

Afectos, escritura y performatividad en la narrativa argentina del siglo XXI: *Tres truenos*, de Marina Closs¹

Affects, Writing and Performativity in the Argentine Narrative of the 21st Century: Tres truenos, by Marina Closs

Liliana Tozzi² 

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Tozzi, L. (2023). Afectos, escritura y performatividad en la narrativa argentina del siglo XXI: *Tres truenos*, de Marina Closs. *Visitas al Patio*, 17(1), 95-107. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4161>

Recibido: 22 de septiembre de 2022

Aprobado: 18 de noviembre de 2022

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Tozzi, L. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.

RESUMEN

Los vínculos entre escritura y afectos han adquirido particular relevancia en los últimos años, en relación con el denominado “giro afectivo”. Dentro del amplio marco de este enfoque teórico-crítico, se proponen categorías que resultan pertinentes para el abordaje de la producción literaria, por su productividad heurística en un contexto marcado por las tensiones entre modelos impuestos por los discursos hegemónicos y procesos de construcción de la subjetividad. Específicamente, me propongo analizar algunas de esas tensiones, en relación con los afectos, en *Tres truenos* (2020), de la escritora argentina Marina Closs. Seleccione un marco teórico basado en las relaciones entre afectos y performatividad (Ahmed, Illuz, Macon), el concepto de “optimismo cruel” (Berlant), el cuestionamiento de la idea de “felicidad” (Ahmed).

Palabras clave: afectos; performatividad; optimismo cruel; felicidad; Marina Closs.

ABSTRACT

The links between writing and affects has taken on relevance in the last years, in relation with the “affective turn”. Within this theoretical-critical approach, productive categories of analysis can be used for literary discourse, because of their heuristic productivity in the historical context. The tensions between imposed models of hegemonic discourse and the processes of construction of subjectivity make these categories relevant. My focus is the analysis of some of these tensions, in relation to the affects, in Marina Closs’ *Tres truenos* (2020). For the theoretical framework, I examine the relations between affects and performativity and the categories of “cruel optimism” (Berlant) and “the promise of happiness” (Ahmed).

Keywords: affects; performativity; cruel optimism; happiness; Marina Closs.

¹ El presente artículo forma parte del proyecto de investigación “Discurso literario, espacialidades y afectividad en la narrativa del siglo XXI. Estudios sobre literatura argentina y proyecciones hacia otras literaturas latinoamericanas”, que cuenta con aval y subsidio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.

² Dra. en Ciencias del Lenguaje con Mención en Culturas y Literaturas Comparadas. Profesora Titular Regular. Facultad de Lenguas. UNC. Correo: liliana.tozzi@unc.edu.ar

Introducción

Los estudios sobre los afectos han adquirido particular relevancia en las últimas décadas, a través de propuestas teórico-críticas desde diversos paradigmas epistemológicos y áreas disciplinares. Si bien, como señala Leonor Arfuch (2016), la relevancia de las emociones y los afectos no es nueva, en las últimas décadas del siglo XX, con el estallido de los discursos de la modernidad y de las utopías revolucionarias que habían marcado los sesenta y los setenta, se acentúan tendencias que hacen foco en la subjetividad, los relatos de la intimidad y los afectos. Estas teorías recuperan algunos postulados filosóficos de Baruch Spinoza (1980), como las relaciones entre el cuerpo y los afectos y las diferencias *actuar / padecer, afectar / ser afectado, acción / pasión*, para problematizarlos desde perspectivas inter y transdisciplinarias (enfoques geo-culturales, estudios de género, teorías posestructuralistas, psicoanálisis, entre otros). Dentro de este amplio marco, los afectos se asocian a la corporalidad, como articuladores de experiencia; en este sentido, constituyen prácticas que relativizan los límites entre lo individual y lo social (Macon, 10).

Las fuentes para las teorías de los afectos o lo que en las últimas décadas se ha denominado “giro afectivo” son múltiples y heterogéneas. En general, diversos estudios sobre el tema, como los de Leonor Arfuch (2014; 2016) y Cecilia Macón (2013), coinciden en la diversidad de líneas desde enfoques inter y transdisciplinarios, como así también en orientaciones generales que, sin oponerse totalmente, proponen hipótesis teóricas diferentes.

Autoras como Lauren Berlant (2020) y Sara Ahmed (2015; 2021) elaboran una teoría crítica que entrelaza teoría, análisis cultural y activismo político. Para el desarrollo de mi trabajo, sostengo este enfoque general, que sostiene que “[...] las emociones no deberían considerarse estados psicológicos, sino prácticas culturales y sociales” (Ahmed, 2015: 32). En particular, selecciono un marco teórico que incluye: la *función performativa* de los afectos en relación con la posibilidad de agencia, desde la perspectiva de Eve Kosofsky Sedgwick, (2003), que también recupera Macón (2013); el concepto de *optimismo cruel* de Laurent Berlant (2020) y el de *promesa de felicidad* de Sara Ahmed (2021), para analizar los relatos de *Tres truenos* (2020), de la escritora argentina Marina Closs.

En primer lugar, realizaré una aproximación a cada uno de los relatos, para avanzar luego en el análisis sobre el eje de los afectos, en articulación con el marco teórico propuesto. Selecciono la vergüenza, el dolor, el asco y el amor como afectos que atraviesan el corpus, que inscriben en los textos las tensiones entre el mundo exterior marcado por las promesas de la sociedad globalizada y los procesos de subjetivación atravesados por los estragos del optimismo cruel.

1. Aproximaciones

La autora nació en Misiones, Argentina, es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y obtuvo varios reconocimientos, como el Premio del Fondo Nacional de las Artes, por *Tres truenos* (2018) y el primer premio en el Concurso de novelas escritas por mujeres del NEA, por *Álvar Núñez: trabajos de sed y de hambre* (2019). La narrativa de Marina Closs se inserta dentro de una línea que puede rastrearse en autoras como Sara Gallardo, Silvina Ocampo, Aurora Venturini, Libertad Demitrópulos, Hebe Uhart, Marosa di Giorgio y Gabriela Cabezón Cámara. También es posible establecer relaciones con otras filiaciones tan diversas como Horacio Quiroga, Juanele Ortiz, Franz Kafka, Virginia Woolf y William Faulkner, vinculaciones que en algunos casos son reconocidas por la propia autora, como el caso de *Eisejuaz*, de S. Gallardo –“Leí un par de páginas y ya no lo pude soltar” (Lamberti, 2020:2)– de las voces en relación con Faulkner, las historias “pequeñitas y delirantes” que le sugieren las lecturas de Marosa Di Giorgio.

Los relatos de *Tres truenos* ponen en circulación narraciones en primera persona, enunciadas por voces disonantes en la discursividad hegemónica, marginales respecto de la dimensión social, los usos de la lengua, la mirada sobre los roles esperables y el lugar de la propia subjetividad. En los textos, afectos como la vergüenza y la repugnancia, habitualmente ligados a estereotipos denigrantes impuestos por los mandatos sociales hegemónicos, operan en sentido performativo (Sedgwick, 2003; Macón, 2013), como puntos de anclaje de agencia. Las narradoras se mueven siempre en los bordes de lugares que *prometen una felicidad* que las excluye y que permiten articular con lo que Berlant denomina “optimismo cruel”.

En los tres relatos del libro –“Cuñataí o de la virginidad”, “Demut o de la paciencia” y “Adriana o del amor verdadero”– las voces narradoras se destacan, como los “truenos” del título, por la construcción de subjetividades que pueden considerarse *fuera de lugar* respecto de los discursos hegemónicos; además, en los tres casos se presentan narradoras en primera persona, que enuncian desde posiciones en múltiples niveles de marginalidad.

En el relato 1, “Cuñataí o de la virginidad”, Vera Pepa / Gran Monte –doble nombre propio que responde a la cultura occidental / cultura originaria *mbyá* guaraní, respectivamente– relata la pérdida de la virginidad y, en consecuencia, de la condición de “cuñataí” (virgen), una posterior violación, un embarazo y la parición de gemelos –maldición dentro de su cultura originaria–; y completa la historia narrada con su derrotero hasta el presente del relato, convertida en una mendiga. La narración se presenta como un monólogo dirigido a una segunda persona, una interlocutora incorporada al discurso –“señorá”. Así, solo escuchamos-leemos el relato de Vera Pepa, con frecuentes apelaciones a esa interlocutora construida discursivamente: “Señorá, señorá, juro que yo no le miento” (Closs, 19). La narración del yo presenta el proceso de construcción de la subjetividad, con una lengua que incluye elementos del guaraní, no solo en el léxico sino en una sintaxis que fuga de la normativa del español. El recorrido de la protagonista incluye la violencia en múltiples niveles, pero también la relación de acompañamiento entre mujeres y la problematización de la construcción de *mujer* desde un lugar de múltiple marginalidad: de género, de etnia –perteneciente a una comunidad originaria–, social y económica –la pobreza, la exclusión del mercado laboral. En relación con los afectos, la vergüenza y el dolor articulan los vínculos con los grupos sociales en los cuales Vera Pepa circula, pero también opera como punto de anclaje para cierto margen de agencia, que analizaremos en el apartado siguiente.

“Demut o de la paciencia” es el relato del viaje de la narradora, Demut, desde Alemania hasta Misiones, con su hermano. El incesto, la religión, las relaciones familiares y los vínculos con otras mujeres entran algunos sentidos compartidos. El recorrido desde un sector marginal de Alemania, pasando por Brasil, hasta llegar al espacio fronterizo del noreste argentino, reformula esquemas genéricos tradicionales, como la épica y la novela de aprendizaje, para proyectar una subjetividad que se construye en círculos espiralados. Demut intenta salir de la relación incestuosa y, en esa búsqueda, desarrolla un proceso de subjetivación fragmentado e inconcluso, en tensión con mandatos que no logra asimilar como propios. Como en el relato anterior, los afectos como la vergüenza y el dolor operan como articuladores de decisiones y de agencia.

El último relato, “Adriana o del amor verdadero”, narra la búsqueda de la protagonista acerca de ese “amor verdadero” del título. El recorrido incorpora el sexo, en al menos dos sentidos: por una parte, ligado a afectos como la vergüenza y el asco; por otra parte, como un objeto de deseo cuya *promesa* se topa reiteradamente con la frustración. Adriana trabaja bordando los trajes de las bailarinas que representan *Giselle* en un teatro; sus relaciones con los personajes de la obra, la escritura de una especie de diario en lenguaje poético y sus exploraciones sexuales organizan un relato en clave performática, con una subjetividad marcada por el quiebre y la contradicción.

Los textos se encuentran atravesados por el sufrimiento y el trauma de las narradoras: la vergüenza, el asco, el dolor y el amor son afectos que articulan las búsquedas en un movimiento al mismo tiempo centrípeto y centrífugo, que tensiona los mandatos de la cultura propia, los modelos de mundo impuestos por el sistema hegemónico³ y las transformaciones promovidas por la propia subjetividad en términos de *agencia*, concebida según la formulación que realizan Ahmed, Berlant y que recupera Macón en términos teórico-metodológicos:

Se trata de indagar en los modos en que la capacidad de acción, en tanto impulso al movimiento de la política, implica atender ahora a la dimensión afectiva obligando a revisar los modos tradicionales de dar cuenta de este concepto asociado a la acción racional. [...] La agencia no solo deja de poder ser pensada aquí como mera lógica medios-fines –algo en sí mismo poco novedoso–, sino que además cuestiones como el sufrimiento o el trauma dejan de ser conceptualizadas como meras limitaciones que afectan a la acción para pasar a ser parte de ella. (Macón, 23).

2. Narrar desde los bordes: afectos y funciones de la palabra

Las voces de las narradoras de *Tres truenos* constituyen tres acordes disonantes en la discursividad hegemónica; además, como aclaramos anteriormente, se ubican en una posición de múltiple marginalidad: social, familiar, de género, de lengua. En los relatos de Closs, los truenos representan metafóricamente la intencionalidad de las narradoras de contar para ser escuchadas y para implosionar en un universo discursivo que las excluye, que las desplaza a los bordes donde se aloja lo abyecto.⁴ Esa intencionalidad se encuentra reforzada a través del uso del imperativo, el vocativo y diferentes recursos discursivos para atraer y sostener la atención de la enunciataria: “Señorá ¡no tengo más voluntad! [...] Le cuento lo que me pasó, ¿no quiere saber? [...] ¡Escúcheme!” (Closs, 12). La acción de narrar funciona en los tres casos como modo de transmitir su experiencia, en un gesto que postula implícitamente la función política de la palabra. La narración incorpora el sufrimiento y el trauma como puntos de anclaje para la toma de decisiones, más o menos conscientes, a través de una dinámica que podría representarse con la figura de la espiral o el bucle: las protagonistas regresan a lugares de marginalización, pero con algunas diferencias respecto del inicio de sus recorridos, que van marcando instancias performativas al desarticular la dicotomía víctima / agencia (Macón, 23-24). Por otra parte, es posible relevar algunas cronotopías que, en sentido de Arfuch (2014), encarnan objetos aspiracionales construidos por el discurso hegemónico: el camión del primer relato, el salón parroquial del segundo, los trajes y disfraces del tercero; en todos, el cuerpo opera como una gran cronotopía, lugar de inscripción de marcas-heridas y de afectos como la vergüenza, la repugnancia, el dolor, el amor.

2.1. Cuñataí o de la virginidad

La vergüenza es recurrente en el relato, como eje que marca la separación de Vera Pepa del resto de su comunidad, al tiempo que contamina a todo su grupo familiar:

³ Tomo hegemonía en el sentido de Gramsci, según una cita que extraigo de Chantal Mouffe: “Gramsci define la hegemonía como ‘dirección política, intelectual y moral’. Hay que distinguir en realidad dos aspectos en esta definición: en primer lugar, el aspecto más propiamente político, que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular a sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento director de una voluntad colectiva, y también el aspecto de la dirección intelectual y moral, que indica las condiciones ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible una semejante voluntad colectiva, la manera en que ésta será ‘cimentada’” (130).

⁴ Considero el concepto de abyección en el sentido de Julia Kristeva: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de afuera o de adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí.” (7)

[Mi cuñada] Llegó a mi oreja y me dijo, llorando:

–Vos tenés gemelos.

Me mordí los labios. Apreté la lengua con todo mi corazón. Lloré de vergüenza... dije:

–Sí, así es. No le cuentes a nadie. Soy viuda. Pero me metí con dos. ¡Ya estoy maldita! ¡No cuentes a nadie lo que sabés ahora!

–No, Vera –decía mi cuñada– también es una vergüenza para nosotros... (Closs, 17).

La decisión de Vera de aislarse de la comunidad, de asumir sola su propia vergüenza produce una separación y una autoafirmación en ese afecto que de algún modo la define, puesto que se alinea con otras *vergüenzas* que marcan su subjetividad: la que le produce la muerte de la niña gemela –“Qué vergüenza que me dio, dejar morir así, tragada por la botellita” (Closs, 22)–; la que siente por la relación homosexual con su cuñada –“Qué vergüenza tengo, Eugenia.” (64).

La niña muerta marca un punto final en la genealogía femenina: es *la otra Vera Pepa* que no será (le pone su mismo nombre). La vergüenza establece una línea que liga la maternidad con la genealogía materna, como parte de una comunidad y su reproducción. Los mitos regulan la organización familiar, mediante la subordinación de la mujer y la carga que sobre ella arroja al poner la “vergüenza” personal en relación con el grupo social. En este sentido, lo personal es familiar y, más aún, parte de la comunidad, que es la que impone y determina el lugar del sujeto: la vergüenza de haber parido gemelos, de la muerte de la niña, de la relación con la cuñada, se hace más potente aún puesto que *contamina* a la comunidad de la que esa mujer forma parte.⁵ Según Sara Ahmed:

[...] la vergüenza se siente como estar expuesta –otra persona ve lo que he hecho, que es malo y por lo tanto vergonzoso–, pero también involucra un intento de esconderse, un ocultamiento que requiere que el sujeto le dé la espalda al otro y se voltee hacia sí mismo. [...] El nudo de la vergüenza es que se intensifica cuando otras personas la ven *como* vergüenza. (2015: 164).

En la cultura de origen, en el monte, la parición de gemelos es “una vergüenza”, porque se considera que la mujer estuvo con dos hombres y cada hijo es de distinto padre; entonces, el marido debe matar a los dos hijos, porque no puede reconocer cuál le pertenece. Vera Pepa se distancia de las creencias de su comunidad: “Para mí, suerte no sé, pero sí fue distinto: yo parí en el hospital. [...] dije que a la aldea no volvía, porque iban a matarnos” (Closs, 16). En la narradora, el afecto opera como generador de la decisión de alejarse: “Yo quiero estar viva. Es mi necesidad” (Closs, 16), responde ante la madre que la increpa para que vuelva a su aldea para sufrir la vergüenza social. Se aparta de la mirada del otro y desarticula de ese modo el funcionamiento de la vergüenza; se autoafirma a través del corte, resistiendo de ese modo al menos en parte a la dominación que se ejerce sobre su cuerpo y su subjetividad.

El cuerpo se configura como un cronotopo donde se inscriben las marcas de la dominación de los diferentes otros: el hombre, la familia, la comunidad de origen, la ciudad (dentro de la cual es posible relevar cronotopos como el hospital, el supermercado, el camión). El cuerpo de Vera Pepa incorpora la herida y la cicatriz consecuente como marca que da cuenta del dolor, como efecto de la violencia ejercida por el otro sobre el cuerpo de la mujer. Al respecto, se destacan dos momentos: la violación y la cesárea.

La violación viene del “hombre blanco”, que toma sin consentimiento, que impone su voluntad por la fuerza, que somete:

⁵⁵ Las relaciones con lo normado, obviamente, se relacionan con el disciplinamiento, desde una perspectiva foucaultiana que no profundizaré en este caso porque excedería los límites de este artículo.

Así parece que es el hombre blanco: no hace con cuidado. No hila, sino que arroja al hijo entero y hecho, en la mujer. [...] –¿Qué te pasa a vos? –tenía ganas de poder decirle–. Me duele a mí que me muerdas.
/ Esa manera me hacía no querer. (Closs, 18).

En el caso de la cesárea, es “La cicatriz que duele”. Según Ahmed, la sensación de dolor se asocia frecuentemente con la herida, que “funciona como una huella del lugar en que la superficie de otro ente (aunque sea imaginario) se ha impreso en el cuerpo, una impresión que se siente y se ve como la violencia de la negación” (2015: 58). La cesárea como la intervención sobre el cuerpo, se asocia en el texto de Closs con la cicatriz y la sangre: “Para yo parir, me habían cosido y curado. Me habían puesto la mano blanca a través de una herida. Yo no sentía nada, pero estaba sucia. Me chorreaba la sangre de donde tenían que cerrarme” (17). El campo semántico herida – marca – sangre establece el vínculo entre trauma, dolor y vergüenza en la construcción de la subjetividad; agravado por la intervención de la “mano blanca”, representación de la cultura ajena. En este proceso, los afectos operan al mismo tiempo como marca del sometimiento forzado y como punto de anclaje para la agencia.

La performatividad de la herida se inscribe en el proceso de subjetivación a través de un recorrido de agenciamiento por el cual la narradora toma conciencia de su lugar de subalternidad y se desplaza: se aleja de su comunidad, se separa de su hijo, se aparta de su cuñada, deambula pidiendo limosna y se instala en la puerta del supermercado, que en el texto opera como metonimia del sistema hegemónico y capitalista, con su carga aspiracional de “promesa de felicidad”.

Las cronotopías monte / ciudad, operan como condensadores de mandatos y como generadores de afectos a través de la tensión entre tres ejes: lo prescripto por el grupo de pertenencia; lo “aspiracional” del discurso hegemónico y el horizonte de posibilidad de la construcción subjetiva. El supermercado, el camión y la casa de la “Señorá” a quien se dirige la narradora con su relato forman parte de una cronotopía que organiza el espacio urbano como lugar de la modernidad, de los bienes materiales, del dinero que ofrece la sociedad capitalista y que, desde la perspectiva del discurso hegemónico, aseguran la *felicidad*. Desde la perspectiva de Sara Ahmed, la pregunta clave no sería “¿qué es la felicidad?” sino “¿qué hace la felicidad?”; en este sentido, “la felicidad crea sus objetos y luego estos pasan de mano en mano, acumulando valor afectivo positivo como bienes sociales” (2021: 61-62). En el relato de Closs, la dicotomía monte / ciudad instala la oposición entre la cultura *mbya* y la occidental, marcada por el acceso o la imposibilidad de ese acceso a esos objetos de felicidad: “Yo hubiese querido, de jovencita, hacer algo libre. Pero no es barato, no se estila, es rebeldía, no se suele. Me gusta imaginar que tengo plata y soy jovencita. Mirá que voy en pollera, con un zapato taco y la cartera linda” (Closs, 12).

Los bienes que se ofrecen, sin embargo, ocultan detrás del brillo aparente la imposibilidad de acceso o incluso el poder destructivo: el camión cercena la vida de los niños del monte que salen a su paso; el supermercado solo es un lugar de contemplación para la mendiga, mientras pueden circular y comprar las mujeres *otras*. Al respecto, es posible articular la categoría de *optimismo cruel* de L. Berlant: “el optimismo resulta cruel cuando ese mismo objeto o escena que aviva la sensación de posibilidad vuelve de hecho imposible la transformación positiva que la persona o grupo de personas se esfuerzan por alcanzar” (20).

Sin embargo, el texto desarticula la mirada dicotómica, al instalar un espacio otro, una zona fronteriza que es el ámbito que Vera Pepa organiza como propio: la zona de acceso al supermercado, el borde de la ruta, la zona entre la calle y la puerta de las casas, espacios liminales que marcan la voluntad de apartarse de cualquier vínculo comunitario. La vergüenza, el trauma, el dolor no implican una transformación social, ni siquiera personal en términos de alcanzar lo deseado, sino de toma de conciencia y capacidad de decisión.

En relación con lo expuesto, el acto de narrar activa la función performativa, al establecer las coordenadas de una subjetividad que se construye narrando(se), en diálogo con otro/a que se resiste a escuchar. Resulta significativo el uso de una lengua propia construida mediante un corrimiento de la normativa: el español con incrustaciones del guaraní y torsiones de la sintaxis. El punto de agencia opera el reconocimiento del yo como un sujeto que toma el poder sobre sus decisiones, que opta. El precio es el confinamiento a un lugar de marginación: la calle, la mendicidad, la soledad. Vera se desplaza espacial y subjetivamente de los roles que le impone el entramado social –tanto en el monte como en la ciudad–, puesto que implicarían el sometimiento: al marido y a la moral de la comunidad, en el monte; al rol dentro de la familia de su hermano, si permanece viviendo en su casa; a los mandatos de la sociedad citadina, si ingresa al mercado laboral: “No me gusta el trabajo, así que subo por la calle, mendigando. De ese modo, me liberé de la horrible carga del amor” (Closs, 65).

El corrimiento desde la comunidad de origen y del mundo de brillos ajenos con promesas que no resultan viables se suma a otro corrimiento, el del lugar de virgen-cuñataí perdido con el casamiento obligado: “Yo, si fuera ahora más mujer, más joven, menos flaca, más así, más bella, no me casaría con un hombre. Me gustó ser virgen” (Closs, 14). Vera Pepa se auto-define por la falta –la virginidad–; esa carencia, junto con el dolor y la vergüenza, marcan un recorrido de sometimiento, pero al mismo tiempo operan como puntos de agencia para la toma de conciencia acerca de ese lugar marginal, cuyo sentido se pone en funcionamiento mediante el acto de narrar: “Acuérdese, si quiere hablar conmigo y va a buscarme a algún lado: yo me llamo Gran Monte o también: Vera Pepa” (67).

2.2. Demut o de la paciencia

El relato retoma un tema enraizado en la cultura occidental como el del incesto, en una formulación particular: dos hermanos inmigrantes, de los márgenes de Alemania, que terminan en la selva misionera. La historia está narrada por la voz de Demut, la hermana, quien, como en el caso de Vera Pepa, se desplaza en los bordes del sistema: mujer, analfabeta, inmigrante, amante de su hermano. También en este caso, aparece un/a interlocutor/a cuya identidad permanece desconocida: “Hola, yo me siento y le hablo. Hola, me siento y le hablo. Yo me llamo Demut. No soy de acá, yo nací en otro país. Llegué de otro lugar y ahora me siento y le hablo. Le digo: quédese aquí y escúcheme” (Closs, 71).

Así como la voz de Vera Pepa distorsiona la lengua española con la fusión de elementos del guaraní, la de Demut también produce desplazamientos que denotan que usa una lengua extraña. La figura del incesto remite a otros incestos en la literatura latinoamericana, como los hermanos de *Pedro Páramo*, por ejemplo.⁶ La culpa se incorpora a la subjetividad *outsider* de la protagonista, quien se debate entre dos imposiciones: la que surge del deseo del hermano y la que imponen las comunidades de las que intenta formar parte. Estos grupos sociales son diversos: el de origen, en Alemania; el de una pequeña comunidad, en la selva misionera argentina, en el límite con Brasil; el del Ejército de Salvación. El incesto se presenta como una marca de marginalización, donde la vergüenza se impone desde el afuera.

Por otra parte, la maternidad encarna la tensión entre el deseo subjetivo –afincado en la relación con el hermano– y el mandato social –que promete la *salvación* al apartarse de la situación pecaminosa para formar una familia *legitimada* por las reglas comunitarias.

⁶ Menciono la novela de Rulfo porque Marina Closs le reconoce un lugar de relevancia entre sus lecturas. Los casos de incesto en la narrativa latinoamericana son muy numerosos; solo a modo de ejemplos, pueden mencionarse los clásicos *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, (1889); *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (1967); *La tía Julia y el escribidor* (1977) y otras novelas de Mario Vargas Llosa. En una línea más cercana en el tiempo, *El lenguaje de las orquídeas*, de la mexicana Adriana González Mateos (2007); *Por qué volvías cada verano*, de la argentina Belén López Peiró (2018), algunos relatos de las chilenas Diamela Eltit y Andrea Jeftanovic. El corpus es muy amplio y un estudio en esa línea resultaría muy interesante.

Como en el relato anteriormente analizado, se presenta el afecto del dolor, vinculado a la herida y a la sangre; en este caso, la herida del vidrio que se incrusta en el pie de Demut en el galpón del baile; la sangre menstrual que llega tarde y que demora la posibilidad de la maternidad, al tiempo que la configura como *diferente* al común de las mujeres.

La vergüenza se presenta como un afecto impuesto desde afuera; corresponde a las regulaciones de una comunidad a la que Demut no logra integrarse y en relación con la cual se inscribe en lo abyecto, en el sentido en que lo plantea Julia Kristeva (cuyo sentido se explicitó en nota al pie 3) y lo retoma Sara Ahmed –en relación con la repugnancia:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. (Kristeva, 7).

Desde esta perspectiva, Demut se ubica como lo abyecto respecto de los regímenes de sentido que imperan; es el objeto que ha de expulsarse porque contamina al conjunto. El objeto abyecto, según Kristeva, se configura como frontera (ofrece como ejemplo la nata que se forma en la superficie de la leche), que es preciso expulsar, de ahí el efecto de repugnancia de hace expulsar-escupir-vomitarse el objeto:

¡Ay, vergüenza! Me arrodillé cuando supe lo de mi hermano. Esa era la vergüenza ahora, ¿sí? (...) Se me salvó y se me perdonó
El pastor proclamaba:
–Ya está, estás libre. Lista. Bendecida.
Pero yo seguía pensando en mi hermano como hombre. Mi pensamiento firme, fiel, paciente. (Closs, 74).

En el relato, Demut se ubica como el objeto-frontera amenazante, inasimilable. En relación con el grupo social que expulsa, Demut intenta una asimilación mediante la anulación del punto de abyección-repulsión –el incesto–, pero no logra extirparlo, puesto que continúa como parte de sí. El proceso de integración de la protagonista atraviesa varios hitos: la incorporación a la comunidad del Ejército de Salvación primero, como sirvienta del pastor; a la familia de Pedro Rey después, en un matrimonio que nunca se consuma y un lugar de “sirvienta” que continúa con el regreso de la mujer de Pedro (125). Solo encuentra refugio debajo del árbol de jazmín, bajo cuya sombra Demut se duerme acunada por el perfume, especie de útero materno que religa con el origen. El relato da cuenta del recorrido de la protagonista en busca de un lugar comunitario que permanentemente le está negado, en un movimiento que, como en “Cuñataí o de la virginidad”, oscila entre dos fuerzas, centrípeta y centrífuga, el deseo de pertenecer, con la consecuente alienación de sí, y la construcción de una subjetividad que se afina en lo abyecto, en lo que la separa de los otros: “En ese tiempo comencé a sentirme más desesperada” (127); “Tiré la rana afuera y pensé si lo mismo no me convenía a mí, es decir, salir o ser arrojada afuera por alguien” (128). La vergüenza atraviesa a la protagonista como un afecto que emerge de las reglas impuestas, que le corresponde por mandato. Sin embargo, en la narración, este afecto, al igual que la repugnancia generada por la condición de abyección, operan performativamente: generan los desplazamientos de la protagonista y también una toma de conciencia de su condición fronteriza y una elección consecuente con lo que percibe como propio. Si bien Demut establece lazos de apego con la mujer del hermano –similar a lo que ocurre en Cuñataí con la cuñada–, y con un loro –especie de sucedáneo del hijo que su vientre se resiste a concebir–, no logra sostener la permanencia de esos vínculos. El único lazo que finalmente elige es la relación con el hermano, aunque resulte *repugnante* para el resto y para una parte de sí misma. Así, la vergüenza y el asco operan como puntos de anclaje

para la toma de conciencia de la protagonista y su consecuente transformación subjetiva. Después de dejar la casa de Pedro Rey, Demut se traslada a un pueblo vecino, donde también trabaja como sirvienta; regresa al aceptar la propuesta de casamiento que finalmente le hace Pedro; sin embargo, ya no es la misma:

–Demut, parecés otra cosa. Ya no sos la misma. Sos mi esposa. No era cierto. Yo me miré en un espejo la cara. Tenía los mismos ojos fríos de serpiente. No me había puesto vestido blanco, por vergüenza de que todavía alguien recordara mi historia con mi hermano. (141).

La elección por el hermano implica asumir la ajenidad: “Nos abrazamos y él tosió. / –Otra vez no tenés nada. Sos como yo, como un saco cerrado y al mismo tiempo roto.” (Closs, 144).

La protagonista elige el lugar fronterizo, se constituye como ese objeto-borde de lo abyecto, en un proceso de subjetivación que se aparta de los afectos impuestos desde el afuera hacia el deseo propio, en un paradigma que ubica el campo de la *vida* en la elección que finalmente realiza Demut, en oposición a la *muerte* que implicaría la integración a la comunidad. Ello no anula, sin embargo, el efecto de rechazo que la autoexpulsión implica.

Le miré a la cara, como nunca había, en mi vida, jamás, mirado a nadie:

–Yo todavía soy fértil –le dije.

Él me puso la mano en la boca y me calló.

Y bailamos, señor, señora. Fue terrible de tan largo. Parecíamos hermanos. Parecíamos unidos, parecíamos perdidos. Habrá sido horrible vernos así. Otra vez, como traidores. Él es mi única familia, no sé qué decir, le juro. Si me alejo otra vez, me muero, señor y señora. Es del diablo. Escaparme con él es también del diablo. Sin embargo, señor, señora, escaparse es hermoso y morir es lo único que no tiene remedio. (Closs, 145)

El final del relato establece el vínculo entre los afectos, los mandatos y la subjetividad. La traición a lo establecido por la ley cultural marca la transgresión que separa a los hermanos de la comunidad por la múltiple violación al mandato: social, religioso y cultural; están perdidos, en el lado del *mal*.

La figura del interlocutor/la interlocutora, en la generalización que establece la doble nominación explícita en el relato de Demut –“señor” “señora”–, marca la frontera nosotros / otros: los hermanos / el resto. *Outsider* en múltiples sentidos, hay en el personaje una renuncia a *pertenecer*, un reconocimiento de otredad que implica la separación de un conjunto en el que no hay posibilidad de incluirse. El intento de correrse del lugar de objeto-fronterizo-repugnante fracasa porque no existe la posibilidad de ocupar un lugar de integración en la comunidad.

2.3. Adriana o del amor verdadero

En el tercer relato del libro, la narración se configura como un monólogo que por momentos adquiere el tono y las características de una representación teatral:

Hola a todos, yo me llamo Adriana.

Hola, soy Adriana, toso, toso. Vengo de otra parte. No voy a decir de dónde. No sé si quieren saber. Estoy sentada en una butaca y pensé que iba a escupir y arañarme. No me pasa nada. Estoy sentada, estoy conforme. Bordé los vestidos de este espectáculo. (Closs, 150).

El relato en primera persona de la protagonista, Adriana, incorpora la historia que se cuenta en el escenario, en la representación del ballet *Giselle*, junto a fragmentos del cuaderno de la protagonista, con escritos que fluctúan

entre el diario íntimo, la narración y la poesía. Lo performático de la representación escénica impregna la composición del texto de Closs, a través de un juego de superposiciones y multiplicaciones: la ropa que Adriana usa para vestirse-disfrazarse en los juegos de roles de sus relaciones sexuales; los espejos que duplican y a la vez deforman la imagen; la preparación imaginaria de una escena de suicidio a través de una especie de guion que la protagonista va elaborando pero no llega a concretarse. Además, se incorporan diversos lenguajes artísticos: la danza que se pone en escena con *Giselle*; la pintura y la fotografía, con los cuadros del pintor que Adriana mira en la pantalla de la computadora; el bordado en el trabajo manual sobre los trajes. La subjetividad se configura en los pliegues de sucesivas capas que organizan la arquitectónica narrativa,⁷ en un proceso que opera sobre tres ejes interrelacionados: la multiplicidad y la fragmentación, la relación adentro - afuera y la performatividad.

Con respecto al primer eje, la presencia de los espejos cuyas imágenes multiplican al tiempo que deforman la imagen de Adriana, se vinculan con los enunciados y los roles que interpreta –con el interlocutor proyectado por el relato, con su madre, con cada uno de sus amantes, consigo misma. Los fragmentos de un yo en constante construcción organizan una totalidad inconclusa, que no logra el equilibrio con el afuera. Como en los relatos anteriormente analizados, el proceso de subjetivación de la narradora sigue un recorrido iterativo que vuelve sobre sí, pero a un lugar que de algún modo se ha modificado. En el caso de Adriana, la relación con el hilo que se enreda, se corta y se anuda encarna una búsqueda hacia adelante que se interrumpe y vuelve sobre sí, se asimila y se expulsa en el proceso de tos-ahogo, de placer y rechazo en el orgasmo-orina.

La tensión entre la interioridad y la exterioridad se representan a través de las acciones de *toser, ahogarse, escupir, orinarse*, que establecen una relación de atracción-repulsión. Esas acciones se vinculan con afectos como el asco, la vergüenza, la tristeza y el enojo. La “tos nerviosa” (154) que aqueja a Adriana se configura como representación de un estado fronterizo, entre el adentro y el afuera: “Tosía. ¿Será que me estaba ahogando un hilo? Nunca trago, a último momento escupo. Pero, a veces pienso que sin querer, trago cuando estoy por escupir. Escupo y no sale nada. No sale el hilo. ¿Qué me pasa? Escupo otra vez. ¿Puede ser que me lo haya tragado?” (Closs, 154). El cuerpo oscila entre expulsar e incorporar el objeto extraño, el hilo, objeto que refuerza la relación con el mito de Ariadna –aludido también en el nombre de la narradora. La búsqueda del “amor verdadero” deconstruye el mito, mediante una protagonista que se ubica en un lugar marginal: como parte del personal auxiliar de la obra de teatro, como amante despreciada o utilizada como objeto, como mujer sujeta a mandatos que no logra satisfacer.⁸ Adriana se pierde en su propio laberinto, en un proceso que se enreda en el hilo de su *ser afectado*. La tos y el ahogo se ligan al miedo y la repugnancia. Sara Ahmed afirma que “la repugnancia es profundamente ambivalente: implica el deseo o la atracción por los mismos objetos que se siente que son repulsivos” (2015: 136). Mientras en los dos primeros relatos predomina la vergüenza que separa de los otros, en el caso de Adriana el asco se genera desde sí, al no poder insertarse en la trama del “amor verdadero” prometido por lo establecido socialmente.

En efecto, la narración de Adriana es una búsqueda a través de la palabra: en los relatos que incorpora –el diario, la historia de Giselle, los cuadros, incluso el dibujo del bordado– se elabora una narrativa que intenta organizar una multiplicidad fragmentada y contradictoria. Así, la aparente dicotomía del afuera / adentro; expulsar / tragar se incorpora en la materialidad del cuerpo mediante una dinámica que organiza una multiplicidad compleja.

⁷ Utilizo “arquitectónica” en el sentido de Bajtín: “La *novela* es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación ética*” (Bajtín, 25).

⁸ Resultaría interesante un análisis que trabaje la intertextualidad con los personajes míticos de Ariadna y de Penélope, entre otros que aparecen incorporados al texto.

El “amor verdadero” funciona como sintagma que vincula lo “verdadero” a lo establecido socialmente: una *vida verdadera* para una *mujer verdadera*, que respondería a las expectativas de la madre y, a través de ella, de la sociedad en la que debería insertarse y que la expulsa. Adriana intenta inventarse una vida alternativa, probando diferentes roles, construcciones ficcionales que se organizan para buscar una narrativa donde pueda *encajar* sin *expulsar*. El relato básico para la búsqueda es el de la relación sexual: se disfraza, intenta posturas y lugares diversos, cambia de *partenaire*.

En este punto, abordamos el tercer eje que mencionamos más arriba: la performatividad de los afectos. El texto pone en circulación dos sentidos de lo performático: el de *performance* como representación artística y el de la *performatividad* en el sentido discursivo de “hacer cosas con palabras” a partir del sentido de los actos de habla de Austin. Eve Sedgwick destaca esta duplicidad de sentidos:

Up to this point I have been treating performativity as if its theoretical salience all came directly from work on speech acts following Austin. Yet in many contemporary usages, especially in gender and cultural studies, it seems to be tied primarily to, motivated primarily by the notion of a performance in the defining instance theatrical. (6-7)⁹

Se establece así una oposición entre lo que la autora señala como *extraversión* del actor, y la *introversión* del significante (7). En el caso del relato de Closs, ambos sentidos se enlazan en un texto-cuerpo que *actúa-representa-hace* al enunciar. Los tres relatos de *Tres truenos* ejecutan la performance de la palabra: el narrar implica un *hacer* que, por un lado, construye procesos de subjetivación, con los consecuentes efectos en términos de agencia y, por otro lado, *hace saber*, apostando a una función de la palabra en términos políticos. En el decurso narrativo, el asco, la vergüenza y la piedad se entraman en el acto performático del sexo, mediante el orgasmo que acarrea consigo la orina y activa al mismo tiempo que el placer, la vergüenza y el asco:

Algo hermoso y físico, como un ahogo. Una arcada y después, algo expandiéndose. [...] Otra vez, voy a hacerme pis. [...] Él responde, asustado y molesto:

–Me da asco. [...]

Pasa un minuto y le pregunto:

–¿No me ponés la ropa?

Me da vergüenza lo que le estoy pidiendo. Él busca el vestido en el suelo y me lo pasa. Cuando estoy pasándomelo, le doy lástima y se agacha. Yo siento la vergüenza de su mano que me roza estrictamente sin acariciarme.

–Disculpame, es la primera vez que me pasó.” (Closs, 172-173).

Unos días más tarde, Adriana le devuelve ese asco al pintor que no la quiere en un mensaje: “Te odio y me das asco” (Closs, 181). A lo largo de todo el relato se establece una tensión entre la palabra y los afectos, entre el decir, el sentir, que pone en cuestión el criterio de *verdad*. Adriana dice que le da asco el pintor a quien ama y que no la ama; a su vez, le dice al pintor a quien no ama y que la quiere que lo ama. Se organiza así una narración entre pliegues y contradicciones: Adriana se narra asumiendo progresivamente esos fragmentos, como partes que se zurcen en un collage inconcluso.

La actuación en las escenas de sexo que ella organiza con los dos pintores –el que la quiere y el que no la quiere– constituyen especies de ensayos para una obra: prepara la escenografía, el vestuario –los vestidos viejos que se

⁹Hasta aquí, he considerado la performatividad como si la totalidad de su relevancia teórica proviniera directamente del trabajo sobre actos de habla desde la perspectiva de Austin. Sin embargo, actualmente, en especial en el área de género y en los estudios culturales, su uso se vincula principalmente, está motivado principalmente, por la noción de performance en la instancia teatral definitoria”. (La traducción me pertenece).

compra y usa en esos actos— y el guion para una obra en proceso, que nunca termina de escribirse y, por lo tanto, no llega a su representación definitiva. Entre el relato de la protagonista y los escritos en el cuaderno, se intenta una re-definición del “amor verdadero” del título.

La narradora organiza un juego de personajes, que se relacionan entre sí de diversos modos, especies de *alter ego* en diversos planos de la ficción: la Adriana que ejecuta escenas de sexo, la narradora de los escritos en el cuaderno, las bailarinas que danzan en el escenario, las Willies y Giselle en la historia, personajes con quienes Adriana se identifica en diversos momentos. Relatos dentro de otros relatos, que se superponen y borran los límites entre realidad y ficción, como el papel central que juega la fantasía en el acto sexual. Adriana es todas las mujeres: las bailarinas —baila para el pintor—; las Willies que vengan a las mujeres al matar a los hombres; Giselle en su versión “salvaje” (176). El placer que estalla en orgasmos con orina, a partir del juego del ahogo que marca el límite de la vida, activa el sentido del deseo como pulsión de muerte,¹⁰ una versión que se aparta del amor romántico, con su mandato de felicidad y el optimismo cruel que ello implica. Eva Illuz destaca:

Las relaciones románticas no sólo están organizadas en el mercado, sino que se convirtieron en productos salidos de una línea de montaje y que se consumen con rapidez, eficiencia, a un costo bajo y en gran abundancia. El resultado es que es el mercado el que dicta ahora de manera más exclusiva el vocabulario de las emociones. (193).

Como en los relatos anteriores, los afectos como el asco y la vergüenza operan entre la exclusión y la performatividad, como punto de separación respecto del grupo social, pero al mismo tiempo como punto de anclaje para la agencia. En el caso de Adriana, el proceso de configuración de la subjetividad se afina en el deseo sexual como punto de articulación de afectos como la vergüenza, el asco, la lástima y el amor. El amor, aludido en el subtítulo, se presenta como un sintagma cuyo sentido se vacía progresivamente para cargarse de nuevas significaciones. El “amor verdadero” asume así un sentido irónico, que deconstruye el significado del amor romántico hacia un sentido que une vida y muerte, según se infiere del final del relato: “Esa noche, grito todo junto, como las que gritan de amor en los entierros” (184).

Los afectos se materializan en el cuerpo, a través de los actos de tragar y expulsar, que remiten a un juego donde el afuera y el adentro no constituyen polos de una dicotomía sino una multiplicidad de elementos que aúnan lo material con los afectos, en una subjetividad que se construye en capas, pliegues y fragmentos que se *cosen*, se *bordan*, se *atan*, se *desatan* y se *anudan* en un cuerpo-traje que constituye el esqueleto y el disfraz.

Para concluir

En los relatos incluidos en *Tres truenos*, los afectos operan performativamente, como puntos de anclaje para la agencia, concebida como toma de conciencia y rechazo de los mandatos impuestos por el grupo social y las políticas hegemónicas. La función de la palabra se asienta en la construcción de una subjetividad que se asume como fragmentada y marginal, que se ubica fuera de los caminos de “felicidad” que promete en vano un discurso hegemónico que marginaliza y expulsa a quienes no *pertenecen* a los círculos privilegiados.

Los tres relatos organizan una épica deconstruida, a través de heroínas que, a partir del uso de la palabra, narran su historia al tiempo que organizan una subjetividad fragmentada, contradictoria e inconclusa. Los afectos que

¹⁰ Con respecto a los lazos entre el deseo y la pulsión de muerte, las relaciones con el enfoque psicoanalítico constituyen otra línea de análisis, que podría resultar muy productiva.

marcan la exclusión se utilizan como puntos de afirmación que permiten la toma de conciencia del lugar marginal: las narradoras se asumen en ese lugar, y desde ahí cuentan su historia en un intento de diálogo con un/a interlocutor/a potencial cuya escucha no se asegura, y mucho menos su comprensión.

La escritura de Marina Closs, a través no solo de los relatos que analizamos en este artículo sino del resto de su obra, se inserta dentro de una tradición narrativa que remite a escritoras como Sara Gallardo y Silvina Ocampo y se vincula con autoras contemporáneas como las chilenas Andrea Jeftanovic y Nona Fernández Silanes, la brasileña Ana Paula Maia y la mexicana Cristina Rivera Garza, entre otras. En este sentido, se abren líneas de indagación fecundas para continuar trabajando.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: UNAM.
- Ahmed, S. (2021). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Arfuch, L. (2014). Cronotopías de la intimidad. En Arfuch, Leonor (Comp.). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (pp. 217-263). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Arfuch, L. (2016). El "giro afectivo". Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, (24), 245-254.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Trad. Hugo Salas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Closs, M. (2020). *Tres truenos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Illuz, E. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Trad. Joaquín Ibarburu. Buenos Aires: Katz editores.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires, México: Siglo XXI Editores.
- Lamberti, L. (2020). Marina Closs: "Empiezo a escribir con el ritmo". *Eterna Cadencia. Blog de entrevistas*. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/marina-closs-empiezo-a-escribir-con-el-ritmo> Recuperado el 14-02-2020.
- Macón, C. (2013). Lo pragmático en LJE. *Sentimus ergo sumus: el surgimiento del 'giro afectivo' y su impacto sobre la filosofía política*. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, II/6, 1-32.
- Mouffe, C. (1985). Hegemonía, política e ideología. *Hegemonía y alternativas políticas en América Latina* (pp. 125-145). México: Siglo XXI Editores.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. USA: Durham & London. Duke University Press.
- Spinoza, Baruch de. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Introd., trad. y notas Vida Peña. Madrid: Ediciones Orbis, Hyspamérica.