implicación del recipiente. Su capacidad de creación actúa rellenando los silencios textuales, y su imaginario, formado e influenciado por diversos parámetros culturales, completa las informaciones faltantes. Independientemente de estos parámetros, la asociación que hacen lxs lectorxs también crea el vínculo con las normativas del poder, construyendo lo que no es mostrado y asociando los vacíos textuales con él. Esta relación del poder y el silencio en el discurso ha sido trabajada por la profesora puertorriqueña Iris Zavala, quien indica lo siguiente en uno de sus ensayos sobre Bajtín:

Bajtín en relación a la ética, al saber, al discurso, y a la realidad, mostrando que todo ello es una cadena, y que la realidad del ser humano está en el ser del otro. Un texto representa la organización de la categoría de otro (la alteridad) como separado, mediante la representación estética, y las categorías de ser y de acto. Y desde el primer momento (aun si comparte un cierto evolucionismo natural en la época), el

⁵⁶⁰ Como la describe en su artículo Fernando Reati: Reati, “Perla Suez...”.

discurso concluido (que también acosaba a Hegel) implica el silencio, la no necesidad de hablar, encarnación del poder absoluto.⁵⁶¹

El poder absoluto se opone aquí a la palabra, al discurso que representa al otro, porque lo incluye en el enunciado. Cuando “se oye” el silencio, se está, en parte, oyendo la voz de normativas y mecanismos de control omnipresentes.

3.1. El poder y el libreto de género

En “Letargo” la identidad judía representada por la *bobe* actúa como el poder regulador de la normativa. En cierto sentido se crea un conflicto parecido al que sufre Daniel como actor ante Argentina y su madre, ya que la *bobe* ejerce una mirada autoritaria por medio de una repetición de reacciones hacia el personaje principal. La relación con la cultura patriarcal, el judaísmo y el trasfondo político de la Argentina de los años 30 anticomunista,⁵⁶² se personifican en la abuela de Déborah. El tradicionalismo familiar se contrapone a los conceptos movibles de la protagonista/narradora que incluso no entiende *iddish*⁵⁶³ ni se adapta de buen gusto a las normas culturales-familiares. Apenas crea oposición a este mundo y, sin embargo, el mínimo atisbo de desviación del libreto supone una penalización. La identidad de Déborah se construye pues en base al ideal que tiene la *bobe* sobre la mujer o sobre una niña, el cual se configura por el respeto extremo a la familia, hacer tareas pertenecientes a su género, tener un cónyuge acorde con su religión y no tomar la palabra, lo que equivale a guardar silencio. De este modo, cuando Déborah se propone hacer tareas asociadas a su sexo, como por ejemplo cocinar, recibe la aprobación y el entusiasmo de su abuela, mientras que cuando se propone tomar decisiones, algo que pertenece al libreto de género masculino, es sancionada con un reproche corto y a continuación, con el silencio palpable en las frases cortadas o a través de los vacíos textuales.

⁵⁶¹ Iris Zavala, “Bajtín y el acto ético: una lectora al reverso” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* de Mijail M. Bajtín. (Barcelona: Anthropos Editorial, 1997): 184.

⁵⁶² Otra de las novelas de este libro, “Arresto”, que también apareció primeramente como novela tiene lugar durante los sucesos de la Semana Trágica en Buenos Aires, en los que se reprimieron los movimientos políticos revolucionarios.

⁵⁶³ Suez, “Letargo”, 74.

Los vacíos aparecen frecuentemente en momentos liminales del relato, en los que la narradora es víctima en público del autoritarismo de la abuela. Los encuentros con la *bobe*, en los que surgen desviaciones del guion, tienden a saldarse abruptamente con una orden que modela el comportamiento de la niña, como se puede ver en algunos ejemplos:

La enfermera consigue maniatar a la madre. La niña corre a buscar a la *bobe*, pero la *bobe* está ocupada con una clienta y le dice que después van a hablar,

- No hay que exagerar mein kind... -dice la *bobe*.
- Yo no soy una niña -dice la niña-, ya no lo soy.
- Mejor te vas a ordenar tu pieza.⁵⁶⁴

O como también:

Cuando se pone los zapatos piensa en su madre. Vuelve a pedir a la *bobe* que la deje entrar, pero la *bobe* dice,

-¿Comiste los knishes que te dejé?

La niña calla. La *bobe* la agarra por el brazo.

-Te vas a tu pieza.⁵⁶⁵

Aunque la abuela ya regule verbalmente el guion que se espera de su nieta, aparece el elemento del silencio textual que refuerza la penalización. El espacio intercalado entre frases y, especialmente, entre párrafos durante casi todo el relato, llama la atención por la autoridad que se le confiere. Se convierte en algo pronunciado, como un significante, que es tan o más importante que lo dicho. Este poder ejerce como negación del discurso de la niña y como anulación de su agencia. En la novela, la “citación” del silencio – sobre esto volveré más tarde – se vuelve central para la mirada y la construcción de la identidad, ya que hace que Déborah adopte una actitud sumisa

⁵⁶⁴ Suez, “Letargo”, 80.

⁵⁶⁵ *Ibíd.*, 29.

sintiéndose bajo la vigilancia de los silencios. De esta forma, las interrupciones narrativas por el texto físico faltante provocan un efecto comunicante entre la sensación de poder y el sujeto atravesado por él. Dado que además se trata de espacios extirpados de un texto que antes estaba,⁵⁶⁶ dejan ver, mediante la cicatriz del espacio en blanco, una “marca” significativa.

3.2. Funciones del silencio

Para explicar cómo funciona esta “marca” y la estética del silencio en “Letargo”, se podría utilizar un concepto sobre narratología del comparatista Martin von Koppenfels de su libro *Der immune Erzähler*, donde reivindica prácticamente la existencia de una instancia “narrativa” desde los huecos narrativos. Esta instancia suele aparecer, por ejemplo, en narraciones fragmentarias, entrecortadas, en las que surgen pausas provocadas por el ritmo de la prosa. En un extracto de su libro dice así:

Donde los gestos emocionales son suprimidos en el discurso narrativo, el efecto sensitivo desaparece de la narración; donde ésta (la narración) también se queda en silencio, como en los momentos de silencio incómodo, este efecto sensitivo se instala en los huecos y espacios del discurso.⁵⁶⁷

Este efecto se percibe en los huecos que surgen entre los diálogos de “Letargo”. Las emociones son eliminadas del discurso escrito y trasladadas a los espacios eliminados entre los párrafos. Se puede percibir el efecto en las pausas obligatorias que se forman en el paso de un “lenguaje”⁵⁶⁸ a otro, en el que se esperan “los gestos emocionales” como una intervención del narrador o un comentario autorial. Pero en las pausas gráficas entre el texto, este efecto se apropia de la narración, transmitiendo emociones

⁵⁶⁶ Los extractos fueron retirados en una revisión del texto. Véase la entrevista a con Perla Suez en el anexo 2.

⁵⁶⁷ “Wo emotionale Gesten in der Erzählrede unterdrückt werden, geht die Gefühlswirkung vom nackten Erzählen aus; wo auch dieses verstummt, wie im Moment des peinlichen Schweigens, niestet sie sich in den Lücken und Leerstellen der Rede ein.“ Koppenfels, *Immune...*, 374. Traducción mía.

⁵⁶⁸ Entendiendo “lenguaje” como modos de hablar, dialectos, sociolectos, voces o perspectivas. Véase: M. Bajtin, *Las Fronteras del discurso* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011).

y sensaciones, convirtiendo de este modo los silencios en una perspectiva novedosa, como si fueran reproches mudos y autoritarios de un público.

Además de asociar principalmente el silencio al poder y a las leyes culturales-familiares, también se puede notar una cierta ambivalencia para lxs lectorxs. Estos silencios pueden significar igualmente una serie de elementos opuestos en base a pensamientos, reflexiones y experiencias durante la lectura. En estos silencios creados físicamente, en los que se deduce que había una explicación de las reacciones y miradas entre los personajes, se proyecta un abanico tangible de posibilidades.

3.2.1. Perspectivas del silencio

El “efecto sensitivo” formado en los espacios no textuales puede adoptar diferentes enfoques según su ubicación en el relato. Los ejemplos más visibles son las situaciones conflictivas de Déborah con sus familiares, particularmente con la *bobe*, tras las cuales aparece el vacío textual. En estos casos, lxs lectorxs tienen cierta libertad para escoger la focalización predominante pero no para excluir una completamente. En la situación repetida tras una discusión con la abuela, el enfoque se haría sobre el personaje de la *bobe* y el de Déborah, dando lugar a dos focalizaciones casi simultáneas que no pueden ser excluidas: una desde y otra bajo el poder. En la primera, la imaginación podría entender el vacío textual como una imagen de la niña acatando la autoridad o rebelándose. La segunda, a través de los ojos de Déborah, lxs lectorxs sienten y sufren la mirada represora y agresiva de la *bobe*.

En el primero de los casos, el recipiente puede advertir un acto positivo desde la perspectiva de la *bobe*, provocando en él una actitud contradictoria con este personaje. En el segundo sería un acto negativo, en el cual, viendo desde los ojos de Déborah, lxs lectorxs sentirían empatía por la actitud represora y violenta. La mirada que el lector imagina desde el silencio es ambigua en la perspectiva, puesto que en estos silencios se perciben ambas miradas. No obstante, el vínculo del poder con el silencio y su efecto anulador sobre Déborah continúan presentes y se hace difícil disociarlo de la perspectiva de la narradora.

3.2.2. Silencio como agencia⁵⁶⁹

En el texto se pueden apreciar los gestos a los que se refiere Koeppenfels y la anulación de la agencia de Déborah tras las recriminaciones de la *bobe*. Tras otro reproche, Déborah reacciona de manera violenta golpeando una silla. Después de esta acción, por otra parte nada extraordinaria en discusiones, no se sabe lo que ocurre después, porque el texto simplemente no está:

- No voy a permitir que mi nieta ande como una negra de rancho.

La niña está a punto de contestar, pero al ver los ojos fríos de la *bobe* calla y da un puntapié a la silla, y la silla cae con estrépito.⁵⁷⁰

Es de imaginar que la protagonista sufrirá una sanción por parte de su abuela por el “puntapié” a un mueble de la casa, pero aquí este supuesto acto sancionador está expresado por el vacío.⁵⁷¹ El vacío acerca de lo que ocurre a continuación da lugar de nuevo a que la lectura adopte diversas percepciones. En este caso, una de ellas es la resistencia a la autoridad. El silencio se manifiesta igualmente ambivalente contraponiéndose al acto subversivo de la niña o afirmándolo, haciendo visible la agencia, el acto de resistencia a la autoridad.

Retomando el concepto de Butler, la capacidad de resistencia del sujeto surge por el proceso de la repetición de las normas, puesto que el sujeto, entendiéndolo como “sujetado”,⁵⁷² es una reiteración de estas producidas por él mismo que, sin embargo, nunca lo determinan. La repetición de la norma, da lugar a espacios que permiten la ruptura de las reglas y la producción de nuevos contextos. La agencia es por ello una

⁵⁶⁹ Sobre el aspecto butleriano de la agencia volveré de forma más específica en el análisis de *Ganarse la muerte* en el siguiente punto.

⁵⁷⁰ Suez, “Letargo”, 61.

⁵⁷¹ Véanse varios ejemplos de la estructuración del texto en página en los anexos 5, 6 y 7.

⁵⁷² Como explica María Luisa Femenías. Véase su artículo en “Aproximación al pensamiento de Judith Butler”, *Antroposmoderno*, 2016, http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1049.

nueva significación dentro de la norma, una ruptura dentro del poder que surge por el hecho de ser performativo.⁵⁷³

El acto de Déborah viene dado en una cadena de reiteraciones de la mirada significante, cuya progresión es rota en este momento. La narradora-protagonista encuentra el punto de ruptura de la norma en la citabilidad de la propia normativa. Aunque el hecho de romper la cadena de citación del poder, no signifique subvertir el poder, sí que lo deja en evidencia como una sedimentación de enunciados citados que puede ser deconstruida.

Una acción parecida tiene lugar en un punto más avanzado de la novela, cuando han pasado casi dos años del inicio de la enfermedad de su madre. La abuela sigue ejerciendo su autoridad sobre la nieta, pero Déborah vuelve a resignificar la cadena de citas:

Regresa a la tienda. La *bobe*, con voz seca, le ordena no recuerdo qué, y la niña grita,

-Usted no es nadie para mandarme... No es nadie...

La *bobe* la agarra del pelo a la niña y la lleva hasta la pieza, y le dice,

-Faltarle es respeto a tu *bobe*.... tenés a quien salir, hija de tu padre... Vas a matarme.⁵⁷⁴

Tras la intervención de la *bobe* aparece el silencio generador de ambivalencias. En él se percibe tanto la agencia de la protagonista como la performatividad de identidad y género por parte del poder. El amplio espacio que queda entre los dos párrafos, es decir la marca restante del enunciado, puede ser entonces interpretado como constativo del poder o subversivo del mismo.

Finalmente, este efecto del espacio en blanco pone en crisis el imaginario. La lucha entre el principio de represión y el de libertad sobre lo que puede y no puede hacer un género y una identidad, se torna imprevisible y ambivalente desde lo transmitido por

⁵⁷³ Femenías aclara que la agencia no se trata de un atributo propia del sujeto, sino de “un rasgo performativo del significante político”. *Ibid.*

⁵⁷⁴ Suez, “Letargo”, 81.

lo-dicho, y la creación obligada del conjunto de normas por parte del recipiente y corporeizadas en la niña, debe ser reformulada en el proceso de lectura.

3.2.3. Función correctiva del silencio e iterabilidad

Los ejemplos anteriores sobre las funciones del silencio están siempre asociados con una instancia “narrativa” autoritaria. El poder guarda una relación con el texto eliminado, y a su vez una relación ambigua respecto la mirada sobre los personajes, ya sea porque puede enfocarse en otros que no sea la protagonista, ya sea por las diversas funciones que se le asocian, como la resistencia a la norma.

Como dije, los silencios (re)citados los propongo como actos perceptivos, como una cadena de citación representada por el poder (un poder invisibilizado por el silencio pero atribuible a la *bobe* y todo lo que ella representa) que controla al personaje principal, resignificándolo y creando contextos. Además de la agencia y la multiperspectiva, el carácter correctivo ocuparía uno de los lugares más visibles, porque surge en momentos puntuales en la relación nieta-abuela cuando la *bobe* le hace ver que su “actuación” es incorrecta. El significado de la corrección adopta un papel relevante en los silencios porque Déborah “aprende” su comportamiento y forma su identidad mediante la reiteración de los vacíos.

En esta línea, el silencio se convierte en una cita correctiva que confiere un sistema de valores al sujeto. Como indica Culler en su artículo “Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative”,⁵⁷⁵ en una reflexión en torno a la performatividad en la literatura y en la resignificación del término “Queer”, pone como ejemplo el punto de vista de Eve Sedgwick,⁵⁷⁶ para mostrar que la repetición de expresiones en el ámbito familiar, escolar o educativas en general son performativas:

⁵⁷⁵ Jonathan D. Culler, “Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative”. En: *Poetics Today*, Vol. 21, No. 3, Fall (2000): 503-519.

⁵⁷⁶ La relación entre la teoría performativa de género de Butler y la de Sedwick ofrecen similitudes. En *Cuerpos que importan*, Butler afirma que se siente deudora de la teoría de Sedwick en lo concerniente a las reflexiones sobre la performatividad: “Las recientes reflexiones de Eve Sedgwick sobre la performatividad queer nos instan a considerar, no sólo cómo se aplica cierta teoría de los actos de habla a las práctica homosexuales, sino además cómo se explica que el término queering persista como un momento definitorio de la performatividad.” Butler, *Cuerpos...*, 315.

Eve Sedgwick, en un artículo titulado "Queer Performatividad" (1993: 4), toma nota de la centralidad de lo performativo del matrimonio en Austin y sugiere que un cambio productivo podría ocurrir si se tomaban como ejemplos clave no lo explícito, público o la producción sancionada por el estado de la identidad heterosexual en los performativos de la ceremonia del matrimonio, sino más bien los innumerables actos performativos menores que conforman a los sujetos en contra de su voluntad, de los cuales el modelo podría ser la exclamación familiar: "¡Debería darte vergüenza!" Esta expresión es un acto por el cual los padres y madres o maestrxs confieren performativamente la vergüenza, creando la situación a la que se refiere el enunciado, instalando al niñx en una identidad constituida en relación con las normas sociales que supuestamente se están violando.⁵⁷⁷

Los actos rituales se componen de discursos que modifican los estados, pero también las apariciones cotidianas sociales, como señala Culler y también Butler.⁵⁷⁸ La repetición estilizada e inconscientemente ensayada de las expresiones cotidianas en el seno de la familia forman el proceso performativo de las identidades de género. La expresión a la que hace referencia Sedgwick: "¡Debería darte vergüenza!" transmite el libreto en su repetición. Cada vez que los educadores reaccionan ante los sujetos mediante la citación de este enunciado se hace hincapié en determinadas acciones o discursos que no cumplen con el guion de sus sexos-géneros.

Haciendo un paralelismo con el entorno familiar y la reiteración de vacíos y silencios, las expresiones de la *bobe* confieren una obediencia y el respeto por las tradiciones conservadoras representadas por ella. La citación de esta marca como elemento correctivo construye entonces a los sujetos, como indica Sedgwick. El silencio como cita, como también lo son los enunciados correctivos, corrige desde su posición de

⁵⁷⁷ "Eve Sedgwick, in an article entitled "Queer Performativity" (1993: 4), notes the centrality of the marriage performative in Austin and suggests a productive shift might occur if one took as key examples, not the explicit, public, or state-sanctioned production of heterosexual identity in the performatives of the marriage ceremony but rather the innumerable minor performative acts that shape subjects against their will, of which the model might be the familiar exclamation, "Shame on you!" This utterance is an act by which the parent or teacher performatively confers shame, creating the situation to which the utterance refers, installing the child in an identity constituted in relation to the social norms that are supposedly being violated", en Culler, "Philosophy...". Traducción mía.

⁵⁷⁸ Véase Butler, "Actos performativos..." y *El género...*

poder la desviación del libreto, en este caso el establecido por las tradiciones de su familia y comunidad, que pre-existen al sujeto.⁵⁷⁹

Entre las significaciones habría que valorar, por lo tanto, la reacción reprobatoria y de castigo. El papel de la percepción de lxs lectorxs forma parte del pacto narrativo, en el que se comprometen a rellenar los vacíos que aparecen en una ficción así como a hacer interpretaciones en base a su lectura.⁵⁸⁰ Ellxs harán uso de su enciclopedia para determinar los elementos que completan situaciones y personajes, y de su interpretación para darle significados a actos y discursos. Por ejemplo, en una escena en la que Déborah ha sido castigada por la *bobe*, hay un cruce de miradas mientras la *bobe* está cerrando su tienda:

Escuché a la *bobe* caminar por la tienda, y la niña escuchó también el ruido que hizo la cortina metálica al bajar, y, cuando se abrió la puerta, vio a la *bobe* que la aplastaba con su mirada.⁵⁸¹

A continuación hay un espacio entre los párrafos⁵⁸² y una elipsis que continúa así: “Nunca había estado así, como aquella tarde que nació su hermano[...]”,⁵⁸³ la cual indica un cambio de tema y el tiempo pasado entre una reflexión y otra. El silencio contenido en esta elipsis muestra de nuevo el poder de la mirada sobre el sujeto, dado que la sensación que se instala en este espacio es la de mantener la reprobación y el castigo sobre la niña de forma sostenida. Cuando la *bobe* sale de la tienda después de que Déborah haya estado castigada, su primera acción es mantener la mirada sobre su

⁵⁷⁹ Un ejemplo en este libro de una normativa cultural que pre-existe al sujeto y marca los géneros, trata en el momento del nacimiento del hermano de Déborah (que más tarde morirá durante la noche). Durante el parto, primero no se le permite a Déborah estar presente ni hablar porque es una niña, y justo después del parto, la *bobe* quiere hacer la circuncisión a manos del rabino. Esta diferenciación en el trato de los sexos se aplica en los primeros momentos de vida de un recién nacido: “-La circuncisión la hará el doctor Yarcho, en el hospital./-¡Si no la hace el rabino, siempre será un *goy!* –contestó la *bobe*.[...] La niña se desliza entre la gente, y oye el llanto de su hermano. Cuando está cerca escucha un ruido de metal golpeando sobre la cubeta: todo ha terminado. Su padre lagrimea y la gente festeja, y la niña piensa en la suerte que tuvo de haber nacido mujer, aunque calle cuando quiere hablar y escuche lo que una niña no debe escuchar”. Suez, “Letargo”, 31-32.

⁵⁸⁰ Eco, *Lector...*, 72-76.

⁵⁸¹ Suez, “Letargo”, 29-30.

⁵⁸² Véanse anexos 5, 6 y 7.

⁵⁸³ Suez, “Letargo”, 30.

nieta “aplastándola”. A continuación queda un espacio vacío autoritario e incontestable.

La formación de la personalidad de Déborah quedaría por lo tanto dentro de normativas hegemónicas, en las que el carácter correctivo de la mirada del poder conforma los límites hasta donde puede ser y pensar la niña/adolescente.

3.3. La búsqueda de *otra* mirada

Las ambivalencias y la imprevisibilidad que aguarda la percepción del silencio crea un vínculo entre miradas, silencios y la construcción del personaje principal. Volviendo al desarrollo lineal y la línea cronológica de la historia, hay una profunda relación causa-efecto entre la repetición de las miradas, reacciones y silencios sobre Déborah y su vida después del salto temporal que lleva a la Déborah adulta.

En el último capítulo del libro, la narración pone menos de relieve la voz y focalización variable entre la Déborah niña y la adulta, introduciendo en el libro una estética algo diferente a la anterior. En esta parte aparece Déborah en edad adulta y lo primero que saben lxs lectorxs es que está felizmente casada con su amigo de la infancia, León, que es fotógrafa profesional,⁵⁸⁴ y que ha perdido la vista de forma espontánea.

El elemento que más destaca es el aspecto traumático que se respira en su vida marcada todavía por el silencio y por la mirada. La relación entre los dos elementos se transmite desde sus recuerdos de la mirada de la *bobe*, a su vida de adulta como fotógrafa en la que busca miradas desde “hacia más de tres años”.⁵⁸⁵ Su madre, su padre y en especial su abuela ya no están pero el efecto reprobatorio del silencio y la mirada como autoridad se mantienen presentes. Tanto por la memoria que hace que relate la historia de la muerte de su madre, como por lo que vive, en su búsqueda de miradas.

Tras pasar el estado de ceguera súbita que padece durante unas semanas, retoma su actividad profesional en torno a la mirada: “Ahora que mis ojos ven, voy a terminar de armar la muestra de fotos: esa mirada insatisfecha y excitada del que mira y no ve lo

⁵⁸⁴ Véase Reati, “Perla Suez...”.

⁵⁸⁵ Suez, “Letargo”, 96.

que debería ver.”⁵⁸⁶ De esta forma, comienza a buscar tipos de miradas en la calle, en los locales, en los transportes públicos, tratando de encontrar “el mirar absoluto que yo busco”.⁵⁸⁷ Consigue fotografiar a diferentes personas: un chico en un gimnasio que “no mira, atraviesa lo que mira”⁵⁸⁸ o a un hombre gay de unos sesenta años que frecuenta un bar y mira a un chico joven: “Han sido los ojos más febriles que jamás he visto”,⁵⁸⁹ así como a una mujer que seduce a un chico: “Los ojos de esa mujer son los de una soñadora.”⁵⁹⁰

En principio parece que Déborah ha retomado la afición de su padre por la fotografía como un modo de expresión afectiva, pero el la afición se torna una forma de buscar una mirada alternativa a la mirada opresora y silenciosa que la marcó en los años narrados durante la muerte de su madre. Asimismo, aparece de nuevo el elemento del silencio junto a la búsqueda de la mirada. Entre cada toma fotográfica, vuelve a surgir un hueco entre los párrafos a modo de elipsis no necesaria. Después de describir la persona fotografiada y su mirada, aparece este espacio antes de retomar las descripciones de las miradas.

Después de la última descripción, vuelve a haber un silencio y seguidamente un cambio de tema, de lugar y de tiempo. Ahora ella va en un coche camino del cementerio para visitar la tumba de su madre y la asaltan de nuevo los recuerdos de la niñez:

Camino al cementerio, me hundo de nuevo en aquel texto que de niña leía, con avidez, [...] Pido un cigarrillo al taxista. Contemplo el agua y los juncos en los esteros y pienso que es el agua y que son los mismos juncos que vieron los míos cuando estaban vivos, y pasaron por este camino.⁵⁹¹

⁵⁸⁶ Suez, “Letargo”, 96.

⁵⁸⁷ *Ibíd.*, 97.

⁵⁸⁸ *Ibíd.*

⁵⁸⁹ *Ibíd.*

⁵⁹⁰ *Ibíd.*

⁵⁹¹ *Ibíd.*, 98-99.

Para continuar recordando una escena con su madre, ya enferma, y posteriormente con su padre:

Cuando me acerco, mamá me mira como una niña asustada. Apenas un quejido, y se deja llevar a casa./ Yo la acuesto y se hace un largo silencio, hasta que escucho los pasos de papá que me dice, andá, amor, de mamá ahora me encargo yo.⁵⁹²

Los silencios forman igualmente un eje direccional del relato. Podrían igualmente asemejarse al concepto de isótopos⁵⁹³ por los campos semánticos a los que remiten como silencio, secreto, autoritarismo y violencia, porque no solo se repiten en su forma física mostrando la ausencia de algo dicho que ha sido eliminado, sino también de forma explícita mediante diversos enunciados por parte de los miembros de su familia, así como el ambiente predominante en las escuetas descripciones de la convivencia familiar.⁵⁹⁴ Su asociación con la mirada de la autoridad o el poder de la mirada, se pone de relieve al persistir en el tiempo, apareciendo de nuevo junto a la búsqueda de una mirada opuesta a aquella de la *bobe*.

⁵⁹² Suez, "Letargo", 99.

⁵⁹³ Llamo isótopo a la definición que hace Greimas: "Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du recit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique." A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*. (Paris: Seuil, 1970), cité par A. Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, (Paris: PUF, 1993), 91. ("Por isotopía nos referimos a un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, como se desprende de las lecturas parciales de enunciados y de la resolución de sus ambigüedades guiada por la búsqueda de la lectura única.") Traducción mía.

⁵⁹⁴ Cuando internan a Lete, el padre y la *bobe* le piden a Déborah que guarde silencio explícitamente: "El silencio que imponen la *bobe* y papá: me repiten las palabras que ellos repiten, no digás nada Déborah". Suez, "Letargo", 73.

4. *Ganarse la muerte: mirada y cosificación*

La estética particular en la narrativa de Griselda Gambaro tiene un efecto diferente en los discursos performativos ficcionales, ya que el ambiente onírico y los recursos del absurdo se desligan de las representaciones más reales en favor de una distorsión. Es por ello que la mirada del otro adopta una perspectiva performativa particular dentro de las ficciones de la autora. Estas representaciones no se muestran de forma directa como en “Letargo” y en *CO*, sino que se alejan del tono realista y representan las relaciones con sus causas y efectos mediante una deformación y un extrañamiento, a modo del efecto de distanciamiento.⁵⁹⁵

Asimismo, estas herramientas para crear la distancia, tienen un uso particular según la situación de la novela. En un inicio parece que la autora usa un tono paródico o introduce elementos oníricos sin motivo alguno, pero a medida que avanza la narración las interacciones estilísticas se repiten en momentos donde aparece la violencia contra la protagonista, ya sea sexual, ya sea física o moral.

La citabilidad de la mirada como constructora de realidades en la novela de Gambaro viene por ello acompañada de un estilo paródico-absurdo. Las reacciones hacia Cledy de los personajes que pueblan la novela son, en muchas ocasiones, percepciones distorsionadas por los filtros de la estética narrativa de la escritora bonaerense y, sin embargo, actúan con una lógica de moldeamiento similar a las otras novelas.

Como dije, *Ganarse la muerte* es una proyección de momentos políticos que estaba viviendo Argentina antes de la dictadura, durante el gobierno de Isabel Perón⁵⁹⁶ pero también es un libro visionario los sucesos de torturas y desapariciones que ocurrirían más tarde. Desde esta perspectiva se atisba un ambiente de pesadilla en el que, como en los sueños, cambian las identidades, ocurren sinsentidos, y las personas y las cosas aparecen y desaparecen sin una lógica aparente. No obstante, esta estrategia ficcional tan representativa de la plasticidad de la literatura gambaesca, mantiene pautas en la

⁵⁹⁵ El *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento) acuñado por Bertolt Brecht para definir la estética pero también las intenciones de sus obras de teatro, trata de alejar emocionalmente al espectador de la obra mediante técnicas teatrales tales como la aparición de carteles que anuncian los siguientes sucesos, la exageración, el uso de luces poco comunes. Estas técnicas provocan una no identificación del público respecto a la obra, lo que le permite poder reflexionar de forma crítica sobre lo que está viendo.

⁵⁹⁶ Véase entrevista en el anexo 1.

construcción del personaje principal que representan las normas sociales que se han incluido bajo el concepto butleriano de libreto.

4.1. El personaje femenino como objeto

La construcción de Cledy tiene lugar desde dos perspectivas principales: en la primera es percibida como un objeto de placer sexual, y en la segunda como una herramienta de trabajo doméstico. Desde un plano psicoanalítico, también se podría hablar de lo abyecto como una tercera perspectiva, la cual sería compartida por todos los personajes y englobaría las dos anteriores, como indica Cynthia Tompkins.⁵⁹⁷ Sin embargo, voy a enfocar principalmente el análisis desde las dos visiones cosificadoras. Desde las focalizaciones internas de los personajes, estas dos miradas acompañan a Cledy desde la llegada al Patronato (el orfelinato) hasta su muerte absurda y violenta. Esta iterabilidad de las miradas sobre ella, la obliga más tarde a verse a sí misma como aquello que ven los otros,⁵⁹⁸ es decir, como una receptora de sexo y una esclava del hogar, ya que Cledy no ofrece una resistencia lo suficientemente eficiente contra ninguna de las dos visiones que la conforman.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ Cynthia Tompkins, "El poder del horror: Abyección en la narrativa de Griselda Gambaro y de Elvira Orphée", *Revista Hispánica Moderna* 46 (1993): 179-92.

⁵⁹⁸ En este sentido es interesante una de las entrevistas que realiza Soley-Beltrán ya que pone de relieve la mirada de los otros para autoperibirse a sí mismo como un género: La indumentaria establece claramente el género y las relaciones de género cambian en concordancia: «cuando me pongo uno de esos jerséis y un par de tejanos de la talla 16, puedo sentir que Jane está aquí. ¡Me ayuda mucho! ¡Parece mentira que la ropa cambie tanto las cosas! [...] Es como la gente te percibe, ¿verdad? Si» (Jane). Por lo tanto, la mirada de los demás es importante no solo porque decide la aceptación social sino también porque afecta a la auto-percepción: «antes, ya te digo te mirabas al espejo y no...NO. Además no es que te miraras, es que la gente que había a tu alrededor tampoco te miraba como tú sentías. Ahora la gente, a no ser que yo enseñe mi DNI (donde todavía aparece Gabriel como mujer), la gente lo que menos se pueden imaginar es que yo he sido una mujer. Lo que menos se pueden imaginar, ¿no?» (Gabriel). La vigilancia colectiva en el espacio público es notable dada la ubicuidad del género en la interacción social. Patricia Soley-Beltrán y Leticia Sabsay, *Judith Butler en disputa* (Barcelona-Madrid: Egales, 2012), 69-70.

⁵⁹⁹ Hacer de la mujer un objeto, un cuerpo del cual hay que sacar beneficios y encontrarle funciones en las que pueda servir, es un tema recurrente en la narrativa de Gambaro, pero más especialmente en el teatro. Como indica del Toro, obras como *La malasangre* (1981) o *Real envido* (1980) denotan la transformación de las mujeres en puros artículos, anulándolas completamente como sujetos. En esta última ocurre algo parecido a *GM*, cuando el Rey quiere casar a su hija Margarita a modo de mercancía, sin consentimiento de ella, decidiendo que debe casarla porque la economía está "reventada" y así podría obtener una dote. Fernando del Toro, "Feminismo y el teatro de Griselda Gambaro", en: *Estrategias post-modernas y post-coloniales en el teatro latino-americano actual. Hibridez, medialidad, cuerpo*, ed. por Alfonso del Toro (ed.), (Frankfurt a.M: Vervuert Verlag, 2004): 391-403.

En *GM*, la mirada de los personajes y su percepción hacia la protagonista como objeto sexual comienza en el momento de su llegada al orfanato donde se convierte en el centro de atención de los directores; el Sr. Thompson y la Sra. Davies. Al poco tiempo de llegar y tras ser vista por el Sr. Thompson, el director no tiene ningún reparo en acosarla a la mínima ocasión que se presenta. Fascinado por su juventud y belleza, y legitimado por la desprotección de la niña y la impunidad de la que dispone en su institución, busca el contacto y la percibe abiertamente ante todos como un objeto.

Para ello, la autora hace uso de la hipérbole del acoso repetida en diferentes formas; mediante miradas obscenas, por las reacciones hacia ella y las peticiones poco honestas. Una de estas peticiones, en este caso del director del Patronato, se repite al inicio de forma continua. Él quiere que la niña se le acerque, pidiéndole un beso, aún sin conocerla y sin saber de su estado psíquico tras la muerte de sus dos progenitores. Esta petición es la primera percepción cosificadora sobre Cledy:

-Es linda- dijo el Sr. Thompson, mirándola intensamente, y Cledy se ruborizó. -¿No lo sabías?

-¿Yo?

-Sí- dijo el Sr. Thompson. -Muy linda. Dame un besito.⁶⁰⁰

Y a continuación:

-Dame un besito- insistió el Sr. Thompson, acercándose.

-Salúdalo, Cledy- dijo la Sra. Davies, temblando aún por el traspie cometido, y entonces, Cledy alzo la cara y besó al Sr. Thompson en la mejilla.⁶⁰¹

Lo que se observa en estos primeros compases son repeticiones continuas en las reacciones de los demás hacia el personaje principal, tanto del Sr. Thompson como de la Sra. Davies y más tarde de la compañera del Patronato. La percepción de los otros hacia ella no es más que la de un cuerpo del cual se puede sacar provecho. En este

⁶⁰⁰ Gambaro, *Ganarse...*, 16.

⁶⁰¹ *Ibíd.*, 17.

párrafo en particular, Cledy ya ha accedido a besar a unos de los administradores, el cual no dejará de repetir esta acción. Esta repetición y citación de la acción inicia el proceso de construcción como objeto de la niña a los ojos de los demás y que, por ende, será la también la suya.

4.2. La iterabilidad de percepciones y cosificación del sujeto femenino

Como propone Thompkins, la abyección de la figura de la madre, tiene lugar en la obra de Gambaro por iterabilidad de enunciados. Asimismo la considera una técnica teatral en la obra gambaresca bajo la denominación de *La repetición con variaciones*.⁶⁰² Esta abyección, que en parte es cosificación, se puede aplicar a la figura de la mujer en general en *GM*, dado que las acciones y discursos de los personajes se repiten de diferente forma para transformarla en algo que no está en el campo inteligible. De esta forma Cledy sufre dos cosificaciones simultaneas durante el relato: la cosificación sexual y la cosificación en herramienta de trabajo.

Como objeto sexual, desde el inicio de la novela, está siendo sometida a intentos de violación por parte de todos los individuos que encuentra en su estancia en el orfanato. Incluso la Sra. Davies, que se presenta con el papel de protectora, busca el contacto de forma repetida y casi ritualizada: “Tocó los senos de Cledy, apenas formados. Demoró la mano y la besó en la mejilla, muy cerca de la boca”⁶⁰³ o “Depositó una mano sobre los senos de Cledy, colinas sin musgo, eran tan pequeños que por suerte una mano le alcanzaba para los dos.”⁶⁰⁴ Y el Sr. Thompson, después de haber sido presentada y tras la escena del beso, también se excede con la protagonista: “Enlazó a Cledy por la cintura y la besó desaforadamente. Cledy sentía que le

⁶⁰² En su ensayo sobre la abyección en la narrativa de Gambaro hace un estudio comparativo entre sus novelas: *Una felicidad con menos pena* (1967), *Ganarse la muerte* (1976) y *Lo impenetrable* (1984): “la abyección de la figura materna se da mediante una serie de recursos característicos de la producción teatral de Gambaro, tales como la utilización del incremento gradual pero desmesurado (llegada de refugiados), la exageración (camisetas), la repetición con variaciones (vejaciones de Cledy y Madame X, o eyaculaciones de Jonathan) típicas del teatro del absurdo (Esslin, 105-106).” Cynthia Tompkins, “El poder del horror: Abyección en la narrativa de Griselda Gambaro y de Elvira Orphée”, *Revista Hispánica Moderna* 46 (1993): 185.

⁶⁰³ Gambaro, *Ganarse...*, 14.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 20.

arrancaban los labios. Una mano se le metía entre las piernas. Intentó dar puntapiés.”⁶⁰⁵

Además de los impulsos de excederse de los personajes, las miradas de los mismos también la perciben tan solo como un objeto sexual. La cosificación sexual de la protagonista tiene lugar mediante actos y palabras. Pero también la mirada juega un papel determinante para que ella se comprenda a sí misma como un objeto que debe cumplir funciones. Además, todos los personajes que van apareciendo la mirarán como un mero cuerpo cosificado, desde los directores y compañeros del orfanato, hasta sus suegros:

[...] y Cledy se detuvo en seco, tan anonadada que se olvidó de sujetarse la nariz y la sangre corrió libre y contenta por el escote y apareció luego por las piernas, como si la hubieran desvirgado. Esto hizo encender otra vez la luz libidinosa en los ojos del Sr. Thompson, incluso en el de vidrio, que era un cómplice muy dócil.⁶⁰⁶

Mediante la focalización en el Sr. Thompson, imaginándose que la adolescente de quince años acababa de ser desvirgada, se vuelve a percibir a la niña como un simple cuerpo al solo focalizar su visión de las partes erotizadas como el escote y las piernas. De hecho, en casi ninguna ocasión durante la novela se describen las facciones de su cara, sus ojos o el pelo, así como tampoco expresiones como su sonrisa, el tono de su voz o su forma de ser con los demás.

Con otro de los personajes que aparece en el mundo de *GM*, el Sr. Perigorde, suegro de Cledy, ocurren los mismos gestos con las miradas iterativas. El anciano, a pesar de que se trata de la mujer de su hijo, no duda en lanzar miradas libidinosas hacia ella y, más adelante, en maltratarla e incluso violarla: “Se inquietaba no sin razón porque mantenía aún fresco el recuerdo de la primera mirada del Sr. Perigorde, no a su cara de manzana, sino a sus senos.”⁶⁰⁷ O como también:

⁶⁰⁵ Gambaro, *Ganarse...*, 17-18.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 26.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 84.

Por otra parte, la prueba de su maternidad también estaba en su cuerpo. Había echado pechos voluminosos que a veces, el Sr. Perigorde miraba de reojo, mientras los tocaba con la punta de un dedo [...] ⁶⁰⁸

La mirada de su suegro va siempre dirigida al cuerpo: “senos”, “cuerpo” “pechos voluminosos”. El trato hacia Cledy es igualmente solo corporal. En este ejemplo, se hace alusión a la mirada sobre su cuerpo y a tocamientos. Pero más adelante, también surgirá la violencia sexual, y siempre con el mismo paradigma: el de Cledy como objeto sexual que puede ser utilizado en todo momento.

Esta lógica perceptiva de los integrantes de la familia y del Patronato, finaliza con la integración de la cosificación sexual por parte de Cledy. En estas primeras percepciones, Cledy aún no se siente como un objeto. El paso a la cosificación, atravesando una frontera semántica en el texto, ⁶⁰⁹ tiene lugar en la primera violación por parte del suegro. Esta tiene lugar cuando se hace el intercambio de parejas con la lógica onírica de la novela: Horacio se va con su madre y Cledy con su suegro. Tras este momento, Cledy es consciente de que ha pasado algo que no es normal:

La experiencia no fue feliz para Cledy. No, de ningún modo podía asegurarse eso. [...] Y Cledy lloraba a raudales, la mañana siguiente, mientras juntaba los platos de la noche anterior, sobre la mesa. ⁶¹⁰

Los llantos y la infelicidad de la situación son evidentes, por lo que la protagonista aun habiendo sido vista constantemente como objeto sexual y placer visual, no se reconoce como tal. Sin embargo, la atrocidad de la situación (que se repite varias veces en el

⁶⁰⁸ *Ibíd.*

⁶⁰⁹ Aquí me remito de nuevo a Lotman y su concepto de texto artístico. El paso de un campo semántico a otro en el texto viene motivado por un acontecimiento. En este caso, la violación de Cledy transforma este campo semántico, convirtiéndolo en el capítulo siguiente en vocablos opuestos al anterior: “lloraba”, “no fue feliz”.

⁶¹⁰ *Ibíd.*, 96.

relato),⁶¹¹ hubiera debido despertar una reacción revolucionaria en la protagonista. Por el contrario, se limita a llorar, aceptando su posición como objeto sexual del Sr. Perigorde.

Finalmente su cosificación sexual aceptada e instaurada como un elemento de la institución familiar, se muestra como una costumbre hacia el final del relato, cuando Horacio ha cambiado de identidad y se ha transformado en un agente que trabaja como torturador para la policía. En esta nueva vida, el sexo con el “nuevo” Horacio reduce a Cledy a su órgano sexual: a un orificio. Cuando la pareja tiene sexo, Horacio no se preocupa por desvestirse ni mirar a Cledy. Lo único que le interesa es simplemente la penetración:

Con la vulgaridad de una mujer sin horizontes se aferraba a un hábito placentero sin cuestionarse la disposición o el gusto de la otra parte.

-No te desnudés- le decía él, bajándose los pantalones mientras ella se arrinconaba contra la pared, tensa y boqueando como una gata.⁶¹²

La escena de Cledy vestida, a espaldas de su marido, se repite cada día⁶¹³ y es además la única interacción que Cledy tiene con el nuevo Horacio. Mediante la descripción de esta última parte de su vida, la construcción de Cledy como un objeto sexual queda aún más reducida (solo a su órgano sexual) y se convierte en un elemento cotidiano en todas las fases de su vida.

Junto con la cosificación sexual, el proceso de conversión en herramienta de trabajo, constituye una linealidad ascendente en la evolución del personaje. A Cledy se le intenta extraer provecho por su productividad de forma cada vez más agresiva hasta el momento absurdo de morir tiroteada por quemar la comida.

⁶¹¹ Al final de este capítulo, el Sr. Perigorde pide a su mujer ir de nuevo con Cledy. Y en un capítulo posterior, le pide a su hijo Horacio que le traiga a Cledy para paliar sus males: “-No estoy triste-. Asíó fuertemente la vara e intentó reanimarse./-Traeme a Cledy- dijo.” Gambaro, *Ganarse...*, 144.

⁶¹² Gambaro, *Ibid.*, 193.

⁶¹³ *Ibid.*

En la primera reunión con Cledy en el orfanato en el primer día de su ingreso, los funcionarios de la institución quieren saber cuáles son sus habilidades y qué sabe hacer, por ello, la obligan a hacer una serie de pruebas. Primero se preguntan qué pueden hacer con una huérfana y a continuación la interrogan directamente a ella:

-¿Qué hacemos con ella?- preguntó el Sr. Thompson.

El señor silencioso golpeó con un lápiz sobre la mesa, rítmicamente. Le había fallado su propuesta sobre la música, pero no obstante sus fracasos era persistente. [...]

-¿Qué sabés hacer, nena?- le preguntó a Cledy, acercándose libidinoso. Pero la Sra. Davies, que tenía un generoso corazón de mujer, interpuso sus oficios esta vez [...]⁶¹⁴

Seguidamente se repite la escena:

-¿Qué sabés hacer, nena?- preguntó el Sr. Thompson, con aire reconcentrado, sombrío.

-Nada- dijo Cledy, tratando de apartar el cuello de la boca de la Sra. Davies.⁶¹⁵

Cledy inicia violentamente su conversión a objeto por el principio de productividad. Esta primera reunión se transforma en un examen para medir sus capacidades, sin valorar el trauma de la muerte de sus padres ni su situación personal. El aire “sombrió” del Sr. Thompson mientras le pregunta por segunda vez lo que sabe hacer, recuerda a los alistamientos de los campos de concentración nazi,⁶¹⁶ donde se valoraba el puesto de trabajo esclavo que debía ocupar el preso en función a sus conocimientos. Al mismo tiempo, la citación de la frase “qué sabés hacer, nena?” bajo la mirada de los dirigentes está denotando una violencia repetida, que a partir de aquí irá en aumento.

⁶¹⁴ Gambaro, *Ganarse...*, 19-20.

⁶¹⁵ *Ibid.*, 20.

⁶¹⁶ Véase, por ejemplo, Semprún, *Viviré...*, donde relata como funcionó este proceso de selección en Buchenwald.

Delante de este público que la valora por su funcionalidad, inicia el proceso de percepción. Cledy es percibida y se percibe por sus capacidades productivas, por su valor como objeto y herramienta de trabajo. La niña no ofrece resistencia alguna y acepta las percepciones del “público” y hace de ellas “su” percepción. Se convierte en “algo” que llega a significar este “algo” integrando la norma mediante las percepciones de los otros.⁶¹⁷

El hecho de ser percibida repetidamente desde el inicio de una manera determinada, hará que el personaje vea su funcionalidad con naturalidad, creando una ilusión de esencia en su función de esclava al servicio de los demás, incluso de su marido y su nueva familia. De hecho, en una segunda fase, cuando integra la familia de Horacio y va a vivir junto a su marido a casa de sus suegros, la función de Cledy va a naturalizarse más como objeto que ofrece servicios. Esto implica la perpetuación del sistema en el que la protagonista ha entrado y del cual ya no puede salir, porque ella ya se percibe como un objeto. Su modo de actuar va en función de los demás (de los sujetos) y ni tan solo tras haberse convertido en madre y haber educado a sus hijos, tiene la capacidad de reaccionar a su cosificación.

El proceso que inicia para conocer sus capacidades y habilidades finalmente termina en la conversión en esclava de las tareas domésticas. En la casa de los Perigorde comienza tomando las tareas de la sirvienta (quien se fue de forma improvisada de la casa):

Algo se rebeló en el interior de Horacio, ver a Cledy haciendo la sirvienta lo mortificaba siempre. Con una furia homicida, observó a sus padres para descubrir si de ellos había partido el agravio de una sugerencia, pero se dio cuenta de que no, la mirada de sus padres era levemente reprobadora hacia el trabajo de Cledy, levemente indignada. Entonces le ordenó que abandonara la tarea aberrante.⁶¹⁸

Y más tarde se convertirá en sirvienta también a los ojos de los invitados, en la primera fiesta que se narra, para luego llegar a una situación formalizada como sirvienta,

⁶¹⁷ “La materialidad de las cosas recibe el significado, tautológicamente hablando, de su materialidad en la percepción del sujeto, esto es, en la percepción de su ser fenoménico. El objeto que es percibido como algo significa aquello como lo que es percibido.” Fischer-Lichte, *Estética...*, 282-283.

⁶¹⁸ Gambaro, *Ganarse...*, 93.

animalizada, al obedecer órdenes mediante un silbido: “Sonó un silbido y Cledy corrió al living”.⁶¹⁹ Otro ejemplo de su esclavización progresiva y ya definitiva aparece después de la muerte de sus segundos “padres” y después del robo de su hija. Cledy es atada a una mesa con una cadena por el Sr. Perigorde. El motivo es para que no vuelva a ir con Horacio, porque se considera traicionado: “Desde que los había descubierto, para proteger sus cuernos sobre la frente. El Sr. Perigorde encadenaba a Cledy a los pies de la cama.”⁶²⁰ Esta cosificación progresiva llega a su fin con su muerte, cuando es asesinada por un error en sus funciones. El absurdo de la escena realza su estatus de animal, cosa, herramienta, que se puede desechar:

“Olió a quemado e inició un movimiento, angustiada.

¡Ah, era demasiado!, pensó el marido, sintiendo que el mundo se le venía encima. Otros podían ser peores que él, que por otra parte, siempre había sido un pan de Dios. Es la diferencia de poder lo que cuenta, los pequeños traicionan y agravian más que los grandes, de los que ya se espera, en cierta forma, la traición y el agravio. Sacó el revolver y disparó, ciega, irreflexiblemente, pero con buena puntería.”⁶²¹

A continuación, los “nuevos” hijos de Cledy celebran su muerte a grito de “¡Se murió la estúpida!”⁶²² El error de quemar la comida, es suficiente para disparar contra ella y matarla por el nuevo marido. Como un animal de campo que ya no sirve para las tareas o como un objeto que ha dejado de funcionar.

4.3. La agencia en *Ganarse la Muerte*: subversión por reiteración

Cledy está formada bajo una serie de elementos que determinan su previsibilidad y que son fruto de una normativa violenta. Es vista como una mujer sumisa, obediente, casada, madre, ama de casa y respeta y reproduce las normas. En la “lógica” de la novela, el absurdo y la hiperbolización de las situaciones la convierten en una máquina

⁶¹⁹ *Ibíd.*, 128.

⁶²⁰ *Ibíd.*, 157.

⁶²¹ *Ibíd.*, 197-198.

⁶²² *Ibíd.*

incansable de trabajo de casa y en una esclava sexual, un estatus que ella se confirma a si misma y que no se plantea cambiar. No obstante, a pesar de la imposibilidad de escapar de las normas, el uso excesivo de las mismas hace que dejen de tener el significado fijo representado por el poder. Gambaro muestra el abuso de la aplicación normativa, pero también cómo este abuso desplaza significados y crea nuevos contextos.

Uno de los ejemplos para el uso de la agencia, Butler lo toma del mito de Antígona. Basándose en la tragedia de Sófocles, la filósofa hace un análisis de esta figura que usa las leyes contra las mismas leyes, así como la adopción de una posición masculina para enfrentarse al poder, representado por los hombres.⁶²³ En el caso de la novela de Gambaro, tiene lugar un proceso similar con Cledy. La norma se constituye mediante el discurso de la mirada, la cual reitera la norma hiperbolizada para constituir al sujeto. Ella adopta esta percepción y se ve, y se produce a si misma mediante la norma continuamente. Pero en esta repetición, aparece una resignificación dentro del poder.

Esta agencia es especialmente visible en la escena de la primera fiesta, en la que se niega a tomar el té. La situación, como mostré en la segunda parte está ubicada en la fase liminal del ritual de la fiesta. Allí, Cledy es percibida como la sirvienta durante toda la fase, hasta que finalmente es obligada a tomarse un té que no quiere. En este acto tan sencillo ocurre un doble proceso: Cledy como sujeto reproductor de la norma se convierte en agente y, en segundo lugar, adopta la masculinidad para enfrentar la masculinidad que la performa. La escena comienza porque el veterinario no quiere tomar su té y Horacio, para reconducir una situación incómoda, llama a Cledy para que se lo tome ella:

-¡Cledy!- llamó, y Cledy, que estaba en la cocina pareció en el umbral. Intimidada por tantos invitados les dirigió una mirada arisca y saludó con una inclinación del cuerpo. La habían tomado por la sirvienta, y al darse cuenta, todos trataron de enmendar el error y borrarlo, saludando afectuosamente, salvo el militar a quien la disciplina se lo impedía. [...]

⁶²³ Véase: Judith Butler, *El grito de Antígona*, (Barcelona: El Roure, 2001).

-Tu té, Cledy- dijo Horacio.⁶²⁴

En esta primera situación se muestra cómo ya ha asumido su papel marginal. La inclinación con el cuerpo para saludar, la intimidación, la percepción de los invitados sobre ella como la sirvienta, denotan que ha interiorizado la mirada ajena. La exageración gambariana mediante el ofrecimiento del té de uno de los invitados como una metáfora de su cosificación, forma parte de la reiteración del poder, la cual es para Cledy un hecho cotidiano. Pero esta vez la protagonista se niega, rompiendo así la cadena de citación performativa:

- Tómalo Cledy. Está caliente

- No está frío

Pero la observación molestó a Horacio. Últimamente su carácter había empeorado.

[...]

- ¡Es reciente! Dijo feroz, con voz tronante

Pero Cledy mostró una firmeza inesperada. ¿Quién lo diría?, se sorprendió la Sra. Perigorde, a quien la pasividad de Cledy reventaba un poco. [...]

- No quiero – dijo Cledy, abandonando la taza sobre la mesa.

La gente inferior prorrumpió en gritos, y la Sra. Perigorde se prometió que para otra fiesta sólo invitaría a gente con título.

- ¡Cledy se resiste!-gritaron –¡Cledy se resiste!⁶²⁵

En realidad, Cledy no rearticula la norma cambiando su papel de sirvienta por el de anfitriona o por el de otra posición en la que no estuviera oprimida. Su estatus sigue siendo el de herramienta (sirvienta) para ella misma y para los demás. Sin embargo, consigue crear otra situación desde su posición de sujeto con la norma integrada,

⁶²⁴ Gambaro, *Ganarse...*, 106.

⁶²⁵ *Ibíd.*, 106-107.

resistiéndose ante su marido y el veterinario invitado. Cledy se coloca al mismo nivel de autoridad, al mismo nivel que los hombres. La discusión sigue así:

Horacio alzó la taza y la aproximó a la boca de Cledy.

-Tómalo- dijo.

Pero en una reacción inusitada, sin abarcar las consecuencias de su torpe arrebato, Cledy levantó la mano y la taza voló por el aire.⁶²⁶

[...]

El Sr. Perigorde dijo:

-Tomalo vos, Cledy.

Cledy abrió los ojos con desmesura y rechazó el ofrecimiento sin medir sus palabras:

-¡No! ¡Empieza otra vez! ¡No!⁶²⁷

La escena es de por sí una total oposición a la autoridad. Cledy es vista desde hace tiempo por su familia como un objeto del cual aprovecharse sexual y productivamente, donde a ella le es imposible encontrar un espacio de representación. El hecho de rechazar enérgicamente el té ante su marido, el invitado y más tarde ante el Sr. Perigorde es un uso de la agencia contra la autoridad masculina. E incluso le dice al veterinario “que lo tome él”, usando el mismo discurso que los presentes que la acosan en la fiesta para coaccionarla:

Cledy señaló al veterinario:

-Que lo tome él.

Esto se le antojó a muchos una salida, sonrieron con manifiesto alivio, algunos incluso aprobaron la idea como factible o razonable.

Pero el veterinario se enfureció:

-¡Yo no quiero! ¡Ramera!⁶²⁸

⁶²⁶ *Ibíd.*, 112.

⁶²⁷ *Ibíd.*, 115.

A pesar de la fuerza con la que intentan coaccionar a Cledy, ella se mantiene firme en su rechazo a la “ley” de los hombres (Horacio, el veterinario y el Sr. Perigorde), y consigue obtener las disculpas del veterinario por el insulto (ramera). La fiesta continúa sin que ella haya tomado el té, haciendo así un uso efectivo de su agencia.

Como indica Butler al definir la acción de Antígona desde un enfoque performativo, la transgresión de las normas muestra el carácter precario de las mismas y su capacidad para crear nuevos contextos⁶²⁹. La acción de Cledy indica que no hay una esencialidad en la percepción que la constituye porque es capaz de rearticular la normativa que la rige y dirige, y abre un campo de posibilidades que contradice el carácter supuestamente natural de la mirada que los otros tienen sobre ella. No obstante, a pesar del acto subversivo, la percepción sobre Cledy como “cosa” no hará sino aumentar, a modo de castigo, como también ocurre al personaje de Sófocles por desobedecer las leyes.

⁶²⁸ Gambaro, *Ganarse...*, 113.

⁶²⁹ Butler lo define del siguiente modo: “Este acto, que es y no es suyo, supone una trasgresión de las normas de parentesco y de género que pone de manifiesto el carácter precario de esas normas, su imprevista y molesta transferibilidad, y su capacidad para ser reiteradas en contextos y de formas que nunca podremos anticipar completamente.” Butler, *Mecanismos...*, 42.

5. Conclusiones

La metáfora que hace Butler de los libretos de género para explicar las normas que deben seguir las actrices y los actores ante un público es, a fin de cuentas, la de un teatro social en el que las representaciones son interacciones sociales y el público son los demás presentes. Cada pequeña intervención y su correspondiente reacción rigen y modelan los comportamientos con ciertos límites, los cuales son lo suficientemente imperceptibles para vivir la ilusión de esencialidad en el juego de actuaciones y percepciones. Sin embargo, los límites en el respeto del guion, es decir el alcance de las mismas normas, son visibles. Las leyes del libreto son leyes hegemónicas y por ello pueden dejar de serlo.

En *CO* de Sylvia Molloy, Daniel se construye por las reacciones ajenas, ejemplificadas aquí por un enunciado que se cita y crea contextos diferentes. En él se puede leer también el doble discurso de la mirada sobre él y sobre su actuación en Buenos Aires. ¿Se puede decir que su actuación del libreto es la correcta o la equivocada? El hecho es que la mirada (las reacciones, las percepciones, los enunciados en forma de respuesta) sobre su actuación indica las dos cosas al mismo tiempo. Su actuación y la crítica sobre la misma se muestra en la ambigüedad como no esencial y transformable, lo cual pone en crisis la lectura, al no poder tener una mirada unívoca sobre la representación del libreto de Daniel.

La construcción de Déborah en “Letargo” es igualmente ambigua en la percepción por los mencionados silencios. Como en el caso de Daniel, la cita de la mirada la determina y la ambivalencia de este acto perceptivo pone en duda su naturalidad. El hecho de que los lectorxs deban compensar la falta de texto constantemente con el libreto de género del que disponen en su imaginario, da lugar a que por reiteración de la representación del libreto, se desgaste la normativa bajo la que actúan los personajes.

Por su parte, la exageración que hace Gambaro en *GM*, especialmente en los momentos de citación de la mirada de los otros hacia la protagonista, pone en evidencia el criterio del “público” ante el que actúa Cledy. Su actuación, que es una casi completa improvisación del libreto de género, hace del “público” casi su “primer público”, y su crítica a su actuación se convierte así en la crítica de Cledy. La performatividad de la ficción actúa en esta novela por el uso del absurdo, lo paródico y onírico en las

focalizaciones de los personajes que ejercen como espectadores de la protagonista y que le hacen creer que solo existe un papel que puede interpretar.

Ya sea mediante los comentarios expresos o por los reproches mudos, las reacciones a la interpretación del libreto se suceden de forma reiterada y similar, hasta el punto de modelar estos personajes ficticios a gusto del público dentro de las ficciones. Por ello, se puede decir que cuando Butler propone un concepto de identidad de género performativa, definido como la “repetición estilizada de actos en el tiempo”⁶³⁰ previamente ensayados por el actor, también lo podría definir aquí como una repetición estilizada en el tiempo de reacciones de la audiencia, previamente ensayadas por esta audiencia.

La mirada del otro/de los otros y las reacciones ajenas que determinan las identidades genéricas, forman parte, por lo tanto, de una performatividad que viene desde fuera. La percepción de los que observan y escuchan dictamina los límites inteligibles del género, la sexualidad y conforma los cuerpos. Siguiendo este razonamiento, en el próximo capítulo pretendo poner de relieve otra forma de performar, en esta ocasión, a través de las apariencias. La perspectiva de la apariencia se puede considerar la contraria a la perspectiva de la percepción. Si la percepción, como estrategia narrativa, actúa sobre el personaje focalizado desde el exterior hacia el interior de los personajes, las apariencias crean su cadena de citabilidad desde el personaje hacia un exterior, donde se encuentran los otros.

⁶³⁰ Butler, “Actos performativos...”, 297.

Pocos ven lo que somos, pero todos ven lo que aparentamos.

Nicolás Maquiavelo

III. El juego de las apariencias como acto performativo: ambivalencias y parodias

Las apariencias muestran una doble faceta pues surgen al mismo tiempo tanto como formas que simulan lo que no se es, como formas que son copias de otra copia. Dos aseveraciones que indican su carácter performativo ya que en la apariencia hay, por un lado, una actuación que imita y por otro, una identidad ambivalente. Al aparentar el sujeto hace una actuación dirigida hacia un determinado público con una intención consciente o inconsciente de cambiar realidades, provocando reacciones en los otros. De esta forma, si en el anterior capítulo se vio cómo la mirada externa performaba los géneros, en este tomaré la perspectiva inversa al planteamiento de la percepción como estrategia. Aquí, la perspectiva performativa no se enfoca hacia las interacciones desde los otros, sino hacia los otros, porque aparentar es (querer) provocar en los otros un reconocimiento por algo que en realidad no corresponde con una “verdad” interior.

Desde el enfoque performativo aparentar no entraría pues en un modelo de verdad o falsedad, del mismo modo que no indicaría el ocultamiento de una verdad interior, de una esencia o de un “algo” natural. La cultura como representación⁶³¹ es finalmente un proceso de apariencias donde nada “es” porque toda cultura está sometida a un proceso de transformaciones permanente. Por ello, no se refiere a una esencia escondida o a la “verdad” interior, sino que la apariencia está simplemente ocultando otra, porque actuar los libretos de género es simular también una identidad de género, es decir, en cierto sentido, es parodiar. Por ello, mi punto de partida trata de la manifestación de la identidad performativa como una identidad aparentada de la que, sin embargo, se pueden ver los resquicios de una apariencia anterior, como un precipitado de apariencias o como la citada sedimentación discursiva butleriana.

⁶³¹ Con “cultura como representación” me sigo remitiendo a la perspectiva del giro performativo según Bachmann-Medick.

1. Objetivos

En las apariencias se dan, por lo tanto, dos procesos definidos en los anteriores capítulos como la parodia de género y la ambivalencia de los actos performativos. Ambos conceptos, de Butler y de Fischer-Lichte respectivamente, son parte de la estrategia narrativa que constituye este juego. La parodia y el travestismo, definidos como una repetición con alteración, y la ambivalencia como la doble percepción de un discurso, se asocian en este enfoque para manifestar la performatividad de las categorías de género, sexo e identidad.

En este capítulo voy a estudiar las diferentes apariencias que adoptan los personajes como una estrategia narrativa que comparten *Ganarse la muerte* y *El común olvido*. Gambaro y Molloy presentan en sus libros, a modo de juego narrativo, sendas formas de desestabilización de normativas e identidades. En los juegos en torno a esta estrategia, los personajes son constantemente un proceso de transformaciones y ambivalencias.

En *GM* voy a tratar en primer lugar la estilización irónica y paródica del lenguaje que da lugar a un doble discurso y, en segundo, los desplazamientos identitarios de los personajes motivados por la estética onírica que envuelve al relato. En un tercer punto voy a analizar un segundo grado de performatividad ya que el texto de Gambaro incluye el informe de la SIDE en el cual se explican los motivos de su prohibición. En este sentido, la recepción del libro da lugar a un efecto ambivalente para lxs lectorxs ya que por un lado se trata de una obra de arte (un acto creativo) y, por otro, de una agresión a las instituciones (acto destructivo).

Por su parte, los personajes de *CO* son también el eje del juego de las apariencias. En el libro, junto con el personaje de Julia, aparecen también Daniel y su tía Ana como las columnas que sustentan un mundo de identidades confusas, donde los personajes parecen estar siempre indeterminados en su género, sexo, sexualidad y/o identidad. Por lo tanto, voy a centrar el análisis en el estudio de kis tres personajes quienes se complementan para dar lugar a una fractura en el pensamiento sinecdótico de lxs lectorxs: Daniel interviene en la novela a través de una diversidad de “libretos” o normas de género de forma intermitente. Con Julia ocurre un proceso parecido, como se vio en el primer capítulo de esta parte. En su sexualidad y género se muestran

diferentes actuaciones contradictorias para el imaginario. Asimismo, este personaje también se muestra adoptando diferentes apariencias físicas y psíquicas, lo cual refuerza la noción de indeterminación. Por su parte, la tía de Daniel y hermana de Julia, Ana, sufre una enfermedad que le provoca el olvido y un desdoblamiento de la personalidad, así como trastornos que le hacen creer que está con personas que en realidad son otras.

1.1. Ambivalencia y parodia como herramientas de estudio

La ambivalencia del acto literario radica en los puntos de vista adoptados por lxs lectorxs (incluso por diferentes perspectivas de un único recipiente), pero también dentro de la problemática austiniana de la oposición de enunciados constativos y performativos.⁶³² La división de Austin entre enunciados que confirman el orden del mundo y que lo transforman no sería tal porque el hecho de enunciar se puede contemplar tanto como performativo, como una constatación. Culler no es ajeno a esta ambivalencia del enunciado y retoma las tesis de Austin para llegar a la conclusión de que el performativo tiene una doble constitución: el hecho de hacer una afirmación también significaría hacer un acto, aunque sea el acto de afirmar.⁶³³

En esta línea, considerando la ambivalencia de describir y cambiar de los enunciados, se podría pensar la problemática sobre cuál de las dos partes confiere más significado a la situación: la que modifica o performa o la que describe o constata. En este sentido, Culler toma los análisis de Paul de Man para mostrar la relación paradójica de los enunciados debido a la relación ineludible entre lo constativo y lo performativo:

⁶³² Para la explicación de Austin véase la primera parte del presente trabajo.

⁶³³ En su artículo sobre la performatividad lo explica de la siguiente manera: "For example, in English the sentence "The cat is on the mat" is for some reason the stock example of a simple declarative sentence, your basic constative utterance. But "The cat is on the mat" could be seen, rather, as the elliptical version of "I hereby affirm that the cat is on the mat," a performative utterance that accomplishes the act of affirming to which it refers. Austin concludes that what we need to do for the case of stating and, by the same token, describing and reporting is to realize that they are speech acts no less than all those other speech acts described as performative. Constative utterances also perform actions—actions of stating, affirming, describing, and so on. They are a kind of performative. In brief, Austin starts from a situation where performatives are seen as a special case of constatives—pseudo-statements—and arrives at a perspective from which constatives are a particular type of performative." J. Culler, "Philosophy...", 505.

La tensión entre las dimensiones performativas y constatativas de las expresiones literaria y filosófica es lo que se desprende, en todas sus ramificaciones filosóficas y políticas, de los análisis de Paul de Man. De Man, se podría decir, parte de la dificultad de los tropiezos de Austin de separar lo performativo y lo constatativo, sin embargo toma esta dificultad como una característica crucial del funcionamiento del lenguaje que no puede ser subsanada abordando el asunto de forma diferente, como Austin intentó hacer. Si toda expresión que es a la vez performativa y constatativa, incluyendo al menos una afirmación implícita de un estado de cosas y un acto lingüístico, la relación entre lo que un enunciado dice y lo que hace no es necesariamente armónica o cooperativa. *Por el contrario, para De Man, los momentos en los que el lenguaje se nos muestra en su forma más característica, son expresiones que muestran una relación paradójica o auto-minada entre lo performativo y lo constatativo, entre lo que hacen y lo que dicen.*⁶³⁴

La paradoja que indica Culler basándose en De Man, tiene una relación directa con el elemento ambivalente de todo discurso y acto performativo. La tensión creada en el momento de decir e actuar, en el que se confirma un tipo de orden y se modifica la realidad al mismo tiempo es la característica que permite dar cuenta de la fuerza performativa dentro del discurso formulado.

Esta doble perspectiva del discurso performativo se permite asociar con el concepto de ambivalencia de Fischer-Lichte y con el de parodia de Butler. Como mostré, el primero estaba enfocado a la realidad del espectador (en su caso, espectador de las performances) pues trataba de las diferentes significaciones que un acto puede desatar durante un acto performativo como es una representación. Un acto puede ser al mismo tiempo creativo y destructivo⁶³⁵ dependiendo del efecto que produzca en lxs

⁶³⁴ “The tension between the performative and constative dimensions of literary and philosophical utterance is what emerges, in all its philosophical and political ramifications, in the analyses of Paul de Man. De Man, one might say, starts from the difficulty Austin encounters of separating performative and constative but takes this difficulty to be a crucial feature of the functioning of language that cannot be remedied by approaching the matter differently, as Austin tried to do. If every utterance is both performative and constative, including at least an implicit assertion of a state of affairs and a linguistic act, the relation between what an utterance says and what it does is not necessarily harmonious or cooperative. On the contrary. For de Man, the moments that show us language at its most characteristic are utterances that exhibit a paradoxical or self-undermining relationship between performative and constative, between what they do and what they state.” *Ibid.*, 510. Traducción y subrayado en cursiva míos.

⁶³⁵ Véase el capítulo de “Performatividad de la ficción” en la primera parte.

espectadorxs. Por su parte, Butler tomaba la parodia como una estrategia de subversión para combatir la heteronormatividad y la hegemonía de los géneros mediante el ejemplo del travestismo el cual, también implica una constatación y una subversión al mismo tiempo. En este sentido, Butler remarca las restricciones, como ella misma indica:

[...] quiero destacar que no hay una relación necesaria entre el travesti y la subversión, y que el travestismo bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género. Parecería que, en el mejor de los casos, el travestismo es un sitio de cierta ambivalencia que refleja la situación más general de estar implicado en los regímenes de poder mediante los cuales se constituye al sujeto y, por ende, de estar implicado en los regímenes mismos a los que uno se opone.⁶³⁶

El carácter imitativo del sexo/género que pone en evidencia su naturaleza esencial, es el enclave donde es posible la desnaturalización de la normativa patriarcal o la normativa de poder. Para ello, parodiar la normatividad funcionaría como una herramienta que pone de relieve el carácter ilusorio de las identidades mediante un proceso de confirmación y modificación. Ambos procesos son intrínsecos al acto performativo e integran su ambivalencia como indicaba De Man y como advierte Butler para delimitar la subversión del travestismo.

⁶³⁶ Butler, *Cuerpos...*, 184.

2. El juego de las apariencias en *Ganarse la muerte*

Las diferentes técnicas que provocan el juego de apariencias en *GM* podrían dividirse en dos grupos. Por un lado, en la novela tiene lugar una serie de estilizaciones del lenguaje donde predomina la parodia y el travestismo y, por otro, hay una ambientación onírica que permite configurar este juego a través de ciertos desplazamientos de identidades.⁶³⁷ En el primero, el lenguaje se estiliza de forma paródica e irónica en los momentos liminales para la protagonista. En estos, Cledy revive situaciones en forma de ritual, especialmente los eventos que organiza la familia (las dos fiestas), pero también en las intervenciones cotidianas ante los otros personajes. Estas representan, por lo tanto, situaciones reiteradas con posibilidades de resignificación en la constitución del personaje, en las que reafirma y/o subvierte las normas de identidad de género. En el segundo aspecto, el ambiente onírico permite, en su lógica particular, cambiar la identidad de los personajes, su carácter o su físico. En los sucesos en forma de pesadilla, personajes muertos (como los padres o los hijos de Cledy) vuelven a la vida y otros personajes reaparecen con la personalidad transformada. En el desplazamiento continuo de identidades, donde “nada es lo que parece ser”,⁶³⁸ la mayoría de los personajes muestran, además, facetas distintas durante todo el transcurso de la historia. Sin embargo, Cledy se mantiene como una excepción en esta estética falsas apariencias, ya que su personaje permanece con una cierta linealidad que contrasta con su mundo.

2.1. La ambivalencia de la estilización

Las estilizaciones del lenguaje en *GM* forman, por lo tanto, un doble discurso al confirmar y subvertir o al crear o destruir simultáneamente la normativa. En el sistema de perspectivas entre el recipiente y la ficción, la estilización burlesca del lenguaje respecto a la construcción genérica de Cledy da lugar a ambivalencias a varios niveles.

En referencia al papel de la protagonista en sociedad, se pone de manifiesto el cumplimiento forzoso de la normativa hegemónica dentro de un sistema social. La

⁶³⁷ Los desplazamientos de las identidades están buscados expresamente por la autora. Véase la entrevista en el anexo 1.

⁶³⁸ En palabras de la autora. Véase anexo 1.

burla a la rigidez de la normativa para el género femenino forma un espacio compuesto de una alteridad, de modo que “transgrediendo” una situación determinada, una situación que represente, como en este caso, una institución, como el papel que se le asigna en sociedad y en la vida a Cledy, se percibe también la parte que representa la anti-institución, o como lo llama Iris Zavala, la “otredad”:

[...] una forma de expresar la “otredad” social contra los valores impuestos por la clase/raza dominante; la literatura carnavalizada ayer y hoy es transgresora, contestataria, desmistificadora por su lenguaje y la dirección y el contenido político. Acoge y se nutre del lenguaje no elitista canónico, se burla de él, lo parodia y lo ridiculiza proponiendo otros proyectos culturales.⁶³⁹

En referencia a la literatura carnavalizada bajtiniana, estilizada paródica e irónicamente,⁶⁴⁰ se parte de una otredad en el enunciado⁶⁴¹ se encuentra como corresponsal del discurso parodiado. Esta otredad, que se manifiesta como respuesta a las formas de hablar/escribir serias, a “los valores impuestos por la clase/raza dominante”, es el recipiente de la respuesta del lenguaje paródico, formando otro discurso a partir del enunciado, y formando así frentes ideológicos antagónicos.

La amalgama de estilizaciones en el lenguaje en *GM* forma parte, entonces, de una estrategia de resistencia contra la violencia del poder. La suma del ambiente onírico predominante, junto con el tono irónico y las parodias de las instituciones crean una estética, habitual en la literatura de la autora, al banalizar y ridiculizar el discurso conservador, patriarcal y militar, así como al hiperbolizar la crueldad de los actos humanos.⁶⁴² La lucha del sujeto por la libertad frente a la norma, las leyes y las

⁶³⁹ Iris Zavala, *La Posmodernidad y Mijail Bajtín*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), 112.

⁶⁴⁰ Véase Bajtín, *Problemas...*

⁶⁴¹ El enunciado en Bajtín tiene un doble carácter al estar siempre dirigido a un recipiente. Como indica Sánchez-Mesa: “Para Bajtín todo enunciado se encuentra dirigido hacia, y doblemente orientado tanto hacia la esfera de sentidos del objeto escogido [...], como hacia el resto de participantes en el acto de comunicación”. Domingo Sánchez-Mesa Martínez, *Literatura y cultura de la responsabilidad* (Granada: Editorial Comares, 1999), 162.

⁶⁴² Sobre la crueldad en *Ganarse la muerte*, véase el artículo de Zulema Moret: Zulema Moret, “Una lectura de la violencia, el poder y la crueldad en *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro”, *Chasqui* 34, no. 2 (2005): 3-16, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150953.pdf>.

costumbres,⁶⁴³ se convierte en una paulatina derrota de la protagonista explicada mediante el discurso paralelo de la estilización.

La parodia en este caso remarca el carácter de los enunciados carentes de significado, los destapa de la ilusión que los cubre como originales y verdaderos, mostrando su carácter insustancial. Gambaro transforma abruptamente el contexto de tales enunciados. Los traslada a un contexto donde la conexión con el significado es casi inexistente. Al formular enunciados serios en contextos ridículos o enunciados ridículos en contextos serios se pone de manifiesto la naturaleza performativa de la citabilidad. La reproducción de la normativa cultural en su momento de posible transformación se da en los momentos liminales de la novela donde se muestra el estatus precario de la normativa reguladora hegemónica, porque es en estos espacios liminares donde la ruptura es posible y donde se puede hacer un acto subversivo.

Una de las fases liminales más destacadas del relato es el día de la boda. Cledy, que ha sido llevada por contrato, obligándola a casarse y a tener una relación (heterosexual), tiene que pasar por la bochornosa situación de aparecer en un programa de televisión, cuyos operarios están invitados para hacer la filmación de la noche de bodas con la pareja en la cama. El equipo de filmación está esperando a que comiencen con el acto sexual mientras que la pareja queda primero escéptica, después Horacio se opone, mientras Cledy queda pasiva y asustada:

Los tórtolos no se convencían. Cledy asustada y Horacio completamente inflexible, muy tozudo. El locutor no sabía a qué razonamientos apelar, tenía la cara dolorida de tanto cambiar de expresión, exultante cuando lo enfocaba la cámara y puteado cuando no lo enfocaba. Se le estaban petrificando los músculos. Al final, los camarógrafos se irritaron con tanto desorden, desnudaron a Cledy y sacaron una toma a regocijo personal. [...]

⁶⁴³ El principio de libertad y represión es un tema habitual en la narrativa de Gambaro. Como indica Soledad Quereilhac: “Uno de esos nudos temáticos comunes – casi una de las aventuras que narra la literatura de Gambaro – es la pulsión de libertad del individuo frente a las mallas de la norma, de la ley o de la costumbre.” En: Griselda Gambaro, *Relatos reunidos* (Buenos Aires: Alfaguara, 2016).

Los senos de Cledy atrajeron mucho la atención, pequeños y bien formados, y ahí empezaron a desabrocharse los pantalones. Por suerte, la Sra. Davies había terminado de comer, se interpuso y los expulsó violentamente.⁶⁴⁴

Este momento es estilizado tanto en la situación como en las reacciones de los personajes. La primera frase de la cita es formulada con una focalización en uno de los personajes que están viendo a la pareja, posiblemente el locutor, quien no ve nada extraño en filmar el acto sexual de la pareja recién casada, diciendo simplemente que “no se convencían”. A continuación también se observa desde su punto de vista la reacción de Horacio observada como desproporcionada al verlo como “muy tozudo”. Finalmente, la situación de los camarógrafos muestra igualmente un desfase al desnudar a Cledy por estar irritados y a continuación hacer fotografías y masturbarse.

Cledy es el único personaje que no sucumbe a la descripción paródica. La protagonista está razonablemente asustada e inmóvil, sin ofrecer resistencia ante la invasión en su intimidad pero con una reacción que no cae en el desfase, contrastando con las reacciones de los demás personajes. De modo que la figura de Cledy se ciñe al personaje preconcebido y no desarticula la categoría del personaje femenino.

La propuesta de Gambaro es utilizar la exageración, la parodia y la ironía en las zonas liminares de los rituales y de las ceremonias, en los que en la iteración de los actos hay una contingencia, de modo que reconstruye los discursos de manera alterada mostrando la posibilidad de la agencia. Sin embargo, la posibilidad de agencia del discurso de Gambaro en su reiteración irónico-paródica tiene lugar no solo en la mera estilización que resalta el momento liminal y lo enrarece de forma extrema, sino más bien en cómo se muestra la otredad de la que hablaba Zavala.

De este modo, al estilizar el discurso en estos momentos “clave”, se advierte otra presencia que estaría entre los sucesos relatados y en cómo estos se relatan. Esta sería

⁶⁴⁴ Gambaro, *Ganarse...*, 74-75.

la presencia de una instancia narrativa implícita que se ubica entre los dos discursos. Como indica Lockhart en su inspirador artículo:⁶⁴⁵

La presencia del narrador implícito es percibida cuando la narración de una historia particular no coincide con los eventos relatados. Por lo tanto, lxs lectorxs están llevados a leer entre líneas.⁶⁴⁶

En referencia precisamente a *Ganarse la muerte*, la autora da fe del doble discurso que tiene lugar en la novela y no únicamente por las estilizaciones. Los ejemplos más ilustradores al respecto son los recurrentes comentarios que provocan este desfase entre lo que ha ocurrido y en cómo se cuenta, especialmente para comentar lo sucedido tras las fases liminales antes mencionadas. Cuando, por ejemplo, Cledy es violada y golpeada por primera vez en la noche del incestuoso intercambio de parejas, tiene lugar uno de estos comentarios por parte de la instancia narrativa:

La experiencia no fue feliz para Cledy. No, de ningún modo podía asegurarse eso. Toda experiencia penosa puede capitalizarse, pero son necesarios la inteligencia, el estoicismo, cierto sobrevuelo superior sobre las propias miserias. A falta de estas condiciones queda el llanto. Y Cledy lloraba a raudales, la mañana siguiente, mientras juntaba los platos de la noche anterior, sobre la mesa.⁶⁴⁷

En este párrafo se ven dos estilizaciones distintas que permiten distinguir la estilización irónica. Esta tiene lugar desde el inicio hasta “Y Cledy lloraba...”. En esta parte del párrafo se está describiendo la situación con una escandalosa distancia con los hechos ocurridos. Tras un intercambio de parejas con los padres de su marido, ha sido además golpeada mientras que su marido tenía relaciones incestuosas con su madre. El desfase entre lo dicho el cómo se dice crea un hueco, un espacio en el que se

⁶⁴⁵ Melissa Lockhart, "The Censured Argentin Text: Griselda Gambaro's *Ganarse la muerte* and Reina Roffé's *Monte de Venus*", en *Interventions: Feminist Dialogues On Third World Women's Literature And Film*, 1era ed. (Londres: Routledge, 1997).

⁶⁴⁶ Lockhart, "The Censured...", 101.

⁶⁴⁷ Gambaro, *Ganarse...*, 96.

puede vislumbrar una voz implícita que desaprobaba la situación. Este espacio entre las estilizaciones paródicas e irónicas es lo que he asociado a la otredad que se opone al discurso oficial.

El hecho de describir sentimientos no acordes con lo sucedido o de mostrar una faceta de los personajes que no se corresponde con sus actos, hace emerger una presencia que se ubica entre los dos discursos, entre el desfase de lo que se dice (lo que se aparenta) y lo que se hace (lo que ocurre en la realidad). De este modo el discurso estilizado vendría a conformar el juego reiterativo de apariencias de la voz narradora cuya aparición estaría escondiendo una voz implícita crítica con lo acontecido.

2.2 El personaje femenino ante los desplazamientos identitarios

La segunda estrategia que resalta en relación con el proceso reiterativo de discursos, se conformaría mediante el ambiente onírico, el cual permite al relato entrar en una lógica de desplazamientos de identidades y cambios de apariencias en casi todos los personajes que intervienen. Asimismo los elementos oníricos y la estética de la pesadilla se combinan con otras situaciones reales que bien se podrían extraer de la estética del teatro gambariano⁶⁴⁸ y permiten mostrar los cambios de situaciones y en los personajes de forma imprevisible. Por otro lado, el uso de situaciones oníricas y situaciones reales atiende a una diferenciación entre quienes representan algún tipo de institución como familia, estado, ejército/policía (especialmente representados por personajes masculinos), mientras que Cledy y otros personajes femeninos secundarios están descritos psicológicamente dentro de una estética real. Esta alternancia de situaciones oníricas y reales diferenciada especialmente entre la protagonista femenina y los demás conforma una situación de aislamiento en torno a Cledy respecto al mundo que la rodea. Su posición estática en la familia y en la sociedad encuentra su antagonista en las posiciones cambiantes de los demás personajes mediante el cambio de sus apariencias.

La combinación de las situaciones se hace visible desde las primeras páginas y va en aumento a lo largo del relato. La historia de Cledy comienza cuando es llevada por una

⁶⁴⁸ Como también indica David Bedford A., "La muerte en estado onírico: Una interpretación estética de *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro", *Confluencia* 17, n.º 1 (2001), 67.

vecina al Patronato y recibida por la Sra. Davies dentro de una estética del discurso que, aunque irónica y paródica por momentos, se mantiene en el marco de lo realista. Solamente cuando aparecen los primeros elementos absurdos –por otra parte, técnica habitual utilizada para caracterizar a opresores y oprimidos–⁶⁴⁹ lxs lectorxs advierten mediante la sorpresa de que la situación y los personajes pueden cambiar sin un razonamiento lógico. Cuando por ejemplo el Sr. Thompson se presenta a Cledy, se saca el ojo de cristal y se lo coloca en la mano⁶⁵⁰ o cuando la carne de las manos de la Sra. Davies está descrita como carbonizada y que de las manos quedan solo los huesos.⁶⁵¹ En estas primeras descripciones se comienzan a intercalar los elementos oníricos y los personajes comienzan a mutar. Los primeros personajes que comienzan la transformación de sus apariencias se muestran ante la niña en el momento de ir a dormir en el Patronato. Allí comenzará a hablar con lo que Cledy cree que es otra niña como ella y que está tapada por la manta, pero en un momento dado, la supuesta niña se quita la manta, y Cledy descubre que es una anciana.⁶⁵²

Estas dos primeras mutaciones de las apariencias resaltan las intenciones de la autora y se podría decir que se utilizan como presentación del proceso que muestra Gambaro. Este proceso tiene lugar mediante los desplazamientos descontrolados de los personajes principales que se convierten en una pesadilla para la protagonista. De este modo, al poco tiempo de integrar la familia de Horacio, tendrá lugar la escena de incesto en la que los personajes de Horacio y la Sra. Perigorde (la madre de Horacio) incurren en un desplazamiento de sus identidades. De repente, como si todo estuviera planeado de antemano y Cledy no lo supiera, le señalan la habitación de su suegro para que pase la noche con él, mientras que el título del capítulo que reza “No hay un error”⁶⁵³ alude a la voz y a la incomprensión de Cledy.

La Sra. Perigorde por su parte, crea un desplazamiento progresivo en su carácter el cual va desde el cariño que se le muestra cuando es la “prometida” de Horacio a hacerla la esclava del hogar, como se advierte en la percepción que tienen de ella los invitados de

⁶⁴⁹ Bedford, “La muerte...”, 67.

⁶⁵⁰ Gambaro, *Ganarse...*, 14.

⁶⁵¹ *Ibíd.*, 16.

⁶⁵² *Ibíd.*, 37.

⁶⁵³ *Ibíd.*, 86.

la primera fiesta, quienes la toman por la sirvienta.⁶⁵⁴ Mientras que el Sr. Perigorde también mutará de forma paulatina hasta convertirse en un violador, torturador y secuestrador quien mantendrá atada a Cledy para disponer de ella en todo momento.

Sin embargo, los personajes que llaman atención y que resaltan el aislamiento de Cledy son, Horacio, por un lado, y sus hijos. Horacio ya había mostrado una personalidad desconocida en la noche del incesto, que durante la novela se confirmará como una faceta intrínseca del personaje que siempre obedece a sus progenitores. Esta nueva e inesperada faceta de Horacio da lugar a otras muchas que finalizarán con su definitiva transformación en un agente de la policía secreta quien ha dejado definitivamente la dulzura de antaño para convertirse en un violento torturador el cual, además, ha cambiado de nombre en la narración y desde la focalización de Cledy se da a conocer como “el hombre”: “El hombre comía un pedazo de pan y le preguntó si estaba lista la comida. -Tengo hambre- dijo, desperezándose, muy alto y fuerte, no parecía malo.”⁶⁵⁵

Este distanciamiento tiene lugar igualmente con sus dos hijos después de muertos. Cuando vuelven a aparecer en su casa junto con el nuevo Horacio se han convertido en dos desconocidos para ella que la desprecian y la insultan. Incluso cuando muere a manos de Horacio de un disparo, se acercan para cantar al lado del cadáver: “-¡Se murió la estúpida! ¡Se murió la estúpida!- gritaron los niños festejando alborozados”⁶⁵⁶

Los cambios constantes y radicales de apariencias de los personajes, especialmente de los más cercanos a la protagonista ponen de relieve el contraste con su inmanencia a la que su entorno condena. A pesar de que Cledy muestra en el libro diferentes momentos en los que hace uso de la agencia y en los que se podría ver una ruptura de la reiteración de la norma, las continuas nuevas apariencias de los personajes que la rodean magnifican la marginalidad de Cledy. Del mismo modo el hecho de que las mutaciones de los demás se creen por medios de desplazamientos oníricos da lugar a una hipérbole en tales mutaciones, creando personajes prácticamente nuevos que contrastan con el carácter predominantemente plano y estático de la protagonista.

⁶⁵⁴ *Ibíd.*, 105.

⁶⁵⁵ *Ibíd.*, 188.

⁶⁵⁶ *Ibíd.*, 198.

2.3. Ambivalencia de la recepción

Teniendo en cuenta que la novela fue prohibida por la Junta Militar durante la última dictadura, voy a terminar relacionando las estrategias gambarianas con la ambivalencia que provoca y, especialmente provocó, la recepción de la novela, ya que estas (estilizaciones del lenguaje y los desplazamientos de los personajes) estarían, a mi entender, imprescindiblemente vinculadas con la reacción que se desprende del informe de la SIDE.

En primer lugar, el doble discurso proferido en la estilización y que da lugar a advertir la voz crítica de la autora es uno de los elementos que ponen de relieve la capacidad performativa de *Ganarse la muerte* al nivel de la recepción. El hecho de mostrar la voz con sutileza al mismo tiempo que parodia el lenguaje e ironiza con comentarios desfasados supone un discurso cuidado con el que está describiendo y criticando los aspectos que hicieron que la novela no pasara la censura: la familia, el aparato militar, la sociedad y la condición humana.

En la representación de la alteridad mediante la parodia reside en gran parte esta ambivalencia performativa. La voz crítica en forma de crítica que surge en la doble discursividad del enunciado, se contempla como un acto en el que se propone algo nuevo, otro “proyecto cultural”, que puede ser advertido como una propuesta reparadora sobre la opresión del patriarcado o las instituciones. El discurso paródico o irónico deviene, entonces, un acto creador para el recipiente. Por otro lado, si la otredad que pone de relieve la estilización es vista como un incumplimiento de la norma, el acto de parodiar o ironizar con el discurso será visto como un acto destructivo.

De este modo, las situaciones y las estilizaciones paródicas del relato ponen en primera línea la divergencia de discursos diversos en el sistema de comunicación externo,⁶⁵⁷ es decir crea una ambigüedad en los lectorxs de la obra. Como es sabido, la novela fue prohibida por decreto por atacar a las instituciones y a los valores que el proceso pretendía reestablecer, ya que, como indica el informe, se pretende instaurar “la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad

⁶⁵⁷ Para los sistemas de comunicación interno y externo, véase: Pfister, *Das Drama...*

del ser argentino.”⁶⁵⁸ La normativa que imponía el gobierno de la junta militar vio en la novela una serie de actos que atentaban a su orden, tanto porque suponía un ataque a las instituciones, como también a la familia, a la mujer y “lo que ella representa.”⁶⁵⁹ Es decir, el informe está denunciado lo que ocurre, pero no denuncia cómo ocurre, que como expongo se trata de una técnica que permite advertir una frente opuesto a lo relatado. La censura hacia el texto está por ello dirigida a los acontecimientos. Por otro lado, la estilización subversiva del lenguaje no pasa desapercibida y, sin embargo, adquiere un relieve paradójico, como nuestro más adelante.

Asimismo, desde el punto de vista de los enunciados ultrajadores contra los valores hegemónicos, *GM* se trata de un enunciado “destrutivo” como por otra parte se indica textualmente en el informe de la SIDE en varias ocasiones:

De lo que no hay ningún lugar a dudas, es que la obra es altamente *destruictiva* de los valores, con la peligrosa característica de haber sido realizada con la maestría propia de quien fuera calificada como lo fue,⁶⁶⁰

así como también:

[...] la intencionalidad de la obra [...] es la de producir nihilismo hacia los valores propios del ser nacional, por la vía de la *destrucción* de éstos en la sociedad, la condición humana, la familia, las instituciones armadas y el principio de autoridad.⁶⁶¹

La “destrucción de los valores” de las diversas instituciones descritas es, pues, el motivo principal para la prohibición de su distribución. Para el lector afín a las leyes o para el comité de censura, el texto de Gambaro pondría en riesgo la normativa implantada, hasta el punto que se la puede considerar como un peligro para los cuatro aspectos que resaltan en el informe representantes del poder.

⁶⁵⁸ Gambaro, *Ganarse...*, 217.

⁶⁵⁹ *Ibíd.*, 207,

⁶⁶⁰ *Ibíd.*, 215. El subrayado en cursiva es mío.

⁶⁶¹ *Ibíd.* El subrayado en cursiva es mío.

Ahora bien, el informe también contempla la novela como un acto artístico, lo cual, como dije, es puesto de relieve. Pero no como un aspecto negativo sino lo contrario. Las estilizaciones y la ambientación onírica que dan lugar, tanto a una voz crítica, como al juego de apariencias que manifiesta el aislamiento del personaje femenino, son descritas/analizadas como hechos creativos. De esta forma la censura del informe da lugar a este efecto paradójico. En uno de los párrafos del informe se escribe lo siguiente:

La obra en sí, tiene un muy buen nivel literario y se encuentra correctamente balanceado lo metafórico de lo real; de lo que se deduce que la autora es una “escritora” –en el sentido técnico de la palabra.⁶⁶²

Los elogios a la escritora también aparecen más adelante en el texto, como en el primer extracto de los comentados anteriormente. Lxs lectorxs censorxs están ante un acto tanto creador como represivo porque la obra de la “escritora” tiene la peligrosa característica de haber sido realizada con maestría.⁶⁶³ Estos elementos opuestos, “destrucción” y “realizar con maestría” ponen de relieve un mismo enunciado (el informe) con un doble discurso represivo y liberador simultáneo.

En base a esto, el proceso liminal de la lectura se convierte en un enunciado ambiguo y ambivalente. Al representar artísticamente lo prohibido, traspasando la frontera de lo legal o de la normativa hegemónica, *Ganarse la muerte* sería un ejemplo llamativo del acto de lectura como acto performativo. En la línea que indicaba Fischer-Lichte sobre la performance *Street suspensión* de Stelarc (se suspendía en una cuerda con ganchos entre dos edificios) en la que había varios grupos de espectadores, los cuales tenían diferentes puntos de vista acerca de lo que había pasado (para el público especializado se trataba de una representación artística, mientras que para la policía era simplemente la destrucción del orden) el libro de Gambaro representa esta ambivalencia en el imaginario de un mismo lector/una misma lectora.

⁶⁶² *Ibíd.*, 214.

⁶⁶³ *Ibíd.*, 207.

Gracias al acceso al informe de censura, donde además se explicita el proceso el cual atraviesan lxs lectorxs, permite vislumbrar el fenómeno de la performatividad gracias a la experiencia del recipiente, en este caso de un funcionario/una funcionaria del Estado. Estxs lectorxs poseedores de una doble percepción permiten ver una nueva perspectiva acerca de los procesos performativos, poniendo de relieve de este modo cómo se forma su fuerza transformadora durante los actos de lectura.

3. *El común olvido: actuar y aparentar*

En *CO* el juego de las apariencias se pone al servicio de un proceso destructivo de la ilusión de totalidad. Mediante varios de los personajes, donde el narrador sería el principal ejemplo,⁶⁶⁴ este proceso genera identidades cambiantes y nuevos contextos. Las intervenciones realizadas por cada personaje contienen siempre una diferencia respecto a la intervención anterior donde algunas de las cuales destacan por una modificación en la identidad de género y sexual que lleva a la indeterminación de lxs mismxs. Por otro lado, las intervenciones son intermitentes: los personajes aparecen y desaparecen, y vuelven a aparecer en otro punto indeterminado del relato, cambiando sus códigos identitarios en cada nueva aparición, actuando y representando, a menudo, identidades diferentes. De este modo surge un juego de identidades ambivalentes mediante el cual la autora desafía al imaginario de lxs lectorxs y desestabiliza el pensamiento sinecdótico. Haciendo que los personajes sean constantemente lo que en realidad no “son”, lxs lectorxs pierden el control en el acto performativo de la lectura.

A diferencia de *GM*, en *CO* no hay una estilización del lenguaje ni ambientes oníricos, pero se desprende frecuentemente un cierto humor que interactúa con las identidades actuadas, como se verá más adelante. La asociación del humor con el juego de las apariencias permite finalmente banalizar la indeterminación de las identidades de género, sexuales y/o culturales, ofreciendo una perspectiva rompedora con el imaginario pero al mismo tiempo ofreciendo una perspectiva positiva sobre la indeterminación identitaria.

Esta dinámica funciona en muchos de los personajes de *CO* de modo que refuerza el concepto de inestabilidad identitaria y/o de indeterminación de los géneros.⁶⁶⁵ No

⁶⁶⁴ El modelo de personaje protagonista que lxs lectorxs esperan encontrar, no corresponde a la figura de Daniel, como mostraré más adelante. Sobre este concepto del personaje en relación con la autoría femenina, Alejandra Josiowicz comenta la ruptura con la identificación que puedan tener lxs lectorxs: “Sylvia Molloy, crítica literaria y escritora, entre otras cosas, se dedica a reflexionar acerca del lugar de la mujer en la literatura, y, sin embargo, elabora un texto en donde la voz que se oye es la de un varón. Pero, tanto como lo social, lo femenino entre por medio de un desvío, ya que esa voz de varón en realidad encarna un corrimiento respecto de la estructura genérica heterosexual. Su elección sexual y su relación con los otros hombres y mujeres del texto, todo el tiempo se salen de una identificación precisa propia del modelo universal de varón heterosexual.” Alejandra Josiowicz, “Un viaje de reconstrucción de la memoria herida”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/memoheri.html>.

⁶⁶⁵ En este sentido Josiowicz, también ve una intención de la autora por mostrar una indefinición del género y de la identidad: “[...] ese sujeto, que en *El común olvido* puede leerse como marca o función de

obstante, es especialmente llamativa en lxs dos protagonistas del relato: Daniel y su madre Julia: el “sujeto” y el “objeto” de la acción. Ellxs se adentran en un proceso de modificaciones que solo se interrumpe cuando finaliza la novela. Al mismo tiempo los personajes secundarios los acompañan mostrando identidades desplazadas o sustituidas en sus intervenciones, mostrando, por un lado diferentes facetas, y por otro una múltiple personalidad. Entre los personajes secundarios, destaca la tía de Daniel, Ana, quien, debido su enfermedad, piensa que su sobrino es una persona diferente en cada visita que le hace en el hospital. Hay otros personajes que también modifican sus apariencias: Beatriz se transforma por la percepción del narrador, Cacho muestra diversas apariencias de género y sexuales dependiendo de la situación y, su padre, Charlie, el cual se convierte en tantas imágenes como personajes entrevistados. Asimismo, este juego se puede ver a diferentes niveles que se conforman mediante los dos ejes fundamentales de la novela: la identidad de género y sexual y la identidad cultural.⁶⁶⁶

3.1. Daniel: la crisis de la apariencia

Como mostré anteriormente el personaje se puede estudiar como una representación de libretos expuesto a la percepción de los otros. Pero la puesta en escena de Daniel también es analizable desde la perspectiva inversa, en la que él influye a los otros mediante sus distintas apariencias. El narrador, según lo que explica en sus reflexiones, puede modificar sus comportamientos dependiendo a los contextos, como adaptarse a dos países diferentes o simular sexualidades en diferentes situaciones. Sin embargo, en la acción descrita en la novela, las distintas apariencias que siempre fue capaz de controlar, se vuelven imprevisibles y ambivalentes, de tal modo que sus vivencias en Buenos Aires se hacen atravesar una crisis de su capacidad de aparentar.

una indefinición genérica o identitaria, ¿cuánto se vacía, bajo este proceso, de identidad deseante?”. Alejandra Josiowicz, "El común olvido, de Sylvia Molloy. Un viaje de reconstrucción de la memoria Herida", *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense De Madrid*, 2007, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/memoheri.html>.

⁶⁶⁶ Deffis ya indica la ambivalencia de estos temas centrales en su artículo, incluyendo también el tema político: “Tanto lo sexual (donde lo hetero y homoerótico se confunden), como lo político (donde el pasado dictatorial convive con un presente democrático) y lo identitario nacional (los híbridos angloporteños en Buenos Aires e "Hispanic" en Nueva York)”. Deffis, “Algo que...”, 70.

El narrador toma conciencia de que su actuación ya no puede ocultar lo que hay detrás de esta representación y la inestabilidad de las categorías y su continuo proceso transformatorio se contemplan como consecuencia de esta crisis. De este modo, surge algo que el personaje tuvo siempre presente inconscientemente pero que nunca fue problematizado.

El libreto actuado mediante su pose presupuso un factor clasificador en el que él se reconocía a sí mismo mediante la repetida frase “estas cosas siempre se saben” y, sin embargo, parecía que intentaba aparentar la no-pertenencia a una sexualidad disidente. El narrador simularía así un género en su estancia en Buenos Aires, mientras que en su vida en EEUU actuaría otro. Al mismo tiempo su identidad nacional también entra en este juego por voluntad propia, porque decide aparentar (o subrayar) constantemente que pertenece a una nacionalidad y/o cultura.

En la sexualidad y la identidad cultural, las apariencias provocan una serie ambigüedades que dan lugar a esta crisis. El proceso performativo de transformaciones tiene lugar, entonces, a medida que cada nueva “actuación” del personaje genera una novedad. De modo que continuamente estaría haciendo una actuación de libretos ya normalizados, en lo que sería una parodia de los mismos o, como lo propone Butler, un travestimiento en el que está confirmando las apariencias por un lado, y subvirtiendo el principio de naturaleza con el que se presentan las identidades por otro.⁶⁶⁷

3.1.1. Identidad cultural

La pérdida de control sobre las apariencias salta rápidamente a la vista a través del aspecto de la identidad cultural. En Argentina quiere que ser reconocido como argentino y se esfuerza por conseguirlo (una tarea que no consigue en este viaje ni tampoco en los que había realizado en el pasado⁶⁶⁸) y, de la misma forma, en Estados

⁶⁶⁷ “Parecería que, en el mejor de los casos, el travestismo es un sitio de cierta ambivalencia que refleja la situación más general de estar implicado en los regímenes de poder mediante los cuales se constituye al sujeto y, por ende, de estar implicado en los regímenes mismos a los que uno se opone.” Butler, *Cuerpos...*, 184.

⁶⁶⁸ En un viaje que hace con su pareja Simón, le hace ver que se comporta en Buenos Aires como un extranjero: “Porque en lo que a ti respecta, por más porteño que seas, te has olvidado de tu propia ciudad. ¿Quién conoce hoteles en su ciudad natal como para recomendarlos?, le contesté irritado. Pero de algún modo Simón tenía razón.” Molloy, *El común...*, 297.

Unidos quiere hacerse pasar por estadounidense.⁶⁶⁹ Además, como explica al principio de la novela, también había intentado obtener otra nacionalidad, la irlandesa, la cual la necesitaba más como un hecho simbólico que a efectos prácticos, o como el narrador explica, por una fuerte necesidad de recuperar algo que consideraba suyo:

Lo que había comenzado casi frívolamente [...] pronto se convirtió en una obsesión: hice varios esfuerzos por convencer a la gente del consulado, sentía que se me negaba algo que me correspondía, algo que acaso fuera mi propia identidad [...] ⁶⁷⁰

En la misma línea de aparentar ser algo voluntariamente, también conserva, y lleva siempre consigo, el pasaporte argentino a pesar de tenerlo caducado desde hace varios años⁶⁷¹ e, incluso, lo hace de nuevo después de que haya sido víctima de un robo: “estaba vencido, no lo usaba para viajar, era simplemente como un talismán que llevaba a todas partes.”⁶⁷² Asimismo, el tema de la apariencia argentina también es recurrente en los comentarios de los demás personajes quienes aluden en la mayoría de ocasiones a su no argentinidad, o lo ponen de manifiesto por su comportamiento hacia el protagonista, por ejemplo, cuando el taxista lo atraca.⁶⁷³ Sin embargo, también son abundantes las situaciones en las que se manifiesta lo contrario. Esto tiene lugar, por ejemplo, después del atraco del taxista en el que pierde el pasaporte y, tras comentarlo con Samuel, este le dice que sería una buena idea recuperarlo porque Daniel no parece extranjero y eso le puede acarrear problemas:

[...] pero levanta las cejas y me mira, con la cara de argentino que tenés, me dice (es la primera vez que alguien me dice que tengo cara con alguna nacionalidad), va a parecer raro que saqués a relucir el otro pasaporte, sabés que la gente acá todavía les tiene rabia a los que se fueron, sobre todo si cambiaron de nacionalidad [...] ⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ Como se muestra en la escena con el taxista sabe que habla español. *Ibíd.*, 356.

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, 18.

⁶⁷¹ *Ibíd.*,

⁶⁷² *Ibíd.*, 151.

⁶⁷³ *Ibíd.*

⁶⁷⁴ *Ibíd.*, 154.

El narrador queda sorprendido por el comentario y lo remarca para sí mismo porque justo antes había tomado conciencia de que le habían atracado porque parecía extranjero: “pienso que únicamente a alguien que no es de acá se le ocurriría ir a ver monumentos, sólo, en la mitad de un día de semana, que la extranjería se me debía ver a la legua.”⁶⁷⁵ Esta ambigüedad sobre pertenencia cultural se repite también cuando conoce a Cacho. En este caso se puede ver que, físicamente, Daniel tiene la apariencia local, pero que a simple vista no aparenta ser porteño por su comportamiento:

[...] hablando de todo un poco, de cuánto tiempo voy a estar en Buenos Aires, no parecés gringo, me dice, y le explico que no lo soy, que sigo siendo argentino, pero no parezco convencerlo, si no fuera gringo pararía con parientes y no en un hotel, ¿no?⁶⁷⁶

La fijación, la obsesión o la necesidad del protagonista por aparentar ser argentino, como una forma de no deshacer la coherencia en base a las categorías de identidad, le conduce a jugar ser constantemente otra identidad. Una identidad ambigua que se advierte en sus apariencias. No es lo que se espera de un argentino ni de un “gringo” por razones obvias que él mismo sabe y reconoce, y, sin embargo, siente cuanto menos la necesidad de aparentar la construcción identitaria nacional.

La necesidad de aparentar la totalidad de la construcción identitaria (de cualquiera de las dos culturas) hace que Daniel piense e intente actuar en clave metafórica: la metáfora totalizadora y excluyente al mismo tiempo, es actuar en clave a categorías hegemónicas, las cuales excluyen aspectos y características de los sujetos del campo inteligible y ponen de relieve aquellas que permiten crear la ilusión de naturaleza. La repetición imitativa de un enunciado, pose o concepto, que denota una identidad culturalmente construida y reconocida en el imaginario social, se convierte en esencial dentro del imaginario individual del narrador.

A pesar de la tendencia de Daniel a imitar esta construcción de conceptos totalizadores⁶⁷⁷ mediante su pensamiento y, en consecuencia, mediante su juego con

⁶⁷⁵ *Ibíd.*, 110.

⁶⁷⁶ *Ibíd.*, 149.

las apariencias, sus actuaciones dejan una marca que remite a una actuación anterior (a otra apariencia) y da lugar a una fractura involuntaria de la sinécdoque. Sus actos y “actuaciones” (este último como una voluntad de aparentar), como actos performativos, resaltan por su ambivalencia porque toda apariencia que adopta el protagonista remite a una imitación de lo anterior y a lo que no consigue imitar, pero también a lo que no quiere dejar ver y a lo que quiere que sea visto. Daniel está constantemente performando (creando) una pose y una apariencia, y al mismo tiempo está performando (destruyendo) otra.

3.1.2. Identidad sexual

La pose del protagonista puede tener dos significaciones distintas dependiendo del contexto. Lxs lectorxs suponen con sus actitudes que el personaje puede enmascarar su sexualidad por las distintas situaciones y al mismo tiempo, estas suposiciones se contradicen con otras afirmaciones que él mismo narra. Aunque en repetidas veces deje claro que “esas cosas siempre se saben”, también evidencia que puede aparentar ser heterosexual. Como reconoce en varias de sus muchas reflexiones, no hubiera podido comportarse de la misma forma si se hubiera quedado en Argentina; debería haber disimulado su sexualidad para no tener problemas, es decir, debería haber aparentado algo que no “es”, mientras que la vivencia de su sexualidad en Nueva York no implicaría tener que aparentar “ser” algo. En una de estas reflexiones a partir de una conversación con Simón, Daniel lo explica de la siguiente manera:

Me pregunto si habría sido gay como lo soy ahora después de haber vivido tanto tiempo afuera: a lo mejor me habría casado, con una chica de buena familia argentina o inglesa, y tendría mis cositas al margen, on the side como dicen en los restaurantes de Estados Unidos cuando uno no quiere que le mezclen los elementos de un plato de comida, cositas como mi encuentro con el repartidor de pollitos Cargill en quien pienso por cierto con bastante frecuencia, o incluso algo más estable, por ejemplo con otro hombre casado, como yo, al que vería una o dos veces por semana. O a lo mejor

⁶⁷⁷ Nietzsche habla sobre esta metáfora totalizadora como un edificio de conceptos que se imita. Garrido, *Sobre verdad...*, 32-34.

estaría casado y ni siquiera tendría cositas, sólo una sensación vaga de algo que hubiera podido ser.⁶⁷⁸

El personaje se sabe capaz de actuar varios libretos y/o manejar diferentes poses. En esta reflexión se deja ver que él es consciente de poder disimular su sexualidad si estuviera casado, de la misma forma que lo hace Cacho.

La dualidad se refleja igualmente mediante la facilidad que posee para mostrar diferentes apariencias ante los otros dentro del contexto argentino. El hecho de llegar a Buenos Aires en aquella época conlleva, como una especie de automatismo integrado, a pesar de otra forma, que aunque no siempre lo consiga, no le hace sentirse incómodo. Incluso en su vida en Nueva York visible para lxs lextorxs gracias a sus reflexiones y analepsis, aparentaba en ocasiones su pertenencia a la heterosexualidad sin problemas. Por ejemplo, cuando su círculo de amigos de la universidad hacía bromas respecto a la pose de una “loca” que era también su compañera:

Lo único que nos separaba, pienso, era que David, en lugar de admirar a Mr. Godfrey se reía de él junto con los otros estudiantes, decía (a coro con ellos, quizás hasta antes que ellos) que era una loca amanerada que, agregaba exagerando su acento sureño, no tendría que haber salido nunca de su sala de recibo de Savannah. Yo me reía con ellos, por no ser distinto, y a la vez me sentía cobarde y algo traidor.⁶⁷⁹

Sus representaciones en ambos espacios le otorgan ambigüedad a su discurso al contradecirse continuamente tanto por los discursos de los otros, como por los propios. Como se describe, por ejemplo, en el episodio con la policía en las Barrancas de Belgrano,⁶⁸⁰ hay algo que hace que “esas cosas siempre se sepan”, pero al mismo tiempo puede actuar el libreto heterosexual sin problemas, como lo muestra con sus compañeros de Princeton. De la misma forma en la que es advertido como homosexual por la policía, así como también por su prima Beatriz o por los *affaires* que

⁶⁷⁸ Molloy, *El común...*, 164.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, 102

⁶⁸⁰ Véase la subparte II: “El poder performativo de la mirada del otro en *El común olvido*, “Letargo” y *Ganarse la muerte*”.

encuentra durante la noche, también es advertido como claramente heterosexual en otras ocasiones en Buenos Aires. Un ejemplo de esta situación se advierte cuando solicita de nuevo su pasaporte argentino y debe rellenar un formulario, en el que se pregunta por “personas que puedan informar”.⁶⁸¹ Un hombre lo ayuda y, por sus palabras, da cuenta de que Daniel está posando como heterosexual:

[...] se me piden los nombres de dos informantes. Ponga a alguien que pueda dar datos sobre usted, me dice un hombre que tranquilamente rellena su formulario a mi lado y a quien recorro desconcertado, un pariente o el jefe o, agrega con un guiño, la novia si no está enojada.⁶⁸²

Las diferentes apariciones en las que actúa el género conforman una imagen del personaje en la que su discurso está continuamente creando una apariencia para anular la otra. De modo tal que lxs lectorxs pierden el control sobre su apariencia. Gracias a esto, se crea un efecto que consigue poner en crisis el imaginario de lxs lectorxs.

Asimismo, cuando se hace una reflexión sobre el personaje durante el acto de lectura, una de las preguntas con las que se confrontan lxs lectorxs podría ser: ¿La apariencia sexual y de género de Daniel es controlable por él o hay un resto que es siempre visible, como él siempre recuerda con “estas cosas siempre se saben”? Y si lo hay, ¿por qué no es siempre identificable? Estas vacilaciones están en constante negociación con el imaginario del recipiente. Durante la lectura, la imaginación crea, forma, proyecta un tipo de personaje con ciertas características pre-definidas y situaciones que espera que se cumplan mediante una lógica de normativas hegemónicas o actos subversivos de los géneros pero que, sin embargo, escapa a los dos. De este modo, el personaje creado por lxs lectorxs según la heteronormatividad correspondería a la lógica del sujeto social, como describía Cixous.⁶⁸³ Un sujeto el cual queda reducido a una identidad compuesta por ciertos elementos que apoyan y refuerzan las estructuras patriarcales.

⁶⁸¹ *Ibíd.*, 156

⁶⁸² *Ibíd.*

⁶⁸³ Véase el capítulo 7 de la primera parte: “Género, creación y sinécdoque en la novela”.

Por otro lado, no solamente la apariencia de Daniel toma distintas formas debido a su pose (a lo que perciben los demás) pues hay otros elementos que conforman una sensación de mutabilidad que enrarece la lectura. Por ejemplo, la técnica narrativa utilizada de la omisión (o los no-dichos) para “describir” la actividad sexual de Daniel en Buenos Aires, provoca igualmente la pérdida de control en los procesos de creación metafóricos. Para explicar esto, el ejemplo de la relación que Daniel guarda con la fidelidad y la promiscuidad, es revelador. Daniel tiene una pareja estable en Nueva York, Simón, del que afirma: “Me digo que lo quiero, me digo que lo extraño, no imagino una vida sin él”⁶⁸⁴. Además, Simón está en la mayoría de sus reflexiones y aparece en la constelación de personas de su vida como una pieza fundamental e imprescindible. Continuamente da muestras de que lo quiere y lo admira por muchas de sus facetas.

Ahora bien, en esta relación de pareja, lxs lectorxs se podrían preguntar: ¿Por qué le es infiel constantemente en Buenos Aires sin apenas hacer una reflexión al respecto? ¿Acaso se trata de una relación abierta? ¿Lo engaña sin que ello conlleve un dilema moral? Incluso, ¿carece Daniel de empatía? Las preguntas no son en vano, porque los paseos por Buenos Aires durante los que piensa en y a través de Simón, terminan a menudo con un encuentro sexual fortuito con un desconocido. El protagonista no hace, ni antes ni después de estos encuentros, ninguna referencia al tipo de relación que tiene con Simón, lo que provoca que las omisiones al respecto se vuelvan ciertamente llamativas. Las preguntas quedan, entonces, sin respuesta, supuestamente por la estrategia narrativa escogida, y lxs lectorxs deben de hacer hipótesis de por qué lo hace y por qué no se muestra. Esto da lugar a un efecto más acentuado de la ambigüedad del protagonista y de la ambivalencia de sus apariencias.

En esta línea, se incluye también el enjuiciamiento de sus actos, el cual se conoce vagamente por él y por los comentarios de los otros personajes, los cuales, además, caen en repetidas contradicciones. La apariencia de Daniel caída en una crisis para él mismo, provoca igualmente una crisis en lxs lectorxs empíricxs, quienes observan cómo se confirma un estatus a la vez que se desestabiliza este con cada nueva

⁶⁸⁴ Molloy, *El común...*, 187.

aparición, con un juego de idas y venidas hacia la construcción según el pensamiento cultural sinecdótico y, al mismo tiempo, hacia su deconstrucción.

Esto también conlleva un simultáneo y continuo proceso de exclusión e inclusión de los significados de sus apariencias. La base del pensamiento sinecdótico de lxs lectorxs como la “parte por el todo” o el “todo por la parte” se ve confirmado y, al mismo tiempo, se pone en crisis mediante la ambivalencia del personaje y las situaciones. Sin duda, entre los elementos que podrían llamarse excluidos por la metáfora totalizadora, se contabilizarían ser las sexualidades disidentes o, yendo más un poco más lejos, las sexualidades no clasificadas, como podría ser la de Daniel. Su sexualidad, mediante sus poses y su discurso (lo que incluye actos y discursos), se clasifica y se desclasifica, algo que, por otra parte, también tematiza Molloy en sus ensayos.⁶⁸⁵

3.2. Las apariencias de Julia

A pesar de no estar en vida, la madre de Daniel forma parte de la desestabilización de la visión sinecdótica por sus continuos desplazamientos a varios niveles: en primer lugar, su pasado y las diferentes apariencias que recuerda Daniel, cambian porque ella se presenta en su memoria como una persona cosmopolita, revolucionaria, artista o como profesora de universidad. En segundo lugar, en las nuevas apariencias, sobre todo las sexuales, las cuales Daniel desconocía y descubre en los encuentros con los personajes. Y por último, por las diferentes apariencias que adopta en la novela tras su muerte.

En los recuerdos del narrador, la apariencia de Julia es la de una madre “diferente” que, además, se adapta a las distintas situaciones, mostrándose como un personaje extremadamente pluridimensional.⁶⁸⁶ Su estilo siempre es descrito como algo fuera de lo

⁶⁸⁵ Estos aspectos del personaje principal ser podrían relacionar con algunos conceptos teóricos que propone Sylvia Molloy. En otro punto del ensayo citado en el capítulo anterior de *Poses de fin de siglo*, la ensayista pone su punto de mira sobre el aspecto de las apariencias. Más específicamente sobre aparentar voluntariamente la sexualidad por medio de la pose. En consonancia con la pose del amaneramiento, la autora reflexiona sobre un artículo de José Ingenieros acerca de la moda de los poetas de fin de siglo de “posar como sodomitas”. La pose finisecular y el proceso de Wilde parece que han modificado las realidades de la esfera intelectual de la época, de tal forma que se comienza a practicar lo que Molloy llama “El amaneramiento voulu”. Molloy, *Poses...*, 47.

⁶⁸⁶ Para la descripción de personajes uni- y pluridimensionales (en alemán “eindimensional” y “mehrdimensional”) véase: Manfred Pfister, *Das Drama*, 11era ed. (München: W. Fink, 2001), 240-246.

normal. Con una vida difícil de clasificar tanto por él como por los demás, tiene siempre una apariencia que se escapa a los esquemas, tal como lo explica en los inicios de la novela, en una de las primeras interacciones en el exilio estadounidense:

Nuestro inglés, que era el inglés de mi padre y de los colegios ingleses de la Argentina, ese inglés en principio británico pero con una entonación aberrante que hizo que le preguntaran a mi madre un día en una tienda, “Are you from India”?⁶⁸⁷

En esta descripción que clasifica mediante la no-clasificación del acento de la madre, ya anuncia aspectos de su singularidad. La indefinibilidad con la que se presenta se hace más precisa con las siguientes descripciones en las que se presenta como un abanico de múltiples posibilidades. Por ejemplo, antes de su llegada a Nueva York, Julia ya había obtenido un trabajo en una universidad local en una ciudad cerca de NY, además de haber vendido varios cuadros a esta misma institución.⁶⁸⁸ A continuación, se describe su rápido proceso de adaptación en el que comienza a relacionarse con un grupo heterogéneo de artistas, “talentos in residence,”⁶⁸⁹ como dice Daniel, el cual está compuesto por escritores, críticos y profesores para más tarde entregarse a una vida de rebeldía, haciéndose pasar por revolucionaria lo que le vale que un amigo la llame Rosa Luxemburgo.⁶⁹⁰ Esta descripción, a modo de presentación, pone de manifiesto la capacidad de adaptarse a su nuevo rol y las diferentes facetas, a las cuales también habría que añadir las que son descritas por los entrevistados por Daniel.

El segundo de los niveles serían las nuevas facetas de la vida de Julia anteriormente desconocidas. Aquí se trataría de una deconstrucción de las sexualidades asignadas a los géneros, porque entre las informaciones que tiene Daniel por los personajes entrevistados, destaca la sorpresa “inesperada”⁶⁹¹ de que Julia era bisexual. Este aspecto pone de manifiesto la ilusión de unidad de la normativa. No solamente porque Julia

⁶⁸⁷ Molloy, *El común...*, 22.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*, 23.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Con las comillas marco ambigüedad porque esta noticia es esperada como inesperada. Como se vio en el capítulo 1 de esta parte, se puede suponer que inconscientemente sabía de la bisexualidad de su madre.

tiene una identidad sexual doble, cambiante o indefinida, sino porque Daniel no sabe aceptar la ruptura de esta normativa. La ficción de los sexos como categorías rígidas se problematiza abiertamente en el momento de la conversación con Charlotte, en la que se confirma que Julia había tenido una relación homosexual y que, además, fue uno de los motivos de la separación con su marido. En este diálogo Charlotte le confirma que estaba enamorada de ella⁶⁹² y Daniel inicia un proceso de resignación ante la nueva apariencia de Julia.

Además, Charlotte también resalta varios aspectos de Julia, entre otros, su capacidad camaleónica que refuerza sus múltiples apariencias. En la primera entrevista que mantiene con Charlotte, las primeras informaciones que se pueden leer acerca de Julia son: “Su madre era amiga de todo el mundo, porque necesitaba público, vivía de la mirada de los otros, a la espera de ser reconocida”.⁶⁹³ Y posteriormente, en la siguiente entrevista, le confirma de nuevo la poca fiabilidad que ofrecía su madre en las relaciones amorosas, sin especificar, esta vez, si se trataba de hombres o mujeres:

[...] me habló de las vacilaciones de mi madre, de sus reparos, incluso de sus traiciones amorosas, su madre era un poco faux jeton, mejor dicho un poco bastante, betrayal was her middle name⁶⁹⁴

Estas entrevistas ponen de relieve la influencia de las apariencias en la creatividad lectora. Julia se presenta como un personaje que puede adoptar múltiples personalidades dependiendo de lo que quiere provocar en los otros. Pero también muestra una nueva faceta en el ámbito sexual, la cual no se plantea solamente como un “accidente” con Charlotte sino como una faceta confirmada ya que hace suponer que las infidelidades han pasado muchas veces y, posiblemente, con personas del mismo sexo. A continuación surge el conflicto del pensamiento sinecdótico: Daniel no quiere asumir una apertura de la totalización metafórica y ampliar la noción de género en su imaginario. Cuando Charlotte le explica lo que supone Daniel por el diario de su

⁶⁹² Molloy, *El común...*, 333-334.

⁶⁹³ *Ibíd.*, 231.

⁶⁹⁴ *Ibíd.*

madre, es decir, que se había enamorado de ella, Daniel lo percibe como una agresión, y le provoca rechazo pensar sobre la sexualidad de su madre. El cambio en la identidad sexual de Julia crea un acontecimiento⁶⁹⁵ para Daniel, que da un vuelco a su pensamiento y al texto. Pero esta agresión también es percibida por lxs lectorxs, porque ahora no solo el personaje narrador es contradictorio, sino que también el personaje secundario –el objeto del relato– contraviene las líneas de la heterosexualidad hegemónica. Por añadidura, tampoco es clasificable en una identidad de género homosexual o bisexual. Tanto el sujeto de la acción, como el objeto alrededor del cual se mueve, pertenecen a categorías no clasificables en los esquemas de género, lo que supone un conflicto para completar la imagen de los personajes.

Aunque las apariencias sexuales de Julia sean más entendibles que en el caso del protagonista, el hecho de que los dos personajes principales incurran en un tipo de inestabilidad provoca conflictos en el imaginario. Si tanto el sujeto como el objeto son cambiantes según las categorías naturalizadas, esto es visto por lxs lectorxs como una rebelión de los personajes creados desde la lectura. De este modo, aparecen en un inicio como personajes controlables y descritos acorde al pensamiento sinecdótico y durante la lectura se conciben dentro de los límites de las metáforas hombre, mujer, heterosexual, homosexual, las cuales excluyen la multiplicidad y la indeterminación constante e indefinida de identidades de género. Una exclusión cultural que, como indica Butler:

“[...] parece arreglárselas siempre y de todas maneras para aniquilar lo "anómalo", lo "anticonvencional" (queer), pero que aun así produce espacios ocasionales en los que pueden parodiarse, reelaborarse y resignificarse esas normas aniquiladoras, esos ideales mortíferos de género y raza.”⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ Un acontecimiento en el sentido anteriormente evocado por Yuri Lotman (Lotman 1988). En este caso se trataría de un acontecimiento tras el acontecimiento principal (la muerte de Julia y el viaje a Buenos Aires), ya que es te descubrimiento será el último importante y tras el que inicia sus preparativos para volver a Nueva York. Un estudio sobre los espacios, los campos semánticos y acontecimientos en la novela podría ser un campo interesante para una indagación más extensa.

⁶⁹⁶ Butler, *Cuerpos...*, 183-184.

Esta exclusión en el imaginario provoca que la mutación de los personajes suponga una pérdida paulatina de control sobre ellos. Es decir, cuando los personajes, como indica la filósofa se parodian, se reelaboran y se resignifican, están atentando contra las “normas aniquiladoras”, como es el caso de Daniel y Julia que, en sus imitaciones y actuaciones (vistas como imitaciones paródicas) dan lugar constante e indeterminadamente a nuevas apariencias.

Este proceso de rebeldía en el imaginario provocado por la indeterminación de los dos personajes principales, da lugar a un tipo de visión de la situación que podría explicarse a través del concepto de la anamorfosis. La técnica de la anamorfosis se refiere a una perspectiva en el arte, especialmente en la pintura, en la cual el objeto deformado por un efecto óptico adopta su forma clara cuando el espectador cambia de perspectiva para observarlo. Este concepto adquiere una significación como herramienta teórica de la mano de Jurgis Baltrušaitis,⁶⁹⁷ quien lo define en el arte como una “perspectiva depravada” y como un efecto óptico mediante el cual lo aparente eclipsa lo real.⁶⁹⁸ Como indica Michèle Soriano, el historiador de arte crea una relación entre la anamorfosis y la “aniquilación de un orden natural”, lo cual permite transferir el concepto a otros campos de producción cultural.⁶⁹⁹ En la línea de los trabajos de Soriano⁷⁰⁰ y Alexis Yannopoulos,⁷⁰¹ este concepto se podría explotar dentro del campo literario⁷⁰² y más específicamente en los estudios de género aplicados a la literatura, ya que esta herramienta de análisis permite contemplar dos puntos de vista contradictorios en tensión. Como indica Soriano en uno de sus artículos:

⁶⁹⁷ Véase: Jurgis Baltrušaitis, *Les perspectives dépravées, Tome 2. Anamorphoses* (Paris: Flammarion, 2008).

⁶⁹⁸ Michèle Soriano, "Anamorphose du genre dans la littérature latino-américain", en *Guerre et paix des sexes*, 1era ed. (Paris: Hachette, 2009), 89.

⁶⁹⁹ “L’orientation spécifique que je souhaite ici donner à ce transfert repose sur l’exploitation de ce rapport singulier que Baltrusaitis découvre entre l’anamorphose et « l’anéantissement » d’un ordre considéré comme naturel. » Soriano, “Anamorphose...”, 89.

⁷⁰⁰ Véanse: Michèle Soriano, "Hybrides: genres et rapports de genre", en *L’Hybride / Lo Híbrido*, 1era ed. (Paris: Indigo & Côté-femmes, coll. « Les Ateliers du SAL», 2005), 41-58 ; Michèle Soriano, "Tradición fantástica y procesos anamorfóticos", en *L’écrivain argentin et la tradition*, 1era ed. (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2004), 79-89.

⁷⁰¹ Véase su tesis doctoral: Alexis Yannopoulos, "Archéologies du futur. Anamorphoses et utopies dans l’œuvre d’Angélica Gorodischer (1964-1984)" (Doctorado, Universidad Toulouse 2 - Le Mirail (UT2 Jean Jaurès), 2014).

⁷⁰² Soriano, “Anamorphose...”, 89.

En segundo lugar, y en el marco de esta perspectiva única, universal y autorizado, la anamorfosis materializa la existencia de una visión diferente, y organiza la existencia de las dos visiones contradictorias y vertiginosas que engendra esta doble posición. No se trata de describir lo que a menudo es mencionado brevemente como una inversión o un derrocamiento de la perspectiva, sino más bien de un proceso que manifiesta la tensión que impone el movimiento incesante entre el punto de vista supuestamente "correcto" y "universal", pero de cierta forma confuso, y la posición excéntrica, periférica que ha de adoptar el sujeto para descifrar la construcción anamórfica.⁷⁰³

Retomando la situación de *El común olvido* desde este enfoque de doble perspectiva, se puede apreciar más claramente el efecto provocado por las apariencias de Daniel y Julia. La indeterminación de ambos personajes en los aspectos de identidad de género que provocaban una lectura enrarecida, coloca a lxs lectorxs en una posición contradictoria entre aquello que su imaginario construye y la deconstrucción por la indeterminación de ambos personajes. En este sentido lxs lectorxs adoptan en primer lugar un punto de vista "universal" y "correcto" respecto a Daniel y Julia, es decir un pensamiento en base a la sinécdoque cultural, mientras que el elemento anamórfico se constituiría por la identidad errante, el pluralismo de identidades y su nomadismo.⁷⁰⁴ De este modo la metáfora totalizadora se pone en crisis mediante el proceso performativo de las apariencias, las cuales provocan una fractura en el imaginario o, como explicar Soriano, "perforaría la continuidad del plan general":

⁷⁰³ "En second lieu, et en marge de ce point de vue unique, universel et autorisé, l'anamorphose matérialise l'existence d'une autre vision, organise l'existence de deux visions contradictoires et vertiges que cette doublé position engendre. Il ne s'agit pas de décrire que souvent on rencontré rapidement évoqué en tant qu'inversion ou renversement de la perspective, mais bien plutôt d'un processus qui manifeste la tension qu'impose le déplacement incessant entre le point de vue supposé "correct", "universel", mais d'une certaine façon déroutée, e la position excentrée, périphérique que doit adopter le sujet pour déchiffrer la construction anamorphotique Soriano, "Anamorphose du genre dans la littérature latino-américaine". Soriano, "Anamorphose...", 90.

⁷⁰⁴ Como indica Mónica Zapata: "la théorie queer refuse les binarismes et préfère la "déterrorialisation" de la sexualité. À toutes les assignations identitaires fondées sur une reconnaissance de sexe/genre on préfère le "nomadisme", l'errance identitaire, la pluralité". Mónica Zapata, "Pourrions-nous ne pas être hybrides? Des études de genre à la théorie queer", in *L'Hybride / lo híbrido*, 1era ed. (París: Indigo & Côté-femmes, col. « Les Ateliers du SAL», 2005), 32. El proceso performativo de los personajes de la novela de Molloy se podría explicar igualmente desde el enfoque de la teoría queer. De hecho, como indica igualmente Zapata, la autora de *El común olvido* teoriza sobre lo queer en varios de sus artículos. *Ibid.*

[...] sería posible distinguir dos tipos de anamorfosis, unas puntuales y otras naturalizantes, que se refieren a una situación de conflicto y tienden a representar un orden natural momentáneamente violado: el objeto que se somete a la composición anamórfico "perfora" la continuidad del plan general.⁷⁰⁵

Este tipo de anamorfosis muestra la crisis de una perspectiva dominante y cuestiona su legitimidad,⁷⁰⁶ como ocurre en la novela de Molloy con el sistema binario heterosexual masculino /femenino a través del proceso de apariencias mediante la tensión entre las perspectivas opuestas que conforman lxs lectorxs.

Sin embargo, la novela ofrece otra perspectiva que sobrepasa y, en parte, desenrarece la lectura de forma análoga a la perspectiva que debe "adoptar el sujeto para descifrar la construcción anamórfica". Este proceso tendría lugar mediante la banalización de las identidades errantes y nómadas que abundan en la novela, las cuales se podrían ejemplificar a través de las transformaciones (físicas) que sufre Julia durante toda la historia narrada. En el siguiente punto voy a mostrar, mediante la lógica de transformaciones y apariencias, este aspecto que lejos de provocar un malestar en la lectura, propone más bien, mediante el humor, una aceptación de la perspectiva de la identidad de género como un proceso de actuaciones, imitaciones paródicas y pluralidad sin inicio ni fin.

3.3. Banalización de la indeterminación

Por lo tanto, existe un último nivel en los cambios de Julia que refuerza el conflicto del personaje en clave humorística, el cual, invita al lxs lectorxs a desplazarse y aceptar una nueva perspectiva sobre lo que está leyendo. Estas transformaciones humorísticas están compuestas por el carácter camaleónico post mortem de Julia, que van desde sus

⁷⁰⁵ "Il serait donc possible de distinguer deux types d'anamorphoses, les unes sont ponctuelles et naturalisantes, elles renvoient à une situation de conflit et tendent à représenter un ordre naturel momentanément violé: l'objet qui subit la composition anamorphique « troue » la continuité du plan général. » Soriano, "Anamorphose...", 90.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

diferentes formas antes de perderse en el cementerio hasta ser sustituida simbólicamente por su hermana.

Julia comienza siendo una urna con cenizas que debe ser lanzada al río para completar el rito de separación, a continuación se convierte en una especie de documento secreto, con un portfolio, mediante el cual es introducida en el cementerio de la Recoleta con otros restos de familiares de su prima Beatriz,⁷⁰⁷ para después convertirse en un objeto perdido cuando los operarios del cementerio extravían la urna. Más tarde, Ana también se transformará en Julia, adoptando en ocasiones su personalidad en las conversaciones que mantiene con Daniel.⁷⁰⁸ Tras dar definitivamente la urna por perdida, se hace su desplazamiento final en el que se transforma en las cenizas de Ana, recién fallecida, las cuales serán arrojadas al río de la Plata por Daniel.

El juego con el personaje de Julia banaliza los cambios de apariencias por el tono humorístico, que además está intercalado en los cambios que tienen lugar tanto en ella como en Daniel. De esta forma, la autora resta seriedad a la mutación identitaria y sexual de los dos personajes principales. Los cambios de estado de Julia se intercalan con las apariciones cambiantes de los personajes, de modo que a la par que ella pasa de ser una urna a un documento, por ejemplo, también en el recuerdo de Daniel pasa de ser una mujer exótica a una revolucionaria. O como también, la tía de Daniel toma el papel de Julia en ocasiones, y también Julia toma el cuerpo de Ana cuando se pierden las cenizas y Ana muere.

En esta cadena de divertidas transformaciones llama especialmente la atención el hecho de que finalmente se convierta en un “objeto perdido”. Esta metáfora pone de relieve de nuevo la interacción entre el sujeto (Daniel) y el objeto (Julia) cambiantes, reforzando el sentido de la identidad (sexual y cultural en este caso) inidentificable y perdida definitivamente. Daniel no consigue fijar sus identidades y tampoco las de su madre, sexual, psicológica ni físicamente, pues su cuerpo (lo que queda del cuerpo) es finalmente extraviado. De esta forma, tanto el cuerpo, como la identidad de Julia sufren un proceso de mutación, siendo las identidades solo posibles a través de la transformación y conversión de la apariencia. Como sucede en la última apariencia

⁷⁰⁷ Como Daniel dice y reconoce: “Mi madre transformada en un documento secreto”. Molloy, *El común...*, 40.

⁷⁰⁸ *Ibíd.*, 68.

después de ser una urna y el objeto perdido del relato, su único escape para seguir existiendo como tal, es adoptando otro aspecto, esta vez físico y simbólico al mismo tiempo, al transformarse en las cenizas de su hermana.

El juego humorístico que, a mi entender, está fuertemente asociado con el juego de las apariencias, banaliza la inestabilidad identitaria que se presenta en un principio como sería para Daniel y oscura y enrarecida para lxs lectorxs. Este juego llega a su cima cuando se disponen a lanzar “sus” cenizas al río. En esta última apariencia de Julia Daniel parece estar conforme: “me satisface este paralelismo, como una suerte de acierto estético”,⁷⁰⁹ y al mismo tiempo que la acepta, comienza a aceptar, de alguna forma, la inestabilidad e indeterminación de las identidades:

Es temprano y no hay nadie, sólo alguna que otra ratita que sale disparando en dirección al agua. Pienso con tristeza que a mi madre le hubiera gustado estar aquí, con nuestros animalitos, a ella que le gustaba dar de comer a las zarigüeyas. Nos acercamos al borde y Beatriz saca la caja de la bolsa, la abre, y me la vuelve a dar, me dice es tuya, desparramala vos. Así lo hice, conmovido, también aliviado. Nos quedamos mirando los tres cómo se arremolinaban las cenizas en el agua barrosa. “No llores perdida ni lejana”, dijo Cacho, por fin va a descansar tu mamá. Quise corregirlo, pero Beatriz me apretó fuerte el brazo y no dije nada.⁷¹⁰

El tono humorístico respecto a esta última interacción entre madre e hijo banaliza más la indeterminación de la identidad que representa Julia: Julia está siendo sustituida primero por su hermana para finalmente ser desparramada en el río. Además está acompañado de Beatriz y, de Cacho, quien los ha llevado hasta el río con su furgoneta de repartidor de pollos en la que ha tenido sexo en repetidas ocasiones con el narrador. La situación se banaliza aún más con la cita de Cacho: “No me llores perdida ni lejana”⁷¹¹ y “por fin va a descansar tu mamá”, cuando en realidad están arrojando las cenizas de Ana. Cacho piensa que se trata de la madre de Daniel, pero lxs lectorxs

⁷⁰⁹ Molloy, *El común...*, 347.

⁷¹⁰ *Ibid.*, 347-348.

⁷¹¹ La frase hace referencia al epitafio escrito en la placa del mausoleo en el cementerio de la Recoleta donde Evita Perón está enterrada.

saben que está realmente perdida en alguna parte de Buenos Aires. La situación tiñe las apariencias de Julia de nuevo de humor porque al mismo tiempo se trata tanto de su “mamá” como de su tía. Además, la nueva alusión a “perdida” para referirse a Julia vuelve a poner de manifiesto la imposibilidad de encontrar la identidad teniendo en cuenta el significado que su personaje adopta en la historia. Al resaltar el estado real de Julia –como objeto perdido– se manifiesta también la pérdida de un personaje cuya identidad ya estaba perdida.

Todos estos elementos conformarían pues la situación humorística que da lugar a relativizar la solemnidad que adopta una ceremonia de “entierro”. Mediante, por ejemplo, lo que Freud llamaría una “diferencia de gasto”⁷¹² se remite a la no-adequación de la situación, en este caso, especialmente por parte de Cacho al citar el epitafio de Evita. Pero también se puede ver como el efecto de “bola de nieve” del que habla Henri Bergson para explicar las situaciones cómicas que provocan la risa. En este caso se trataría de una acumulación de elementos que por su descontrol crean la situación cómica.⁷¹³

3.4. Ana: un espejo de identidad múltiple

Si tanto Daniel como Julia se caracterizan por su habilidad consciente e inconsciente de aparentar, el caso de la tía de Daniel da lugar a una hipérbole o metáfora de la inestabilidad identitaria. La figura de Ana completa el triángulo del que también forman parte Daniel y Julia, y las figuras camaleónicas de madre e hijo –que han ido

⁷¹² En alemán sería “Aufwandsdifferenz”. Es uno de los aspectos que propone Freud para explicar lo cómico. Se basa en una “diferencia de gasto” o una diferencia de despliegue de las acciones. Cuando se comparan “dos gastos” hay uno que no es adecuado porque no es lo que se espera de la acción o porque no se adecua a la situación. Esta diferencia de gasto crea a menudo, a parte del efecto cómico, una sensación de placer para los espectadores. Como indica Freud: “Nosotros no sabríamos concebir un mecanismo de placer semejante; en cambio, señalamos que de la comparación de los contrastes resulta una diferencia de gasto que, si no experimenta otro empleo, se vuelve susceptible de descarga y, de ese modo, fuente de placer.” Sigmund Freud, *Obras completas. Tomo 8: El chiste y su relación con lo inconsciente* (Buenos Aires: Amorrortu editores., 1991), 179-180.

⁷¹³ Bergson explica diferentes situaciones, especialmente las extraídas del teatro cómico. Pero también pone ejemplos reales. Por ejemplo: El mismo aparato, las mismas combinaciones encontraréis en muchas estampas destinadas a las personas mayores. En las historias mudas que trazan los dibujantes festivos suele intervenir un objeto que va cambiando de sitio y varias personas que le siguen en sus movimientos. Este cambio de posición del objeto da lugar a cambios de situación cada vez más pintorescos entre las personas Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, 5ta ed. (Buenos Aires: Editorial Losada, 2002), 66-67.

construyéndose en base a diferentes apariencias a lo largo de sus vidas y del relato– encuentran un complemento en el trastorno de identidad de la hermana y tía respectivamente.

En los encuentros ritualizados entre Daniel y Ana, ésta aparece casi siempre con una nueva personalidad. Este hecho conforma un contexto nuevo en el que Daniel también se reconoce a él mismo como una persona diferente:

Juntos hemos armado una rutina aun cuando no sabemos quiénes somos el uno para el otro. Me sorprende la facilidad con la que me deslizo en ese mundo, un mundo dentro del cual desempeño un papel cuyas particularidades se me escapan y que además es un papel que varía de día en día. Es como si me reinventara cada vez que voy a verla, según las claves que me sugieren sus primeras frases.⁷¹⁴

Además de su personalidad cambiante, imagina que la persona que tiene delante es siempre otra y, curiosamente, Daniel, quien entra en crisis al vislumbrar la mutabilidad del género y la identidad, se encuentra cómodo en esta situación. El hecho de asumir “un papel que varía de día a día” es al fin y al cabo su forma de actuar; aparentar sexualidades e identidades, así como aparentar que ha hecho cosas que nunca hizo. Por ello, Ana, por su multiplicidad identitaria y por la que ella otorga a su oyente, se convierte en el espejo de Daniel.

Cada vez que se encuentra con su sobrino, piensa que está ante varios de los personajes que él conoce, tales como su padre, su madre, con excepción del primer encuentro de ambos donde, sorprendentemente, reconoce su identidad real:

Ana, le digo, no sé si te acordás de mí, soy el hijo de Julia. Me mira como si no me viera, como si estuviera mirando algo que está detrás de mí. Sos Daniel, me dice, sos mi sobrino. Te he estado esperando.⁷¹⁵

⁷¹⁴ Molloy, *El común...*, 90.

⁷¹⁵ *Ibíd.*, 70.

Este lapsus de lucidez da pie a que Daniel comience a visitarla con la esperanza de que le explique cosas acerca de la vida de sus padres y su infancia, haciendo visibles una serie de apariencias en las que siempre representa el personaje que Ana imagina en su trastorno. En estos encuentros se convierte en diferentes personajes, como en él mismo u otros sin identidad en la novela. Incluso en uno de los encuentros, se convierte en el personaje de su propio padre, Charlie, lo que desvela cuanto menos que Ana pudo tener una relación con él:

Sé que no me está hablando a mí, su sobrino. Pero también sé que de algún modo sí me está hablando, a mí, que no la sé calentar y que por es o no la cojo bien. ¿Quién soy? [...] Veo que, con deliberación, se empieza a acariciar, noto que la mano debajo de la frazada comienza a moverse rítmicamente y no logro (y tampoco quiero) desviar la vista: a la vez que habla le está hablando a Gerbi [...] le dice que la hace gozar porque es el mejor, el único, que será su puta, le habla, me habla, como cualquier amante a cualquier amante, me promete cualquier cosa, a mí que miro e inexplicablemente me siento excitado, hasta que acaba, exhausta vuelve la cabeza entrecerrando los ojos, dice qué maravilla. [...] y me dice: ¿te gusta mirarnos, Charlie?⁷¹⁶

El efecto de espejo que provoca Ana en Daniel y que da lugar al triángulo familiar se puede ejemplificar en este párrafo. En primer lugar habría que definir la situación a tres personajes que se forma en la novela y en segundo lugar la función de Ana en este triángulo familiar e “incestuoso”.

El triángulo Daniel-Julia-Ana se conforma por un hecho que recuerda Ana, el cual pudo ser real o imaginado. Ana imagina o vivió que estuvo con el padre de Daniel y que además lo engañó con el personaje llamado Gerbi (por otro lado una situación que hace que se conozcan las razones del distanciamiento de Ana con su hermana). En este triángulo, Daniel hace de punto de unión entre las dos hermanas, completando una parte de la historia a través de los recuerdos e imaginaciones de su tía. Al mismo tiempo, la función de Ana en la novela, ejerce como el espejo del protagonista porque

⁷¹⁶ *Ibíd.*, 145.

continuamente cambia de apariencias, y da lugar a que las apariencias de Daniel muten, en este caso tomando la apariencia de su padre e incluso excitándose con su tía, lo cual, además de provocar una relación casi incestuosa, pone de relieve una excitación heterosexual del personaje principal.

Esta última apariencia mezclada con el incesto, pone de manifiesto una nueva faceta de Daniel, en este caso en el aspecto de la sexualidad. Un aspecto que no sería la única vez que aparece en la novela, ya que también había aparecido en relación con su prima Beatriz y con su madre. En ambos casos aparece un impulso heterosexual por un miembro de su familia. En el caso de Beatriz, es al poco tiempo de haberla conocido:

Esta mujer, con su increíble belleza y su fuerza radiante, me conmueve como me ha conmovido poca gente (Ben quizá) y como nunca me ha conmovido, por cierto, ninguna mujer.⁷¹⁷

Creo que quiero acostarme con Beatriz. Nunca hice el amor con una mujer. Creo que quiero morderle los pezones a Beatriz, quiero lamerla, olerla, penetrarla. Quiero que Beatriz me abrace, que me penetre ella a mí.⁷¹⁸

Mientras que en el caso de su madre se puede contemplar cuando, a través de sus recuerdos, admite celos por los amigos que tenía Julia,⁷¹⁹ y que desprecia su forma de seducir.⁷²⁰ En ambos casos, Daniel deja ver más que una apariencia heterosexual: muestra más bien un deseo heterosexual. En el caso de su madre siente un amor hacia Julia como un complejo de Edipo no resuelto, pero en el caso de Beatriz se excita de una forma parecida a la que hace con su tía Ana. La aparición de la heterosexualidad en Daniel no es, por lo tanto, nada casual. La autora muestra esta faceta en varias ocasiones sin hacer excesivas reflexiones al respecto, las cuales además contradicen la psicología del personaje. En esta función especular de Ana Daniel muestra otra nueva

⁷¹⁷ *Ibid.*, 26.

⁷¹⁸ *Ibid.*, 56.

⁷¹⁹ Respecto al tema del impulso incestuoso de Daniel hacia su madre, véase de nuevo el punto “2.3.1. La memoria de un amor incestuoso.” De la sub-parte 1.

⁷²⁰ Molloy, *El común...*, 63.

faceta: se convierte no solo en su padre como voyeur, sino también en un potencial amante heterosexual.

En esta situación, por lo tanto, Daniel vuelve a escapar del alcance de la lógica de la construcción del personaje y representa de nuevo problemas de creación para lxs lectorxs. La desestabilización de la sexualidad se une a la desestabilización de la identidad y el género por medio del espejo de Ana. Los trastornos identitarios de su tía son la representación hiperbólica de la identidad cambiante y contradictoria de Daniel.

4. Conclusión

Tanto en *Ganarse la muerte* como en *El común olvido* resalta el fenómeno de los cambios de apariencias en los personajes y la interacción directa de estas mutaciones con lxs lectorxs. En este aspecto, resulta particularmente llamativa *GM* dado que el libro viene acompañado del extenso informe que la prohibió y en el que se puede observar el efecto provocado en lxs destinatarixs por las técnicas y estrategias utilizadas en el texto. De este modo, en *Ganarse la muerte* he intentado mostrar cómo se construye el juego de apariencias mediante dos estrategias propias de la estética gambariana: la estilización paródica e irónica y la ambientación onírica. Las técnicas utilizadas lejos de contradecirse, se complementan para hacer funcionar el juego de identidades cambiantes y transmitir una voz crítica a modo de “otredad” la cual se muestra detrás del discurso mantenido a lo largo de toda la novela ejerciendo como una voz crítica sobre las injusticias incurridas en la protagonista, pero también como una crítica a las instituciones argentinas. Por ello, los elementos oníricos predominantes que permiten los desplazamientos de los personajes se contraponen a la realidad estática y plana de la protagonista femenina, siendo ella la única que no sucumbe a los desplazamientos de la pesadilla y mostrando así el contraste entre verdugos y víctima. Estos dos aspectos, han servido para mostrar cómo Gambaro crea un discurso ambivalente que atraviesa la ficción y cambia la realidad de lxs lectorxs. La parodia a través de la “otredad” crítica, por un lado y los desplazamientos de la pesadilla que acorralan al personaje femenino, permiten crear una extrañeza que se confronta directamente con el imaginario cultural y que no pasó desapercibida por el comité de censura.

Comparando las formas ambivalentes de las apariencias en las dos novelas, cabe destacar la agudeza con la que en *CO* se van transformando los personajes y van adoptando diferentes apariencias en las identidades de sexo/género. De esta forma en *GM* la crítica al patriarcado y a las instituciones se pone en primer plano desde un principio mientras que la extrañeza provocada en el relato de Molloy interacciona de un modo más indirecto y sutil con lxs lectorxs, permitiéndolxs ver, en un inicio, un apenas algunas elementos extraños que perturban la lectura. Finalmente, la estrategia por reiteración de las mutaciones en los tres personajes permite conceptualizar a un

sujeto alejado de las marcas genéricas, propuesto como un proceso performativo indefinido. El hecho de que tanto el protagonista como los personajes principales no sean lo que parezcan en el ámbito sexual o cambien sus apariencias de genéricas continuamente, crea este ambiente de indeterminación paulatino, en el que las nuevas apariciones de los personajes terminan por crear una reflexión dentro de la sinécdoque cultural.

V. CONCLUSIONES GENERALES

Para concluir quisiera poner el foco en dos aspectos que han ocupado mis reflexiones durante toda la investigación. En primer lugar, en la funcionalidad de las teorías y análisis de las tres partes hay un desarrollo progresivo y complementario. Las tres partes estudiadas han sido: las herramientas de análisis, con las que he querido crear unas categorías para estudiar las obras. A continuación, el contexto y la estructura de las obras que componen el corpus, mediante los cuales quería inscribir las obras dentro de un espacio compartido de convenciones culturales y morales, además de hacer los primeros análisis performativos del corpus. Y por último, las estrategias narrativas de las novelas, donde he aplicado las herramientas de análisis a los fenómenos performativos del género. En segundo lugar, quisiera destacar las estrategias narrativas que no se han incluido en la tesis y que representan nuevas vías de investigación para un estudio de la performatividad del género en la ficción. Las ramificaciones que derivan de este estudio y que no han sido incluidas por diferentes motivos, podrían encontrar puntos de anclaje donde seguir su desarrollo, dentro de un marco de trabajo complementario al aquí presente.

Funcionalidad de las partes

a. Las herramientas de análisis

El objetivo de las herramientas establecidas en la primera parte del trabajo fue constituir una base para el estudio de los fenómenos performativos. Queriendo siempre mostrar que la performatividad del género puede ser exportada al ámbito novelístico, he configurado categorías enfocadas a la narrativa, cuyo desarrollo ha representado los dos problemas que ya aparecían en las primeras hipótesis: el primero, trasladar la performatividad a los textos literarios, y el segundo mostrar la performatividad de la ficción en el género. Los enfoques teóricos escogidos han estado, por lo tanto, alineados en estos dos campos. Ambos funcionamientos, que explico por separado, están pensados y descritos para actuar conjuntamente.

De esta forma, para mostrar cómo la performatividad se puede trasladar a la ficción, primeramente he optado por argumentar a través del concepto performativo de Derrida asociado con la teoría sobre el discurso de Bajtín. Los conceptos que proponen: el de

“marca” y el de “enunciado”, me han servido para arrojar luz en el proceso de transmisión de discursos de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad. Por consiguiente, he descrito este proceso como un sistema que se retroalimenta, dado que la iterabilidad los hace salir de la ficción hacia la realidad, e interactuar con el espacio del recipiente, ya sea durante la lectura, ya sea en un momento posterior a la misma.

El segundo problema trató de desarrollar categorías de análisis propias para la novela e identificar sus mecanismos, lo que me ha permitido trabajar directamente con la hipótesis de la tesis. Los conceptos principales se han basado aquí en la propuesta de Butler sobre la performatividad del género, y la confusión de los términos “sexo” y “género”. También he propuesto el concepto de acto como discurso, haciendo uso de la definición de discurso en su definición más amplia. A continuación, he introducido las herramientas que Fischer-Lichte utiliza para sus análisis como condiciones básicas para que un acto-discurso pueda ser performativo. Gracias a estos elementos propios de lo performativo, me he permitido establecer una conexión entre ellos y el funcionamiento del género en los textos en prosa.

Esta conexión entre el género como representación de Butler y los elementos que define Fischer-Lichte (imprevisibilidad, percepción, ambivalencia y fuerza transformadora), fue sumamente importante en el desarrollo posterior del trabajo, pues me he valido de ella para estudiar el género en la narrativa. Al identificar estos cuatro aspectos en un texto en prosa, he podido transmitir a la narrativa un enfoque teórico reservado a las performances teatrales, lo que a su vez me ha permitido asociarlos con la performatividad de género gracias a la asociación de las nociones butlerianas de tabú, libreto y parodia.

Para establecer la conexión entre ambas perspectivas, fue importante tener en cuenta la simultaneidad de esta relación. Continuamente he partido de la base de que no solo el género es performativo, sino que la performatividad no puede escapar del género. Un acto o discurso siempre tiene lugar entre individuos forzosamente inmersos en el sistema hegemónico de género, por lo que la actuación de los géneros ante otros sujetos es inevitable y omnipresente.

Por otro lado, hay aspectos en las novelas con problemáticas de género explícitas. Principalmente, he fijado mis objetivos en el análisis del personaje, ya que en las tres

novelas el personaje principal (y en ocasiones también los secundarios) está problematizados por sus conflictos respecto a las normativas de género. Las formas de narrar y las problemáticas de género están íntimamente relacionadas con las construcciones de los personajes, ya que estas construcciones necesitan ser completadas con toda una serie de categorías generalizadas y jerarquizadas. De modo tal que estas estrategias dan lugar a destruir y generar nuevos conceptos en el imaginario en relación con las identidades de género y sexual. En este sentido, he resaltado varios conceptos para ilustrar estos fenómenos, los cuales serían: la aparición de un personaje y/o una situación que escapan del control de lxs lectorxs y el consiguiente cuestionamiento de la sinécdoque bajo la cual se piensa la cultura.

En este último aspecto teórico, en lo relativo al estudio del personaje subversivo, no hice referencia a los personajes que van explícitamente contra la normativa hegemónica en el argumento de la historia, sino a los que no actúan, hablan, se comportan como se espera. O a los que se contradicen, son imprevisibles y no son clasificables, en definitiva, que escapan del imaginario de lxs lectorxs y que por lo tanto se rebelan contra ellxs, dando lugar al proceso de destrucción y creación simultáneas. Este tipo de personaje definido como multidimensional, pone de manifiesto la pérdida de control sobre el mismo y, por lo tanto, sobre su sexualidad, sexo, género o identidad.

b. El contexto histórico-social y de las estructuras de las obras

El contexto ha constituido una pieza intermedia entre la teoría y la práctica. La contextualización, se torna relevante en este trabajo para resaltar ciertas problemáticas que van ligadas a momentos históricos de Argentina. El haber tenido en cuenta los códigos culturales en los que se desarrollan las tres novelas, ha sido una condición para aceptar muchos de los actos y discursos como performativos. La violencia ha sido en este caso uno de los ejes que rige el contexto de los tres libros y que crea además niveles performativos en los mismos. En el caso de la novela de Griselda Gambaro, no se podrían valorar algunos de ellos sin haber tenido en cuenta el contexto sumamente violento de las décadas de los 60 y 70. En el libro de Sylvia Molloy, resalta especialmente la condición de la homosexualidad en la dictadura y, especialmente, en la pos-dictadura, porque muchos de los actos del relato aparecen relacionados con el

tabú de la homosexualidad o por las apariencias que el protagonista se ve obligado a adoptar por miedo a la violencia. Por último, también fue preciso tener presente la inmigración de pueblos de religión judía en la provincia de Entre Ríos para el relato de Perla Suez. La difícil integración de los judíos en Argentina y el antisemitismo de la época los he considerado relevantes para situar la acción dentro de los esquemas morales y en el conservadurismo violento de la patriarca *bobe*, en los cuales se enmarcan, por ejemplo, los límites prohibitivos a su nieta Déborah.

La estructura de las novelas también ha constituido un puente entre la teoría y el estudio específico de los libros, ya que ha sido la ocasión de hacer los primeros análisis literarios del corpus desde una perspectiva ritual-performativa. El establecimiento de las estructuras ha estado enfocado, por un lado, a mostrar los rituales que conforman los argumentos de las novelas y, por otro, las fases que se han considerado liminales para el estudio de los discursos. Asimismo, he trasladado la atención a identificar los diferentes momentos de liminalidad, ya que en ellos, tienen su efecto las estrategias narrativas.

Estos espacios han quedado definidos en la línea que propone Judith Butler: están delimitados por la interacción entre personajes en sus intervenciones públicas y son momentos y situaciones que crean un escenario propicio para (re)producir y subvertir géneros e identidades. Valiéndome igualmente de los conceptos de Victor Turner para explicar la fase liminal en los rituales y en los dramas sociales, he identificado las situaciones en las tres novelas donde son posibles los cambios por confirmación y modificación, es decir por enunciados constatativos y performativos, como inicialmente los definía Austin.

En definitiva, el análisis de la liminalidad (además de estructuras y rituales), y el contexto me han permitido identificar, estudiar y poner de relieve el significado y la relevancia de situaciones y espacios en los que predomina una anti-estructura. Ellos son la condición para que las ambivalencias, transformaciones, la imprevisibilidad y percepción de las estrategias narrativas de la siguiente parte del trabajo den lugar a la performatividad de la ficción en el sexo-género.

c. Las estrategias narrativas

En esta parte he puesto en práctica la teoría de los elementos performativos de imprevisibilidad, percepción y ambivalencia asociados a los conceptos de tabú, libreto e imitación (paródica) definidos por Butler. Es importante señalar que aunque uno de estos elementos sea el más llamativo en cada análisis de cada sub-parte, se trata únicamente del más visible, estando los demás igualmente presentes. De esta forma he analizado las tres estrategias narrativas principalmente en torno a estos conceptos: 1. La performatividad del tabú y la memoria, 2. La performatividad de mirada del otro/de los otros, 3. La performatividad del juego de las apariencias.

La teoría general ha tratado sobre la capacidad de la ficción de crear realidades especialmente a través de la figura del personaje y, por lo tanto, nuevas realidades identitarias y genéricas. Asimismo, para mostrar la performatividad del género en la ficción, era necesario describir y comparar estas formas con el fin de no solamente identificar las técnicas de un autor o de un tipo de literatura, sino también en textos con estilizaciones, temáticas y argumentos heterogéneos.

No obstante, el análisis comparado ha supuesto problemas y ventajas. Por un lado, el hecho de que técnicas y temas hayan sido diferentes, ha dificultado el estudio por la necesidad de profundizar en la búsqueda de puntos de unión. Por otro lado, el estudio de textos heterogéneos, ha sido necesario a la vez que productivo, porque me ha permitido comprobar el alcance de las premisas teóricas, así como la transversalidad y funcionalidad de las tres temáticas y estrategias narrativas, como muestro en el siguiente resumen:

1) El tabú y la memoria en las novelas de Molloy y Suez ha quedado íntimamente ligado al secreto y a lo no-dicho. Ambos se han podido ver en el *CO* como discursos performativos, ya que han formado un esquema circular en el que cada descubrimiento, ha llevado a un nuevo secreto, que a su vez suponía una nueva represión y/o prohibición. Por ello, en el *CO*, una de las funciones principales del tabú como generador de nuevas realidades, radica principalmente en su imprevisibilidad y emergencia, además de la ambivalencia de destrucción y creación. La emergencia de los tabúes y las prohibiciones en torno al sexo y al género ha marcado los límites de la actuación y los discursos, pero al mismo tiempo ha creado otras formas de expresión.. En el caso del protagonista, detrás de su olvido, se esconden los tabúes y prohibiciones

culturales que regulan las normas de género, y que reprimen negativamente (deconstructivamente) las desviaciones de la norma. Mientras que su viaje (de ida y vuelta) en Buenos Aires ha significado un acto de creación, una forma de esquivar la prohibición al querer recordar lo reprimido, formándose una nueva memoria y significando un acto positivo.

Por su parte, en “Letargo” el funcionamiento del tabú ha sido estudiado bajo el concepto de lo prohibido y la memoria. La prohibición es una manifestación visible del tabú, la cual permite reprimir y liberar, al tener necesariamente que buscar una salida a los deseos y sentimientos reprimidos por parámetros sociales y familiares. De este modo, la protagonista y narradora busca en su memoria alternativas a las prohibiciones que le impone su abuela, cuya vía de escape ha sido recordar lo que no pudo decir en aquel entonces y expresarlo de nuevo mediante los silencios textuales.

2) En la estrategia analizada entorno a la mirada del otro/de los otros, he resaltado principalmente la percepción y el libreto como elementos principales para explicar las representaciones y la performatividad de género. Por otro lado, la fuerza performativa de la mirada del otro ha sido la única estrategia estudiada en los tres libros. Dado que la mirada y las reacciones de los personajes son elementos tangibles en la narrativa, he podido establecer una comparativa más directa que en las demás técnicas. Basándome especialmente en el concepto de libreto y cómo se percibe su buena o mala actuación por los demás, también he comparado los tres textos, lo que ha permitido mostrar este método en tres tipos de estéticas, situaciones y personajes distintos.

En *CO* el sistema de percepciones se crea alrededor del protagonista y narrador. En su caso, la percepción se hace visible tanto por la mirada, como por las reacciones de los demás personajes, especialmente mediante la repetición de enunciados que denotan si se actúa “correctamente” el guion. La frase “estas cosas siempre se saben” es una de las que más llama la atención en la novela, y en torno a ella he querido comprobar como el personaje se performa por la percepción de los otros. El hecho de poner de relieve su no-adequación identitaria y sexual a un contexto determinado, es remarcado – y de este modo su comportamiento es corregido – a través de este enunciado que aparece como una cita. Este enunciado citado lo he considerado como el comentario de un

público que no está de acuerdo con un guion conocido por todos, que además hace recapacitar al “actor” y modelar su forma de actuar.

En “Letargo” destaca de nuevo la técnica de Suez del uso de los silencios. La mirada del otro se expresa especialmente gracias a los espacios vacíos, que en su repetición estilizada regulan el género de Déborah. Una de las funciones que se le pueden atribuir al silencio de estos vacíos ha sido la reprobación. Su aparición se ha manifestado como una forma de vetar los comportamientos de la protagonista relacionados con su género, siendo por ello una expresión correctiva. Por ello, la penalización por el no cumplimiento del libreto se muestra en los vacíos textuales, cuya iterabilidad modula y cambia la forma de actuar el género. Además, estos vacíos reprobatorios aparecen en su mayoría en momentos liminales, especialmente en intervenciones familiares de la protagonista.

Por su parte, *Ganarse la muerte* ha mostrado la percepción en la actuación del libreto mediante un exceso de cosificación y crueldad sobre la protagonista. Si en *CO* se construía por la repetición de expresiones y en “Letargo” por los silencios, en se construye *GM* por repeticiones con variaciones de miradas y gestos es una espiral creciente de violencia exagerada. Las miradas cosificadoras y las reacciones violentas se crean pues en base a la hipérbole. De esta manera, el no respeto por el guion de su género, ha significado, entre otras cosas, no acceder voluntariamente a la humillación, a la agresión y a la violación. Cada vez que Cledy no acepta la violencia de forma voluntaria, es visto como una mala actuación del libreto, la cual es merecedora de su correspondiente castigo.

3) El poder performativo de las apariencias y las ambivalencias del discurso lo he mostrado mediante la estilización del lenguaje de Gambaro en *GM* y el juego de apariencias en el que participan los personajes principales de *CO* y *GM*. Este capítulo toma la contraparte de la estrategia del capítulo anterior sobre la mirada y la percepción, dado que el discurso performativo se forma por la actuación de los personajes y no mediante la percepción de otros personajes. Simultáneamente, también tiene lugar la percepción de lxs lectorxs a un segundo nivel, en el que finalmente ambas estrategias influyen por un proceso de deconstrucción de la sinécdoque de lxs lectorxs.

En *GM*, he analizado primero la ambivalencia del de las apariencias formada por las estilizaciones oníricas, paródicas, grotescas e irónicas. En segundo lugar, he identificado la ambivalencia del discurso al nivel de la recepción en la época pre- y dictatorial. El libro de Gambaro, por el hecho de haber estado prohibido por la Junta Militar, ofrece un doble discurso a lxs lectorxs, especialmente en el contexto del año 1976. Su prohibición tanto por lo que dice (choca contra la moralidad y las instituciones), como por cómo lo dice, se convierte en un discurso ambivalente. La ambivalencia adquiere además otro nivel para lxs lectorxs, cuando además son los personajes y las instituciones las que se modifican a lo largo de la novela mediante los desplazamientos de identidades y las estilizaciones del lenguaje.

En el *CO*, por el contrario, no se basa en las estilizaciones del lenguaje. Este texto crea un juego de apariencias mediante la capacidad de los personajes de actuar en cada aparición en la novela aparentando ser otra cosa. Tres de los personajes principales (Daniel, su madre y su tía) conforman un juego en el que se convierten en personajes ambivalentes en sus identidades e identidades genéricas y sexuales, de manera que la continua emergencia y la relación entre las tres, da lugar a que lxs lectorxs deban entrar en un proceso continuo de creación y destrucción que desarticula su pensamiento sinecdótico.

Un proyecto continuista: nuevas ramificaciones de la performatividad de la ficción

Me gustaría finalizar este estudio poniendo el foco sobre el problema de la mayoría de este tipo de trabajos: en la imposibilidad de concluir. Al comenzar la investigación me propuse analizar la performatividad del género en la novela argentina contemporánea con el objetivo de mostrar estrategias propias de la novela. En este estudio destacaron principalmente tres en los tres libros que conforman el corpus. Estas compartían semejanzas y permitían un estudio comparado, gracias al cual pretendí establecer formas propias de la narrativa con capacidad de mostrar la performatividad del género. Sin embargo, a medida que surgieron nuevas ideas y avanzó la redacción, desarrollé conceptos y divisé otras formas narrativas igualmente válidas.

Los ejes temáticos de estas formas, ya sea por no adaptarse al ámbito comparativo, ya por requerir nuevas ramificaciones en la investigación, escapan de los parámetros inicialmente propuestos. De la misma manera que la narrativa, también he considerado que la teoría también podría ser ampliada y expandida hacia otros horizontes, especialmente hacia una hibridez de enfoques. En particular porque la performatividad del género en la ficción, como una teoría aplicada a la literatura, podría asociarse con otras metodologías, como las que ya han sido clasificadas, por ejemplo, como giros culturales por la autora alemana Doris Bachmann-Medick.

Entre las estrategias identificadas con capacidad de representar la performatividad de género y de performar, se han utilizado solo algunas en este trabajo, ya que está especialmente enfocado para hacer un estudio comparativo. Como anunciaba, varias de ellas no han tenido cabida en los análisis al no ofrecer puntos en común con las demás novelas o porque requerían de un estudio más amplio e individual.

Entre ellas, vale la pena comentar la potencialidad de la narrativa gambariana a la hora de subvertir los géneros literarios deformándolos mediante la estilización del lenguaje, dígame parodias, ironías, planteamientos desde la estética del absurdo, así como otros tipos de técnicas que cuestionan el funcionamiento de la lectura. De la misma forma en la que deforma el género de novela familiar, la obra de la autora cuenta con otros títulos cuyos argumentos y estrategias alteran otros géneros como el erótico o el

picaresco. En lo relativo a la performatividad de los géneros narrativos y la teoría de género, la narrativa de Gambaro ofrece por ello varias vías de investigación como la asociación de los roles genéricos en los géneros narrativos, los cuales quedan subvertidos o cuanto menos puestos bajo tela de juicio mediante las modificaciones estilísticas. Sin ir más lejos, *Ganarse la muerte* tiene la estructura de la novela familiar, con incluso elementos de la novela picaresca, cuyo desarrollo es ciertamente distinto al que se espera. Este tipo de modificaciones aparecen en otras novelas de la autora, tales como *Lo impenetrable* (1984), novela de temática erótica cuyo formato queda parodiado. Así como también otros libros como *Promesas y desvaríos*, en cuyo argumento se podría asimilar al de la novela picaresca y que, sin embargo, entra en un largo juego de absurdos en los que la deconstrucción de la metáfora totalizadora que propongo en este estudio podría ser estudiada más detenidamente.

Otro de los temas que se han quedado en el tintero por necesitar un desarrollo desviado y más extenso en el marco teórico, sería la fuerza performativa de los espacios. En las novelas estudiadas hay elementos suficientes para desarrollar un estudio espacial, donde los cambios, traspaso de fronteras y umbrales, implican necesariamente un proceso transformador, que a menudo se puede considerar como performativo. Sin embargo, para ello hubiera sido preciso entrar en otro campo teórico, más cercano al giro espacial, cuyo enfoque requeriría de un amplio tratamiento que me obligaba a salir de la línea teórica. Aunque haya sido un concepto utilizado para echar luz y argumentar sobre ciertos procesos performativos que tienen lugar en las novelas, un estudio más amplio desde la teoría de los espacios, la performatividad e incluso desde una perspectiva desde el “giro traslacional” o desde el concepto de hibridez de Homi K. Bhabba. En este sentido, el traspaso de fronteras y umbrales que proponía Fischer-Lichte se podría asociar a la teoría de género mediante los actos subversivos de género que podrían dar lugar a espacios de negociación en los textos narrativos.

A pesar de ello, se trata de aspectos que tienen cabida en investigaciones futuras, incluso en estudios comparativos con otros contextos culturales. Tanto el enfoque performativo de los géneros literarios como deconstructor del pensamiento sinecdótico, como la fuerza transformadora del enfoque espacial, permitirían una

continuación, mediante asociación de marcos teóricos, en la línea de investigación del presente estudio, el cual, llega aquí a su fin.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Corpus

Gambaro, Griselda. *Ganarse la muerte*. 2da ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

Molloy, Silvia. *El común olvido*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

Suez, Perla. *Trilogía de Entre Ríos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

Autoras

Griselda Gambaro

Gambaro, Griselda y Rita Gnutzmann,. *Decir sí*. Madrid: Cátedra, 2011.

Gambaro, Griselda. *Después del día de fiesta*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

Gambaro, Griselda. *Dios no nos quiere contentos*. Barcelona: Lumen, 1979.

Gambaro, Griselda. *El mar que nos trajo*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

Gambaro, Griselda. *Lo impenetrable*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984.

Gambaro, Griselda. *Los animales salvajes*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

Gambaro, Griselda. *Madrigal en ciudad*. Buenos Aires: Goyanarte, 1963.

Gambaro, Griselda. *Nada que ver con otra historia*. Buenos Aires: Noé, 1972.

Gambaro, Griselda. *Promesas y desvaríos*. Buenos Aires, República Argentina: Grupo Editorial Norma, 2004.

Gambaro, Griselda. *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016.

Gambaro, Griselda. *Una felicidad con menos pena*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

Sylvia Molloy

Molloy, Silvia. *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2002.

Molloy, Silvia. *En breve cárcel*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1981.

Molloy, Silvia. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

Molloy, Sylvia. *Varia imaginación*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2003.

Perla Suez

Suez, Perla y María Angélica Chamorro. *El vuelo de barrilete y otros cuentos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1985.

Suez, Perla. *Complot*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

Suez, Perla. *Dimitri en la tormenta*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

Suez, Perla. *El arresto*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

Suez, Perla. *El país del diablo*. Argentina: Edhasa, 2015.

Suez, Perla. *Humor rojo*. Argentina: Edhasa, 2012.

Suez, Perla. *La pasajera*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2008.

Suez, Perla. *Memorias de Vladimir*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue, 1991.

Entrevistas

André, María Claudia. "Entrevista a Griselda Gambaro: feminismos e influencias en su narrativa". *Confluencia: Revista Hispánica de cultura y literatura*, n.º 14 (1999): 115-120.

Brindisi, José María. "Silvia Molloy. Crítica y narración son para mí proyectos paralelos en constante diálogo". *La Nación*, n.º 28 (2016). Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1874372-sylvia-molloy-critica-y-narracion-son-para-mi-proyectos-paralelos-en-constante-dialogo>.

Canal Encuentro - La Palabra,. *Griselda Gambaro - Capítulo 5 - Temporada 1*. Video. Disponible en Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=hxHI7ye8fQg>. Última visita el 26/08/2016.

Diario los Andes. "Entrevista a la escritora Griselda Gambaro". Archivo.losandes.com.ar, 2016. Disponible en: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2002/4/21/cultura-38068.asp>.

Gándara, Diego. "Reportaje a Perla Suez: La memoria es una materia exquisita". *Revista Lea* (2000).

Hopenhayn, Silvia. "'Para mí, la Argentina significa inestabilidad': Lo afirma la escritora Sylvia Molloy". *La Nación*, n.º 25 (2006).

Garzón, Raquel. "Entrevista con Griselda Gambaro. Disfraz para la crueldad." *Clarín.com* (2002). Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/04/06/u-00601.htm>.

Mucci, Cristina. *Los Siete Locos (TVP) - Vivir entre lenguas de Sylvia Molloy*. Video, 2016. Disponible en Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=SQShkOrqjU>.

Estudios sobre las obras

Ares, María Cristina. *La memoria y el exilio en El común olvido de Sylvia Molloy*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

Arnés, Laura. "Las voces del secreto: Pasiones lesbianas en Silvina Ocampo, Julio Cortázar y Sylvia Molloy". *Nomadías*, n.º 12 (2010): 1-22. doi:10.5354/0719-0905.2010.15253.

Bedford A., David. "La muerte en estado onírico: Una interpretación estética de ganarse la muerte de Griselda Gambaro". *Confluencia* 17, n.º 1 (2001): 63-70.

Buchanan, Rhonda Dahl. "La madriguera de la memoria en 'Letargo' De Perla Suez". En *Recreando La Cultura Judeoargentina / 2 Literatura y Artes Plásticas*. Buenos Aires: Editorial Milá, 2004.

Buchanan, Rhonda Dahl. "Preserving The Family Album En *Letargo* by Perla Suez". En *Memory, Oblivion, and Jewish Culture in Latin America.*, 131-145. Agosín Marjorie (comp.), 1st ed. Austin: University of Texas press, 2005.

Cypress, Sandra Messinger. "The Plays Of Griselda Gambaro". En *Dramatists in Revolt*, 95-109. Leon F Lyday y George W Woodyard (eds.), 1st ed. The University of Texas Press, 1976.

Deffis I., Emilia. "Algo que no tiene nombre: *El común olvido* de Silvia Molloy". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 30, n.º 1 (2005): 61-74.

Del Toro, Alfonso. "Feminismo y el teatro de Griselda Gambaro". En *Estrategias post-modernas y post-coloniales en el teatro latino-americano actual. Híbridez, medievalidad, cuerpo.*, 391-403. Alfonso del Toro. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2004.

Fleming, John. "Antigone in Argentina: Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*". *Text And Performance Quarterly* 19, n.º 1 (1999): 74-90. doi:10.1080/10462939909366248.

Gallego Cuiñas, Ana. "La Argentina en la valija: La ficción de Sylvia Molloy". *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 73 (2015). <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/5>.

Garrido, Germán. "Sylvia Molloy: Ser y parecer". *Losinrocks.Com*, 2016. Disponible en: <http://www.losinrocks.com/libros/sylvia-molloy-ser-y-parecer>. Última visita el 03/11/2016.

Gerdes, Dick. "Recent Argentine Vanguard Theatre: Gambaro's *Información Para Extranjeros*". *Latin American Theatre Revue* 11, n.º 2 (1978): 11-16.

Ghosh, Bishnupriya y Brinda Bose. *Interventions. Feminist Dialogues On Third World Women's Literature and Film*. New York: Garland, 1997.

Golluscio de Montoya, Eva y Miguel Angel Giella. "Teatro abierto 1981: Teatro argentino bajo vigilancia". *Caravelle* 65 (1995): 307-308. http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1995_num_65_1_2679_t1_0307_0000_2.

Josiowicz, Alejandra. "El común olvido, de Sylvia Molloy. Un viaje de reconstrucción de la memoria herida". *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 2007. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/memoheri.html>.

Josiowicz, Alejandra. "La imaginación ética. Un análisis de *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy". *Mora* 16, n.º 2 (2010).

Kanzepolsky, Adriana. "Signos y motivos de una memoria. *Trilogía De Entre Ríos*, de Perla Suez, Buenos Aires, Norma, 2006.", 2016. <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=149&pdf=si>.

La máquina del tiempo. "El arresto - Perla Suez". *Lamaquinadeltiempo.Com*, 2016. Disponible en: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/critica/perlaz.htm>.

Lasala, Malena. *Entre el desamparo y la esperanza. Una traducción filosófica de la estética de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1992.

List Avner, Mara. "La semana trágica de enero 1919 y los judíos: Mitos y realidades". Faculty of Jewish History, 2006.

Lockhart, Melissa. "The Censured Argentin Text: Griselda Gambaro's *Ganarse La Muerte* y Reina Roffé's *Monte De Venus*". En *Interventions: Feminist Dialogues On Third World Women's Literature and Film*, 97-114. Bishnupriya Ghosh y Brinda Bose. Londres: Routledge, 1997.

Loustau, Laura R. "Memoria y lenguaje en *El común olvido* y *Varia imaginación* de Sylvia Molloy". *Anclajes* n.º 10, (2006): 127-139.

Morell, Hortensia R. "La narrativa de Griselda Gambaro: Dios no nos quiere contentos". *Revista iberoamericana* 57, n.º 155 (1991). doi:10.5195/reviberoamer.1991.4908.

Morell, Hortensia. "*Ganarse la muerte* y la evolución de los personajes de Griselda Gambaro". *Monographic Review/Revista monográfica* 8, n.º 12 (2016): 183-196.

Moret, Zulema. "Una lectura de la violencia, el poder y la crueldad en *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro". *Chasqui* 34, n.º 2 (2005): 3-16. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150953.pdf>.

Paz, Marcelo. "La domesticidad del horror en dos novelas de Griselda Gambaro", 2016. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/paz.htm>.

Pons, María Cristina y Claudia Soria. *Delirios de grandeza*. Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 2005.

Reati, Fernando. "Perla Suez: Una literatura del silencio". En *Neo, Post, Hiper, Trans, ¿Fin?*, 191-208. Eduardo Espina, 1era ed. Santiago de Chile: RIL editores, 2008.

Rocha, Carolina. "¿Rebeldes o parias? Inmigrantes judíos en la ficción de Perla Suez*", 2016. Disponible en: <https://www1.udel.edu/LAS/Vol8-2Rocha.html>.

Rocha, Carolina. "Trauma personal y colectivo: Familias inmigrantes judías en la narrativa de Perla Suez". *Confluencia* 25, n.º 2 (2010): 168-179.

Rocha, Carolina. "Familias inmigrantes en la narrativa de Perla Suez". *Lamaquinadeltiempo.Com*, 2016. Disponible en: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/suez01.htm>.

Suez, Perla. "Perla Suez |". *Perlasuez.Com.Ar*, 2016. Disponible en: <http://www.perlasuez.com.ar/#filter=.biografia>. Última visita el 01/11/2016.

Tompkins, Cynthia. "El poder del horror: Ayección en la narrativa de Griselda Gambaro y de Elvira Orphée". *Revista hispánica moderna* 46 (1993): 179-192.

Urtasun, Marta. "Poéticas de la distancia en la literatura argentina: Ficciones maternas en obras de Sylvia Molloy y de Reina Roffé". *La manzana de la discordia* 10, n.º 1 (2015): 29-35. Disponible en: <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V10N1/art2.pdf>.

Zandstra, Dianne Marie. *Embodying Resistance: Griselda Gambaro And The Grotesque*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2007.

Teoría sobre la performatividad

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1998.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl, 2006.

Córdoba, David, Javier Sáez, y Francisco Javier Vidarte. *Teoría Queer*. Barcelona: Egales, 2005.

Culler, Jonathan "Philosophy and Literature: The Fortunes Of The Performative". *Poetics Today* 21, n.º 3 (2000): 503-519. doi:10.1215/03335372-21-3-503.

Deleuze, Gilles, Maria Silvia Delpy, y Hugo Beccacece. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. 2nd ed. Madrid: Cátedra, 1994.

Derrida, Jacques. *Posiciones*. Valencia: Pretextos, 1977.

Derrida, Jacques. "Signature, événement, contexte". En *Marges de la philosophie*. Paris: Les Editions de minuit, 1972.

Finol, José Enrique. "Símbolo, rito y comunicación: Del bautizo religioso al bautizo laico". *Comunica: Revista latinoamericana de comunicación social* 1, n.º 2 (2016): 209-235.

- Fischer - Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität und Ereignis*. Tübingen-Basel: Francke, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge, 2005.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2012.
- Geist, Ingrid (comp.). *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Hempfer, Klaus W. *Theorien des Performativen*. Bielefeld: Transcript, 2011.
- Hoffarth, Britta. *Performativität als medienpädagogische Perspektive*. Bielefeld: Transcript, 2009.
- Krämer, Sybille. *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2004.
- Ludmer, Josefina y Carlos J Alonso. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: B. Viterbo, 1994.
- Mundani, Liliana. *Las máscaras de lo siniestro: Escena política y escena teatral en Argentina: El Caso Gambaro*. Córdoba: Alción Editora, 2016.
- Oncina Coves, Faustino y Elena Cantarino. *Giros narrativos e historias del saber*. Madrid: Plaza y Valdés, 2013.
- Pérez Navarro, Pablo. *Del texto al sexo*. Barcelona: Gay y Lesbiana Editorial, 2008.
- Sabsay, Leticia. "El sujeto de la performatividad: Narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género". Tesis doctoral, Universitat de València, 2009.
- Sacbé Shuttera Pérez, Alejandro. "Derrida: La escritura desplazada y el problema de la *différance*". *Revista liminar: Estudios sociales y humanísticos* n.º 2 (2006): 93-108. Disponible en: <http://liminar.cesmeca.mx/index.php/r1/article/viewFile/214/196>.

Sánchez-Prieto, José María. "Los desafíos del 'giro performativo': El modelo de Alexander y la pervivencia de Turner". En *Giros Narrativos E Historias Del Saber*, 77-110. Faustino Oncina y Elena Cantarino (coords.), 1st ed. Madrid: Plaza y Valdés, 2003.

Searle, John R. *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós, 1997.

Searle, John R. *Mente, lenguaje y sociedad*. Madrid: Alianza, 2004.

Seel, Martin. *Sich Bestimmen Lassen. Studien Zur Theoretischen Und Praktischen Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Turner, Victor W. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca [N.Y.]: Cornell University Press, 1974.

Turner, Victor W. *The Anthropology Of Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.Pub.Co, 1969.

Uribe Jiménez, Magdalena y Ingrid Geist. "La antropología del performance". En *Antropología del ritual*, 103-144. Turner Victor y Ingrid Geist (comp.), 1st ed. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Urraco Crespo, Juan Manuel. "Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea Argentina: Una escritura con sede en el cuerpo". Doctorado en lengua catalana y literatura catalana y estudios teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage*. Paris: Picard, 1981.

Von Koeppenfels, Martin. *Immune Erzähler: Flaubert Und Die Affektpolitik Des Modernen Romans*. Munich: Wilhelm Fink, 2007.

Teoría de género

Amorós, Cèlia y Luisa Posada Kubissa. *Feminismo y multiculturalismo*. Madrid: Instituto de la Mujer, 2007.

Baltrušaitis, Jurgis. *Les perspectives dépravées, Tome 2. Anamorphoses*. Paris: Flammarion, 2008.

Banoun, Bernard, Anne Tomiche, y Mónica Zapata. *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

Beltrán, Elena y Virginia Maquieira (eds.). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

Butler, Judith y Patricia Soley-Beltrán. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista* 18 (1998): 296-314.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Madrid: Paidós, 2007.

Butler, Judith. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 1997.

Butler, Judith. "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault". En *Teoría feminista y teoría crítica: Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990.

Cassino, Miranda. "Género y genocidio. Aportes a la reflexión sobre el terrorismo de estado". 269-289. María Sonderéguer, 1st ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

Cixous, Helene y Keith Cohen. "The Character Of "Character"". *New Literary History* 5, n.º 2 (1974): 383-402. doi:10.2307/468401.

Cixous, Hélène. "Preface". En *The Helene Cixous Reader*. Londres: Routledge, 1994.

Clúa, Isabel. "Género, cuerpo y performatividad". *Edicions UAB* (2007).

Colaizzi, Giulia. *Género y representación: Postestructuralismo y crisis en la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

Colaizzi, Giulia. *Pasión por el significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2005.

Distelhorst, Lars. *Judith Butler*. Stuttgart: Fink, 2009.

Escorcía Ramírez, Neri Aidee. "Judith Butler: ¿Feminismo foucaultiano?". *Devenires* n.º 15 (2007): 178-188.

Ezquerro (ed.), Milagros. *L'hybride / Lo híbrido*. Paris: INDIGO & côté-femmes éditions, 2005.

Femenías, María Luisa y Paula Soza Rossi. *Saberes situados, teorías trashumantes*. La Plata: Universidad de La Plata, CINIG-IdHCS-CONICET, 2011.

Femenías, María Luisa, Virginia Cano, y Paula Torricella (comp.). *Judith Butler, Su filosofía a debate*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2013.

Femenías, María Luisa. "Aproximación al pensamiento de Judith Butler". *Lectura*, Gijón, 5 de diciembre, 2003.

Femenías, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes editorial, 2007.

Femenías, María Luisa. *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires: Catálogos, 2003.

Femenías, María Luisa. *Sobre sujeto y género*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2012.

Fonseca Hernández, Carlos y María Luisa Quintero Soto. "La teoría Queer: La deconstrucción de las sexualidades periféricas". *Sociología* 69, n.º 24 (2009): 43-60. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=Soi87-01732009000100003&lng=es&nrm=iso.

Foucault, Michel, Julia Varela, y Fernando Álvarez-Uría. *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. México: Tusquets, 1983.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité (Vol.1) : La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité (Vol.2) : L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité (Vol.3) : Le souci de soi*. Paris: Gallimard, 1984.

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1996.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1986.

Gardarsdóttir, Hólmfrídur. *Reformulación (la) de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

Gymmich, Marion. "Die Literarischer Figur: Zentraler Untersuchungsgegenstand Der Gender-Orientierten Literaturwissenschaft Und 'Stiefkind' Der Gender-Orientierten Narratologie". En *Erzähltextanalyse Und Gender Studies*, 1st ed. Stuttgart: Metzler, 2002.

Halperin, Paula y Omar Acha. *Cuerpos, géneros e identidades*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2000.

Insausti, Joaquín. "Aportes para un análisis genealógico de las identidades genéricas y sexuales". Lecture, IV jornada de jóvenes investigadores. Instituto de Investigación Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, 2007.

"Instituto De Investigaciones Gino Germani". *Facultad De Ciencias Sociales. Universidad De Buenos Aires*, 2016.
http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%201%20Identidades%20Alteridades/Ponencias/INSAUSTE,%20Santiago%20Joaquin.pdf.

Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2007.

Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.

Kristeva, Julia. *Guerre et paix des sexes*. Paris: Hachette, 2009.

Molloy, Silvia. *Las letras de borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Molloy, Sylvia. "Desvíos de lectura: Sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 9, n.º 17 (2001): 93-107.

Molloy, Sylvia. "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano". *Cuadernos De Literatura, Bogotá (Colombia)* 8, n.º 15 (2002): 160-167.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

Nieberle, Sigfried. *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, 2013.

Nünning, Ansgar. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier, 2002.

Nünning, Vera, Ansgar Nünning, y Nadyne Stritzke. *Erzähltextanalyse Und Gender Studies*. Stuttgart: Metzler, 2004.

Palaisi-Robert, Marie-Agnès, Meri Torras, Jéssica Faciabén, y Michelle Gama Leyva. *El cuerpo en juego*, Paris : Mare & Martin, 2014.

Rich, Adrienne. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. London: Onlywomen Press, 1981.

Rich, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". *DUODA Revista D' Estudis Feministes*, n.º 10 (1996): 15-45.

Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo". *Nueva Antropología* n.º 30 (1986).

Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes On The "Political Economy" Of Sex". En *Toward An Anthropology Of Women*, 1st ed. Nueva York: Monthly Review Press, 2016.

Sabsay, Leticia. "El sujeto de la performatividad: narrativas, cuerpos y políticas en los límites del género". Doctorado, i Universitat de València. Institut universitari d'estudis de la donafacultat de filologia, traducció i comunicació, 2016.

Sabsay, Leticia. *Fronteras sexuales*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Segato, Rita. "Femicidio y femicidio: Conceptualización y Apropiación". En *Femicidio: Un fenómeno global de Lima a Madrid*, 1st ed. Bruselas: Heinrich Böll Stiftung, 2010.

Sniader Lanser, Susan. "Toward A Feminist Narratology". *Style* 20, n.º 3 (2016): 341-363.

Soley-Beltrán, Patricia y Paul B. Preciado. "Abrir posibilidades. Una conversación con Judith Butler". *Lectora*, n.º 13 (2007): 217-239. Disponible en: [http://www.patriciasoley.com/dasuserfiles/rte/Abrir_posibilidades_Entrevista_Judith%20Butler\(1\).pdf](http://www.patriciasoley.com/dasuserfiles/rte/Abrir_posibilidades_Entrevista_Judith%20Butler(1).pdf).

Soley-Beltrán, Patricia y Leticia Sabsay. *Judith Butler en disputa*. Barcelona-Madrid: Egales, 2012.

Soley-Beltrán, Patricia. *Transexualidad y la matriz heterosexual*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009.

Sonderéguer, María y Lorena Fries. *Género y poder: violencias de género en contextos de represión política y conflictos armados*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

Soriano, Michèle. "Anamorphose du genre dans la littérature latino-américaine". En *Guerre et paix des sexes*, 86-98. Julia Kristeva, 1st ed. París: Hachette, 2009.

Yannopoulos, Alexis. "Archéologies du futur. Anamorphoses et utopies dans l'oeuvre d'Angélica Gorodischer (1964-1984)". Doctorado, Universidad de Toulouse 2 - Le Mirail (UT2 Jean Jaurès), 2014.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2006.

Zapata, Mónica. "Pourrions-nous ne pas être hybrides? Des études de genre à la théorie Queer". En *L'hybride / Lo híbrido*, 23-33. Milagros Ezquerro (ed.), 1st ed. París: Indigo & Côté-femmes, col. « Les Ateliers du SAL», 2005.

Teoría de la literatura

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Ediciones Istmo, 2002.

Bachmeier, Helmut. *Texte Zur Theorie Der Komik*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1982.

Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Ediciones, 1991.

Bajtin, Mijail. *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2011.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo veintiuno, 1992.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.

Castro-Gómez, Santiago. *El giro decolonial*. Bogotá, D.C.: Siglo del Hombre Editores, 2007.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Drucaroff, Elsa. *Mijail Bajtín: La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1996.

Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann, 1972.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Foucault, Michel. *1954-1969*. Paris: Gallimard, 1994.

Foucault, Michel. "Des Espaces Autres". En *Dits et écrits (T.IV)*, 752-762. Michel Foucault, 1st ed. Paris: Gallimard, 1994.

Freud, Sigmund. *Totem Und Tabu*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

Freud, Sigmund. *Obras completas (Tomo 8): El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

Genette, Gérard. *Figures*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

Hartwig, Susanne. *Culto del mal, cultura del mal: Realidad, virtualidad, representación*. Madrid- Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2014.

Hennigfeld, Ursula. *Roberto Bolaño: Escritura, violencia, vida*. Madrid- Frankfurt y Main: Iberoamericana Vervuert, 2015.

Hermand, Jost. *Von Mainz Nach Weimar (1793-1919)*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1969.

Igartua Ugarte, Iván. "Dostojevski en Bajtín: Raíces y límites de la polifonía". *EPOS* (1997): 221-235.

Iser, Wolfgang. *Der Implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich: Fink, 1972.

Jameson, Fredric. *Postmodernism Or The Cultural Logic Of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1985.

Kamel, Fawzia. "Borges, Averroes y Aristóteles: Literatura y filosofía". *Extravío* 1 (2006). http://www.uv.es/extravio/PDFs/F_KAMEL.PDF.

Kimmich, Dorothee, Rolf Günter Renner, y Bernd Stiegler. *Texte Zur Literaturtheorie Der Gegenwart*. Stuttgart: P. Reclam, 2008.

Lachmann, Renate. *Dialogizität*. München: W. Fink, 1982.

Lazaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderon. *Cómo se comenta un texto literario*. 28th ed. Madrid: Catedra, 2004.

Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

Lotman, Yuri. M. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.

Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1988.

Ludmer, Josefina. *Aquí América latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Lyons, Martyn. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2012.

Maingueneau, Dominique. *L'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1997.

Maingueneau, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996.

Martínez, Mattias y Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. C.H. Beck, 2009.

Martínez, Mattias. "Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis". En *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 430-445. Ludwig Arnold Heinz y Heinrich Detering, 1st ed. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.

Martínez, Matías y Michael Scheffel. *Introducción a la narratología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las cuarenta, 2011.

Mignolo, Walter. *Historias locales/Diseños globales*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona (España): Gedisa Editorial, 2007.

Pfister, Manfred. *Das Drama*. 11th ed. München: W. Fink, 2001.

- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971.
- Reati, Fernando. "Perla Suez: Una literatura del silencio". En *Neo, Post, Hiper, Trans, ¿Fin?*, 191-208. Eduardo Espina, 1st ed. Santiago de Chile: RIL editores, 2008.
- Rössner, Michael. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B.Metzler, 2007.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage, 1993.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo. *Literatura y cultura de la responsabilidad*. Granada: Editorial Comares, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- Satizábal, Carlos. *Polifonía de la presencia y las escrituras*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Schneider, Ralf. *Grundriß Zu Kognitiven Theorie Der Figurenkonzeption Am Beispiel Des Viktorianischen Romans*. Stauffenburg: Tübingen, 2000.
- Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., 1991.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Spivak, Gayatri Chakravorty y Marta Malo de Molina. *Crítica de la razón poscolonial. hacia una crítica del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin, Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.
- Von Koppenfels, Martin. *Immune Erzähler*. München: Wilhelm Fink, 2007.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico philosophicus*. 5th ed. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Zalba, María Estela. "De lectores y prácticas lectoras: La multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio". *Confluencia* 1, n.º 3 (2003).
- Zavala, Iris. *La posmodernidad y Mijail Bajtín*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

Teoría general

Albert, Blankert. "La obra de Vermeer en su tiempo". En *Vermeer*, 1st ed. Madrid: Editorial Debate, 1986.

"Archivo Histórico". *Comunicado N° 19 de la junta de comandantes en jefe de las fuerzas armadas*, 1995. Disponible en: https://imagenes.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=acb75a-de9c-4268-bfa1-adeboaid18b2.

Artprice. "Biografía de Stelarc". *Artprice*, 2016. Disponible en: <http://fr.artprice.com/artiste/185824/stelarc/biographie>. Última visita el 01/11/2016.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1958.

Bachmann-Medick, Doris. "English Version At Dr. Doris Bachmann-Medick". *Bachmann-Medick.De*, 2016. Disponible en: <http://bachmann-medick.de/buecher/cultural-turns/english-version/>. Última visita el 03/11/2016.

Bergson, Henri. *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. 5th ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

Bhabha, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1998.

Canelo, P.V. "La legitimación del proceso de reorganización nacional y la construcción de la amenaza en el discurso militar. Argentina 1976-1981.". *Sociohistórica* 9, n.º 10 (2001): 117. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2941/pr.2941.pdf.

Clarín. "De Novela. Gambaro habla de *Ganarse la muerte* y *El mar que nos trajo*, Una historia que "nace de una anécdota verídica y familiar.". *Clarín.Com*, 2016. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Griselda-Gambaro-Epifanias_3_873542649.html.

D'Antonio, Débora C. *Deseo y represión*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2015.

Di Mario, María Cecilia. *De crónicas y escrituras en la semana trágica*. Buenos Aires: Ediciones del centro cultural de la cooperación Floreal Gorini, 2008.

El Diario. "Detenidos dos titiriteros por exhibir una pancarta de "Gora Alka-ETA" en el carnaval de Madrid". *Eldiario.es*, 2016. Disponible en: http://www.eldiario.es/madrid/Detenidos-Gora-Alka-ETA-Carnaval-Madrid_o_481202854.html.

EPDLP. "Dante Gabriel Rossetti". *El poder de la palabra*, 2016. Disponible en: <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2774>. Última visita el 02/11/2016.

Feinmann, José Pablo. "Peronismo: Filosofía política de una obstinación argentina. 6o. Trelew, La prefiguración de lo porvenir". *Suplemento especial de Página 12*, 2016.

Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo 8: El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991.

Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza, 2002.

Gambini, Hugo. *Historia del peronismo III (1956-83): La violencia*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2008.

Geertz, Clifford. *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994.

Geertz, Clifford. "Blurred Genres: The Refiguration Of Social Thought". En *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, 1st ed. Nueva York: Basic Books, 1983.

Gerchunoff, Alberto. *Los gauchos judíos. (Quinta Edición.)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Huret, Jules. *La Argentina: De Buenos Aires al Gran Chaco. [Etc.]*. Paris: Fasquella et Michaud, 1912.

La Nación. "Después del asesinato de Vandor". *Lanacion.Com.Ar*, 2016. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/619983-despues-del-asesinato-de-vandor>.

Mancuso, Cecilia y Virginia Gómez. "Las mujeres y la dictadura genocida en Argentina". *Pan y Rosas*, 2016. Disponible en: <http://www.panyrosas.org.ar/Las-mujeres-y-la-dictadura-genocida-en-Argentina>. Última visita el 03/11/2016.

Poch, Rafael. "Los Krupp, una dinastía del Ruhr". *La Vanguardia*, 2016. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/internacional/20100713/53963480766/los-krupp-una-dinastia-del-ruhr.html>.

Real Academia Española. *Diccionario. Rae.Es*, 2016. Disponible en: <http://www.rae.es/>.

Ricoeur, Paul y Gabriel Aranzueque. *La lectura del tiempo pasado*. Madrid (España): Universidad autónoma de Madrid, 1999.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. México: Siglo veintiuno, 1996.

Sebrelli, Juan José. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.

Sechi Mestica, Giuseppina. *Diccionario de mitología universal*. Madrid: Akal, 1993.

Surraco, Jorge. "Las Colonias Judías De Entre Ríos En 1909". Blog. *Segmentos De Vida*, 2011. Disponible en: http://segmentosdevida.blogspot.fr/2011/11/01_archive.html.

Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Verón, Eliseo. "El análisis del contrato de lectura: Un nuevo estudio para el análisis de posicionamiento de los soportes de los media". En *Les médias, expériences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP, 1985.

Voyer-Messier, Marie-Claire. "Victor W. Turner - Liminarité et communitas". *Prezi.Com*, 2016. Disponible en: <http://prezi.com/gviuaxhddj5t/victor-w-turner-liminarite-et-communitas/>. Última visita el 03/11/2016.

Wald, Pinie. *Pesadilla*. Rosario, Argentina: Ameghino Editora, 1998.

Warf, Barney y Santa Arias. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 2009.

Obras primarias citadas

Borges, Jorge Luis. *Ficciones; El Aleph; El informe de brodie*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1986.

Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende*. Madrid: Cátedra, 1990.

Dante Alighieri. *Divina comedia*. Madrid: Cátedra, 1998.

De Molina, Tirso. *Don gil de las calzas verdes*. Madrid: Cátedra, 2009.

Dostoyevsky, Fyodor. *Crimen y castigo*. Madrid: Edimat Libros, 2004.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Madrid, España: Edimat Libros, 2004.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. "El hombre de arena". En *Cuentos*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Ovidio. "Libros VI-X". En *Metamorfosis*, ed. Madrid: Gredos, 2012.

Pardo Bazán, Emilia. *La tribuna*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann (Première Partie)*. Ebook. Québec: La Bibliothèque électronique du Québec, 2016.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América: 1845-1847*. Nanterre/Madrid: AALCA XX, Fondo de cultura económica, 1996.

Semprún, Jorge. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Tusquets, 2001.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. Madrid: Valdemar, 1994.

Sófocles. *Antígona*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Tolstoy, Leo. *Ana Karenina*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1966.

VII. ANEXOS

Anexo 1

Entrevista electrónica con Griselda Gambaro. Entrevista corta por correo electrónico (julio de 2016)

P: Usted ha escrito muchas obras de teatro, sin embargo su faceta como narradora es menos conocida. Ahora acaba de salir una recopilación de sus cuentos y se están reeditando algunas novelas ¿Cree que su producción novelística no tuvo la distribución suficiente anteriormente?

R: *Creo que el teatro tiene una difusión más rápida por su contacto directo e inmediato con su público. El tiempo de difusión de una novela es más lento, salvo en los best sellers. Mi narrativa tuvo varios problemas: editoriales pequeñas al principio y mala distribución. Hoy no siento mayores desniveles de apreciación entre ambos géneros: la narrativa y la literatura dramática por parte de lectores y/o espectadores.*

P: Hablando de las nuevas publicaciones, en este año también se ha reeditado *Ganarse la muerte*, aparecida inicialmente en el 1976 y censurada por la Junta Militar. Una novela en la que rápidamente se pueden establecer paralelismos con la dictadura de Videla. Sin embargo, la escribió antes del inicio del Proceso. ¿En qué se inspiró para escribirla?

R: *Una novela puede cambiar significados según la época y sus respectivos lectores. Con *Ganarse la muerte* traduje, por decirlo de algún modo, la época social y política del gobierno de Isabel Perón donde se hablaba de democracia y se ejercía, lo más secretamente posible, una violenta represión. Así, en *Ganarse la muerte*, nada es lo que parece ser, hay una inversión de roles, las palabras desmienten los hechos y viceversa. Hoy, casi unánimemente, se la remite a la dictadura militar de 1976 (aunque la obra fue anterior) y se la considera también una obra feminista.*

P: ¿Y cuál ha sido su relación con la política? Por “culpa” de *Ganarse la muerte* tuvo que emigrar....

R: *Mi relación con la política ha sido la de una ciudadana común no afiliada a partido alguno. Mi compromiso político ha sido inevitablemente literario.es decir, con lo que he escrito y cómo lo he escrito. La prohibición de Ganarse la muerte entrañaba cierto peligro en la época de la dictadura, por lo que preferí emigrar a Barcelona.*

P: Como dice, también se asocia *Ganarse la muerte* con el feminismo, ¿qué relación ve en su obra entre la figura de la mujer y la violencia?

R: *La mujer ha sufrido siempre la violencia y la sufre aún, sobre todo en Argentina. Si doy cuenta en mis obras de esa situación es porque se escribe con los datos de la experiencia y en este caso es la de la violencia (doméstica, laboral, legal, etc.) contra las mujeres.*

P: Vemos que los personajes casi nunca se cumplen las expectativas del imaginario cultural. La niñez queda en muchas ocasiones desidealizada, las mujeres adoptan papeles activos y agresivos (aquí estoy pensando en *La persistencia*) y los hombres a veces representan fragilidad física y mental (como el Sr. Perigorde). ¿Qué relación tiene con sus personajes?

R: *¿Qué relación hago con mis personajes? La de una autora con sus criaturas. Los personajes no me responden a mi ni me traducen, solo responden al texto.*

Anexo 2

Entrevista con Perla Suez. Entrevista realiza en Córdoba (Argentina) el 12 de diciembre de 2013.

P: ¿Qué te impulsó a escribir las novelas de la *Trilogía de Entre Ríos*, novelas todas ellas basadas en las inmigraciones judías en la Argentina al comienzo del siglo pasado?

R: *Interesante pregunta, porque recién ahora tengo la suficiente entereza para decir cómo nace. La empecé a escribir cuando abrí los ojos. En realidad, es una historia invisible que fui escuchando en el pueblo donde me crie, Basavilbaso. Empecé a ver el entorno., no solo de mi familia sino del pueblo entero porque el pueblo era para mí mi familia. Por ejemplo, como en “Letargo”, mi abuela usaba el iddish y el alemán para que yo no entendiera. Esto es muy autobiográfico, pero a diferencia de la novela mi abuela era muy dulce, no como la bobbe. La bobbe de la novela es una que yo vi en el pueblo.*

P: ¿Te has documentado mucho para escribir tus novelas?

R: *No. El documento principal de “Letargo” es el pueblo de Basavilbaso. Escuchar de nuevo las voces de los que no están porque están todos muertos. Por eso Déborah va al cementerio al final. Por cierto, mi madre se llamaba Déborah y cuando yo escribía me imaginaba su voz en off que me hablaba mientras yo estaba escribiendo. Pero evidentemente no es mi madre, como ninguno de los otros personajes son personajes de mi pueblo, son personajes ficticios. Yo solo tomaba los nombres y los relatava junto con otros hechos de mi biblioteca de voces. Me interesa narrar cosas que ya han pasado pero que han quedado invisibles. Es una recuperación a través de la memoria. Por esto yo no me llamaría escritora, sino narradora de historias.*

P: También hay un interés por la fotografía, incluso aparecen fotos al inicio de la novela...

R: *El trabajo por la fotografía me apasiona. En mi casa tenía un cuarto de revelado de fotos cuando estudiaba cine. Las fotos que hay al inicio del libro de mi familia, de mis abuelos.*

P: Las novelas de la *Trilogía de Entre Ríos*, “Letargo” están narradas con técnicas narrativas muy fragmentarias, cambiantes en sus narradores y focalizaciones. ¿Cómo ves la relación entre el tema y la forma?

R: *Creo que el tema y esta forma son inseparables. El tema de la memoria me pide esta forma porque la memoria es fragmentaria: me pide cortes, flashbacks, saltos, cambios, etc...pero teniendo siempre presente que tengo que contar una historia. Pero, ¿cómo funciona la memoria? La memoria nunca cuenta lo que fue. Lo que yo recuerdo y lo que estoy pensando nunca pasó pero necesito inventarme una historia donde aparecen, por ejemplo, las personas que ya no están.*

P: Llama la atención la sensación de que hay más texto del que está escrito en esas novelas, especialmente en “Letargo”. Como si hubiera sido “extirpado” y, además, de una forma muy cuidada. ¿Cómo llegaste a pensar esta técnica?

R: *Creo que no te equivocas (risas). Te cuento. Cuando tenía escrita la novela toda en primera persona (que tenía muchas páginas más) me di cuenta de que podía hacer un juego colocando también un narrador en tercera persona para que vaya siguiendo a la protagonista. Entonces decidí intercalar la primera con la tercera persona y lo sostengo así a lo largo de toda la novela. Y ahí me di cuenta de todas las posibilidades que se me abrían para contar. En una operación de resta, pensé en contar con las menos palabras posibles, el máximo de acontecimientos. “Letargo” tiene 107 o 108 páginas. Es una nouvelle en realidad. Pero originariamente tenía unas cien páginas más, que decidí cortar. En realidad estoy cansada de leer esos libros que tienen páginas de más y van estirando y estirando la historia hasta que me canso y los dejo (risas).*

P: ¿Crees que en los espacios de tus narraciones crean un efecto sensitivo, por ejemplo de dolor, de una herida?

R: *Está presente, hay dolor. En la literatura no hay nada casual. Los vacíos que se producen están pensados para aparecer en un momento preciso. Incluso la puntuación que utilizo creo unos espacios, más pequeños que los espacios en blanco, pero también tienen significados. En los espacios en blanco se expresa en parte un sufrimiento.*

P: Sin embargo, estos silencios dan la sensación que además hablan y que se comunican con el texto escrito. ¿Cómo ves esta relación? ¿Es decir, entre lo dicho y lo no dicho? Por ejemplo, ¿hay un diálogo?

R: *En “Letargo”, como sabes, hay dos voces de dos narradoras. A través de ellas quería generar una ambigüedad entre las dos. Construir un contrapunto. La intención final de este espacio vacío es que lxs lectorxs lo completen, con sus conclusiones, con lo que ellxs piensan, con lo que les genera este espacio en blanco. Darle protagonismo lxs lectorxs y que se convierta también en un espacio de reflexión para ellxs, en el que puedan resolver las contracciones que estos vacíos les representan.*

P: El tipo de estética y de temas que propones es, entonces, para lectores avanzados...

R: *Así es. Para mí, el camino de lxs verdaderos lectorxs es el camino de la interpretación. Porque, ¿para qué quiero una historia que me cuenta cosas que puedo predecir? El problema hoy en día es que se busca el facilismo, la comodidad, para que el lector discurra junto con el narrador y que no se le presente ningún obstáculo ni ningún problema en la lectura. Por eso yo prefiero que la lectura sea participativa, que sea un trabajo para lxs lectorxs.*

P: Acerca del contenido de sus libros, en “Letargo”, “Complot”, “Arresto”, *La pasajera* y ahora en *Humo Rojo* encontramos posiciones de género muy estereotipadas. Sin embargo las mujeres crean siempre puntos de inflexión. ¿Cómo ves estas acciones y las relaciones entre géneros?

R: *Tengo siempre una lucha interna cuando aparece una mujer y quiero que escape del cerramiento en el que está metida. Una de las que no pueden escapar es Lete, en “Letargo”, que está muy relacionada con el olvido, con la memoria. Grete de Humo Rojo sí que consigue escapar de su destino pero el precio que paga es muy alto, que es la horrible muerte de su hijo.*

P: Dos protagonistas de sus libros, las niñas Déborah (“Letargo”) y Mora (“Complot”), no reflexionan casi nunca acerca de lo que ven y sienten. Por ejemplo, de la protagonista de “Complot”, descubrimos muy adelante que no es tan inocente...Y en Déborah cada vez que es reprimida por la *bobe*, aparece el silencio...que provoca una reflexión y hasta se puede imaginar una subversión. ¿Hay quizás una desmitificación del estereotipo de la niña inocente del campo?

R: *Completamente. Estoy segura de que lo más bueno se puede convertir en lo más terrible. Desconfío de los personajes inocentes porque sé que pueden cambiar. La construcción de los personajes es lo más difícil. Por ejemplo, Mora, la niña inocente en “Complot” seduce al cacique inglés pero no se ve. Esto ocurre en los vacíos textuales. En ellos, la protagonista hace un cambio que debemos suponer cómo ocurre. Es lo que tiene la escritura: no sabes si vas a poder con los personajes o si ellos van a poder contigo. No sé el punto exacto cuando el personaje empieza a volverse complejo, pero cuando veo que se complejizan, tengo que coger las riendas para que no se me escapen.*

P: Por último, ¿te puedo preguntar en qué estás trabajando actualmente?

R: *Estoy trabajando en un western patagónico que ya ha tenido “mil” títulos. Ahora se llama La extensión pero no me convence. Tengo ya el argumento pero sé cómo terminará ni cómo se titulará finalmente.*

Anexo 3

Imagen extraída de “Letargo”.



721

⁷²¹ Suez, “Letargo”, 21.

Anexo 4

Imagen extraída de “Letargo”.



722

⁷²² *Ibíd.*, 19.

Anexo 5

Ejemplo de la distribución de la página de “Letargo”.

Trilogía de Entre Ríos

contara otra vez cómo se perdía el patito feo. Y mamá volvía sobre el pato que buscaba a su madre por todas partes, y hacía hincapié en el hecho de que ninguno de los animales que rodeaban al patito feo se apiadaba de él. Y recuerdo que me aferraba a la mano de mamá y me resistía a quedarme dormida, hasta que el pato llegara a la casa, al final del bosque donde lo esperaba su madre.

Papá me pregunta si quiero un hermano o una hermana, y yo le digo que no sé. La *bobe* le dice a papá que se apure y que traiga a *Sheine Malke*.

La niña escucha todavía a la *bobe*,
—...hágame caso, no vaya con ese pantalón.

La niña pide al padre que la lleve con él. El padre le dice que no. Y ella lo mira por la ventana, cuando él cruza con la estanciera el paso a nivel y, tras esa imagen, le parece escuchar el tintineo de la campanilla del guardabarreras.

Cuando se pone los zapatos piensa en su madre. Vuelve a pedir a la *bobe* que la deje entrar, pero la *bobe* dice,

—¿Comiste los *knishes* que te dejé?

La niña calla. La *bobe* la agarra por el brazo,

—Te vas a tu pieza.

Me encerré en el cuarto y miré por la ventana, y me alegré de haber tirado los *knishes* a los gansos: la tarde caía y empezaba a llover. No sé cuánto tiempo estuve así, mirando la calle desierta. No sé cuánto tiempo estuvo esa niña detrás de una ventana, quieta, mirando la lluvia que caía silenciosa, sobre la tierra.

Escuché a la *bobe* caminar por la tienda, y la niña escuchó también el ruido que hizo la cortina metálica al bajar,

⁷²³ *Ibíd.*, 29.

Anexo 6

Ejemplo de la distribución de la página de “Letargo”.

y, cuando se abrió la puerta, vio a la *bobe* que la aplastaba con su mirada.

Nunca había estado así, como aquella tarde en que nació su hermano: hacía frío, y una cosa en el estómago no la dejaba respirar. Ése era su cuarto: la cama de bronce, y el ropero con la luna y, en una silla, la muñeca de estopa que su madre le había hecho.

La *bobe* vuelve y dice que le da permiso para ir a lo de León. La niña oye los quejidos de su madre y la imagina tendida en un charco de sangre.

Papá entró pálido, envuelto en su chalina y dijo que *Sheine Malke* estaba atendiendo otro parto, pero que luego vendría. Y dijo que había que llevar a mamá al hospital. La *bobe* dijo que había que esperar a *Sheine Malke*,

–Y si no llega, yo me encargo –agregó.

La niña ve a la *bobe* lavarse las manos, romper en jirones una sábana, pasar la tijera por la llama de la cocina y llevar un fuentón con agua al cuarto, callada y dura. No le interesa su hermano, sólo ve a su madre en un charco de sangre.

Mamá gritó,

–¡*Sheine Malke*, ayúdeme!

–¡Traiga otra toalla, *Merke*! –ordenó la *bobe*.

Y yo pensé que mamá iba a morir.

La luz de la araña en el techo está recubierta con un tul, porque las moscas, dice la *bobe*, ensucian los caireles. Escucho, en algún momento, antes de que mi hermano nazca, a papá y a la *bobe* hablar en *iddish*, y yo me pregunto si eso que hablan tiene que ver no sólo con lo que no sé, sino también con lo que no debo saber.

La *bobe* me decía que no quitara los ojos de la banderola. Y puedo verme, turbada por la idea de un ave de pico

⁷²⁴ *Ibíd.*, 30.

Anexo 7

Ejemplo de la distribución de la página de “Letargo”.

de su madre. El padre se derrumba en el sillón de la sala con la cabeza entre las manos. Una parte de él se abre, brutal, y le dice qué tiene su madre, y la niña se retrae de miedo: la niña no quiere entender.

La niña sale al jardín y vomita sobre las calas, al lado de la canilla que gotea.

Su padre camina por la galería, con calma, y le dice a la niña que su madre era la mujer más hermosa que salió de la colonia. Mamá heredó una tara que está ahora encerrada en mi cuerpo... Yo no voy a tener hijos...

El mundo se empaña junto a las calas y un rumor confuso y salvaje no cesa de resonar dentro de ella y la golpea.

La niña ha visto a su padre con esa otra mujer riendo de todo y por nada.

El padre dice,

—Déborah ¿qué te pasa?

La niña se acerca a la ventana. ¿Por qué su padre puede acariciar el pelo, los pechos grandes de esa mujer, pechos como los que tiene su madre?

Para el padre ella es aún una niña y, aunque menstrúe, él no lo quiere saber, y si tal vez lo sabe, prefiere decirse que no lo sabe. Vuelve a preguntarle qué le pasa y la niña le dice que no le pregunte, que le da vergüenza que le pregunte... El padre calla, cada vez habla menos, como si se escondiera o escondiera algo, como si se esfumara junto con el cigarrillo que se consume en su boca. Después, la niña sale a la calle. La calle está vacía. Aún no es completamente de noche.

725

⁷²⁵ *Ibíd.*, 64.

Resumé long

Performativité de la fiction et rapports de genre dans le roman argentin contemporain

Point de départ

Comment étudier le genre dans la fiction narrative avec la théorie de la performativité ? Une étude de la performativité du genre à partir des stratégies propres à la fiction est-elle possible ? Pourquoi les études performatives sont considérées comme plus productives lorsqu'il s'agit de représentations théâtrales que lorsqu'il s'agit de romans ? Voici quelques questions qui sont à l'origine de cette étude sur la performativité du genre dans le roman argentin contemporain représenté dans ce travail par les romans de Griselda Gambaro, Sylvia Molloy et Perla Suez.

C'est à la (re-)lecture de ces trois écrivaines, dont les romans constituent un petit échantillon des nombreuses stratégies et techniques du panorama du roman argentin des dernières décennies, que j'ai constaté la présence, dans leur style et dans leur contenu, de problématiques de genre. S'il semblait possible de les étudier sous le même angle, les différences de styles, de thématiques et de contextes historiques de ces romans post-modernes ou hypermodernes représentaient un problème qui, à première vue, semblait difficile à résoudre.

Des problématiques relatives à la formation des genres se dégagent de ces romans : il y avait dans les textes une constatation mais aussi une déformation, parfois accentuée, des constructions de genre. Par ailleurs, ces processus (re-)productifs composaient des systèmes dont l'étude comparative demandait un fondement théorique spécifique. En conséquent, une approche qui puisse englober des phénomènes littéraires de natures différentes et dont la méthodologie inclurait simultanément la destruction et la construction des catégories de genre, semblait nécessaire.

Développement des recherches sur la théorie du genre

La philosophe étatsunienne, Judith Butler, a démontré que le genre est performatif et a ainsi généré une avancée dans les études de genre et les études performatives. A partir de ce postulat, je me suis demandé si ces concepts étaient pertinents pour analyser ce phénomène et, par la suite, si la catégorie « performative » était aussi efficace pour étudier spécifiquement le genre narratif, sachant que les études sur la performativité ont plus généralement été associées aux arts dramatiques.

La théorie de Butler a été amplement discutée et utilisée pour théoriser la performativité et les études de genre, champ dans lequel elle a eu la répercussion la plus importante. Définir le genre comme performatif signifie que les individus, par leurs actes et discours, jouent un rôle en société à travers lequel ils représentent leur genre. Leurs représentations obéissent à une normative non-écrite mais connue de tous les intégrants de la société. Le genre, considéré selon cette théorie comme un jeu de rôles, comme une performance réalisée consciemment et inconsciemment, a été le fondement de divers travaux pour illustrer des phénomènes culturels et sociaux sans être toutefois appliqué à la fiction narrative. Ainsi, une question demeure : Existe-t-il les mêmes processus chez tous les personnages d'un roman ? Le point de départ de ce travail a donc été la volonté de déplacer ce concept du champ social à la fiction. En abordant le roman sous cet angle, les premières hypothèses et les premières difficultés ont surgi.

Premières difficultés de l'hypothèse

Le champ social a constitué un terrain fertile pour illustrer les constructions de genre, notamment par la facilité de reconnaissance des actes et discours, de la manière dont ils répondent à ce que l'on attend de leurs « sexes », et aussi de la manière dont le sexe répond à ce que l'on attend de ses « genres ». Les sociétés, et dans ce cas les sociétés occidentales, disposent de paramètres distincts pour la représentation des différents sexes et genres reproduits par les intégrants de ces mêmes sociétés à travers leurs comportements conscients et inconscients. La perspective de la « culture comme représentation » permet d'observer et d'étudier les individus comme acteurs d'une représentation et d'un jeu de rôles constants.

Ces représentations des livrets dans les sociétés diverses sont rapidement visibles et leurs mécanismes identifiables : Prenons par exemple la manière dont un enfant imite un adulte pour parler et se déplacer rapidement, ou la manière dont les parents répètent de nombreuses fois les normes de comportement et les interdictions, ou encore la manière dont la société pénalise ceux qui ne représentent pas de manière adéquate leur rôle d'homme ou de femme les qualifiant d'efféminé ou de « virago », par exemple.

En partant du postulat de Butler selon lequel l'individu performe et se performe en société, il s'agit d'étudier les mécanismes de l'art, et plus spécifiquement de la littérature pour appréhender leur capacité à construire de nouvelles réalités dans les discours. J'ai ainsi mené mes recherches sur la manière dont la littérature utilise ses propres mécanismes pour construire et déconstruire les normatives de genre en vigueur.

Des obstacles évidents sont apparus dès le début puisque les expressions et les actes performatifs dans le roman étaient nécessairement différents de ceux manifestés dans la société, dans la vie quotidienne et, dans certains cas, ils semblaient intransférables. Par exemple, comment un personnage de roman pourrait performer si ce qu'il dit est irréel et n'a pas existé hors de la fiction ? Son discours pourrait modifier des choses, pourrait-il donc performer bien qu'il soit fictif ?

Sous le nom de performativité de la fiction j'ai voulu identifier des stratégies et des techniques que le roman utilise pour définir la manière dont les discours peuvent être performatifs et la manière dont ils peuvent influencer les lecteurs. Pour cela, j'ai établi une première hypothèse : Les discours narratifs ont le pouvoir de créer et de détruire les genres, de la même manière que les discours et les actes des individus dans leurs apparitions sociales.

Le problème des genres littéraires et la performativité de la fiction

Face à cette hypothèse, sont apparues les questions relatives aux genres littéraires. La perspective performative crée une analogie avec la représentation, puisqu'elle se concentre sur l'étude de la culture à travers la représentation et qu'elle a besoin, a priori, de la présence d'autres individus. C'est en partie par la relation directe qu'offrent les arts dramatiques avec le spectateur qu'ils sont devenus un champ d'études productif pour la théorie performative. La co-présence apparaît donc comme la différence la plus importante entre la performativité dans le théâtre et dans le roman.

Cependant, le roman possède lui aussi des éléments propres, par lesquels les processus performatifs auraient lieu sans la (théoriquement) nécessaire co-présence qu'articule le discours artistique. Bien que la fiction narrative ne compte pas sur l'interaction physique qu'offrent les acteurs ni sur l'espace dans lequel elle se développe, cela ne signifie pas pour autant que des processus performatifs n'existent pas. De fait, ceux-ci peuvent avoir lieu à l'intérieur des fictions imaginées par les lecteurs dans leurs imaginaires culturels. Le pouvoir performatif du roman réside en grande partie dans cet apport. J'ai donc établi une seconde hypothèse de travail : Si la force imaginative des lecteurs est nécessaire pour performer, tous les textes peuvent-ils créer des processus performatifs ? Comment ces processus se formeraient-ils ?

Le rôle prépondérant de l'interaction avec le récepteur est fondamental pour comprendre la spécificité performative des textes en prose. Pour créer un effet de totalité lors de l'acte de lecture, les lecteurs ont pour mission de compléter, grâce à leur imaginaire et à leur imagination, les informations qui ne sont pas décrites. A la différence du théâtre où la majorité des éléments sont visibles et audibles, la lecture de la fiction narrative rencontre nécessairement une multitude de vides dans le monde

fictif créé par le texte. Les descriptions de personnages et de situations ne sont jamais complètes et doivent être en partie imaginées par le récepteur qui utilise le matériel à sa portée pour donner vie aux énoncés.

Les lecteurs doivent alors utiliser leur imagination pour former et reformer les éléments, situations, personnages décrits dans la fiction. Cet aspect confirmerait un processus de modification et de création d'une nouvelle réalité par un imaginaire culturel. Mais, de quoi se compose cet imaginaire des lecteurs ? Quel matériel utilisent-ils pour compléter les informations nécessairement manquantes dans un texte ? La réponse serait le matériel le plus proche dont ils disposent : leur culture et leur expérience collective. La culture se compose de tout ce qui traverse et entoure l'individu : la langue, l'histoire, l'art, les valeurs morales, les lois, les hiérarchies, les structures sociales, parmi les aspects infinis qui la composent. L'expérience collective peut varier selon les individus, cependant elle rend possibles certaines attentes communes relatives à des thèmes comme le genre, le sexe, la sexualité ou l'identité culturelle.

Depuis une perspective de genre et un positionnement féministe, les cultures occidentales sont sans équivoque structurées par un système patriarcal et par des rôles de genre spécifiques et prédéterminés, à travers lesquels la culture se pense et se produit. Penser depuis une structure sociale construite implique aussi de le faire depuis une métaphore qui résume la culture de la domination masculine, et en ce qui concerne le genre, ce processus implique d'imaginer des genres qui correspondent au schéma (pré-)dominant.

De ce fait, penser le genre dans une narration implique un processus de métaphorisation des parties nécessairement incomplètes du roman construisant une totalité, lorsqu'en réalité celui-ci n'exprime qu'une partie. C'est là que les romans jouent de leurs stratégies narratives. Dans cette partie manquante ils peuvent déconstruire la métaphore totalisante et envisager le genre comme performatif et comme performance. Ce processus est visible particulièrement dans le roman, raison pour laquelle j'ai décidé de me concentrer sur celui-ci pour aborder l'hypothèse de la force performative de la fiction.

Une deuxième différence du roman par rapport au théâtre, et qui pourrait aussi représenter un problème, est la citabilité. Le théâtre ou les performances sont des œuvres répétées ce qui implique une citabilité intrinsèque. La citabilité est l'un des fondements essentiels au pouvoir performatif du discours puisqu'une formule ou un discours qui a déjà été prononcé et a modifié des états, a le pouvoir de les modifier à nouveau.

Le roman n'a pas la citabilité « essentielle » que possède le théâtre pour pouvoir se réaliser parce qu'il n'est pas écrit pour être récité ni représenté, alors que les

représentations sont nécessairement répétées antérieurement. Toutefois, le roman présenterait la particularité d'être lui-même traversé par une infinité de voix dont la raison d'être serait aussi la citation. Pourquoi pourrions-nous considérer comme citation les multiples voix de la narrative ? La raison est la reproduction potentielle des formes de parler dans la société, que ce soit à travers les dialogues ou à travers les narrateurs et les perspectives depuis lesquelles parle le narrateur. Aussi, une caractéristique qui différencie le roman des autres genres littéraires est le dialogisme et la polyphonie extrême. En effet, dans le roman apparaissent des discours de toutes les classes sociales et de tous les genres.

Le genre est performatif dans la société et la fiction

Je fonde donc mon travail sur l'hypothèse selon laquelle les discours performatifs peuvent apparaître, avoir des effets et même prendre origine dans la fiction. L'hypothèse performative considère que les mots font des choses, ou que les actes, vus comme des discours, transforment aussi les réalités dans leur répétition. La fiction comme discours a aussi ce pouvoir de performer, non pas seulement ce qui se passe dans le monde fictionnel mais aussi la manière dont les discours et les actes de ce monde traversent la barrière de la fiction vers la réalité du lecteur.

Il faudrait par ailleurs se demander s'il y a des mécanismes qui performant dans les arts. Y a-t-il des mécanismes dans la littérature pour performer le genre ? Performer n'est pas seulement transformer, c'est aussi confirmer. Transformer en même temps que l'on confirme un état, une identité ou un genre, c'est une catégorisation du performatif. L'état des choses tel qu'on le dispose dans l'imaginaire culturel et la manière dont se pense lui-même cet imaginaire se confirme par les discours au fur et à mesure du temps de manière soutenue. L'état de confirmation est un processus dans lequel les catégories considérées immobiles sont définies et délimitées par la répétition d'un même discours.

Cependant, de la même manière que les états sont confirmés, ils sont aussi transformés. En confirmant les identités et les genres comme états, on donne lieu à leur transformation, la répétition étant la cause des changements, refusant avec cela le supposé état immobile de certaines catégories. A l'intérieur de celles-ci, il faut nécessairement considérer celles de sexe et d'identité.

Il va sans dire que le genre s'est transformé au cours de l'histoire et que les mots 'femme' et 'homme' ne signifient plus ce qu'ils signifiaient il y a un siècle. Le genre se transforme, se déplace, mais, en même temps, les discours essaient de le fixer, c'est-à-dire qu'ils essaient de confirmer un état immuable et immobile. En ce sens, ce n'est pas seulement le genre qui change dans son désir de définir et de confirmer mais la sexualité et l'identité culturelle, qui sont aussi des concepts muables qui tendent à être

présentés comme fixes, et dans leur modification ils se trouvent dans une contradiction inévitable et conflictuelle.

Arrivés à ce point il faudrait se demander à nouveau ce que veut dire exactement la performativité du genre. Nous avons déjà vu qu'il s'agit d'une représentation composée d'actes et de discours, cependant la construction du genre implique, en plus de cela, l'itérabilité des actes et des discours pour confirmer et transformer les états. Le fait de s'itérer, dans le sens de se répéter de manière différente, fait que la construction du genre se confirme dans chaque discours de manière différente. Tous les discours et les actes impliquent leur confirmation lorsqu'ils sont reproduits dans une représentation dont la finalité est toujours la fidélité à la représentation antérieure. Malgré cela, la confirmation du genre par la représentation donne lieu, de manière paradoxale à son inévitable transformation. Il n'existerait donc pas une simple répétition de la représentation dans les énoncés et actes performatifs mais une itérabilité de celle-ci.

Le genre est performatif puisqu'il cherche à affirmer les concepts de femme et d'homme ainsi que le système hétérosexuel. Les discours et les actes qui le performant sont toujours visibles en société, acceptés comme des affirmations qui, cependant, omettent et invisibilisent leur caractère transformateur. Par conséquent, ces répétitions qui ont lieu en société, qui performant et se performant à leur tour par leurs répétitions différées, pourraient aussi être citées dans le texte artistique. Une citabilité qui, à cause de l'impossibilité d'une répétition à l'identique, ne créeraient pas seulement de nouveaux contextes dans la fiction au moment de se ré-citer mais feraient aussi partie des discours performatifs qui confirment et modifient, dans ce cas, à l'intérieur d'un roman.

La performativité du genre dans la fiction : formulation de l'hypothèse.

Ici, je souhaiterais tout d'abord rappeler la problématique de ce travail : Celui-ci partira, dans un premier temps, de la considération selon laquelle le genre est performatif et est une performance. Il sera vu comme une représentation déjà représentée et incarnée antérieurement, c'est-à-dire comme une représentation d'une représentation et une copie sans original. En deuxième lieu, la manière dont ce processus a lieu dans la fiction narrative sera problématisée en tant que performance soutenue qui se reproduit et se déconstruit dans les romans. Nous verrons que les mécanismes des représentations, invisibilisés dans les milieux sociaux par les répétitions, se reproduisent dans les romans révélant et déconstruisant le fonctionnement d'une synecdoque, d'une métaphore totalisante à partir de laquelle les lecteurs imaginent le monde de la fiction ; le comportement des personnages ; la résolution des conflits ; la distribution spatiale et temporelle.

Pour cela, la fiction développe ses propres stratégies. La construction et la déconstruction dans les romans a lieu par des processus propres à la fiction narrative, lesquels, comme dans la réalité sociale, ont leurs mécanismes pour confirmer le statut du système hétéro-normatif. Ceux-là montrent des manières différentes de performer le genre dans la fiction mais se présentent toujours comme des processus qui, avant tout, confirment et modifient, bien qu'il y ait toujours un des deux processus qui domine l'autre.

Des œuvres de la littérature universelle comme *Madame Bovary*, *Anna Karénine* ou *La Tribune*, pour donner quelques exemples, montrent avant tout une confirmation du système hétéro-normatif, malgré la prédominance d'une thématique autour de la figure de la femme, laquelle, fantasme de sortir du système traditionnel, essaie et échoue. Cependant, ce parcours ne signifie pas l'inexistence de prémisses de modification, de changement, de déconstruction. Les actes et énoncés qui viennent confirmer l'incapacité de ces trois personnages à sortir de l'hétéro-patriarcat, ne traitent pas d'une constatation absolue de l'immobilité de ce système puisqu'en effet certains énoncés contiennent une partie qui modifie la norme, même si elle est rendue invisible par une illusion d'essence.

Par conséquent, les œuvres qui composent ce corpus et ainsi que le style des écrivaines peut parfois ne pas faire allusion explicitement à une thématique subversive du genre. Toutefois, la théorie performative permettrait de voir les processus de constructions et de déconstructions des genres de telle manière, qu'implicitement, nous puissions constater une subversion de la normative hégémonique dans des récits qui, a priori, semblent la confirmer.

Pour mettre en pratique cette théorie, nous avons utilisé un corpus de littérature contemporaine argentine composé des romans *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro, *El común olvido* de Sylvia Molloy et "Letargo" de Perla Suez. À travers les diverses stratégies narratives utilisées par ces écrivaines, nous entreprendrons de démontrer la manière dont se performe le genre dans le roman. Ces stratégies, qui se manifestent particulièrement autour du personnage, ont été classées en trois parties : 1. La force performative du tabou et la mémoire, 2. Le regard de l'autre et 3. La performativité des jeux d'apparence. Chacune des parties correspond à un cadre théorique défini notamment par la théorie du genre de Butler et par les études performatives : Dans la première partie nous étudierons la performativité du genre à partir de l'imprévisibilité associée au tabou et aux interdits. Dans la deuxième partie nous nous concentrerons sur la perception et le concept butlérien de livret, et dans la troisième partie, nous étudierons les jeux d'apparence à travers la parodie d'identité et de genre ainsi que l'ambivalence comme élément performatif.