

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA



Facultad de Humanidades

Sánchez Moreno, Daimary

Tesis que presenta:

El género como *performance* en 41 Clósets de Heriberto Yépez

Para obtener el grado de:

Licenciada en Lengua y Literatura de Hispanoamérica

Director de la Tesis:

Dr. Hugo Salcedo Larios

Tijuana, Baja California, agosto de 2010

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 4 |
| Capítulo primero: De lo uno a lo múltiple: desconstruyendo la unidad..... | 7 |
| 1. Postmodernidad, postmodernismo y postmoderno..... | 8 |
| 1.1 Literatura postmoderna..... | 13 |
| 1.2 Postmodernismo: El caso de <u>41 Clósets</u> | 20 |
| 1.2.1 De la raíz al devenir <i>rizoma</i> | 25 |
| 1.2.2 A la caza del pretexto estructuralista..... | 28 |
| Capítulo segundo: Novela neurótica..... | 31 |
| 2. Gestalt..... | 33 |
| 2.1 La persona..... | 40 |
| 2.1.1 Las resistencias..... | 44 |
| 2.1.2 Las fugas..... | 49 |
| 2.2 Sublimación..... | 54 |
| 2.2.1 Vacíos creativos..... | 57 |
| Capítulo tercero: El género como <i>performance</i> | 63 |
| 3. Teoría Queer..... | 64 |
| 3.1 <i>Performance</i> | 70 |
| 3.1.1 El <i>performance</i> en <u>41 Clósets</u> | 76 |
| 3.2 Del género sexual al género literario..... | 84 |
| Conclusiones..... | 90 |

Bibliografía.....95

Introducción

La finalidad de realizar un análisis de la obra 41 Clósets de Heriberto Martínez Yépez a través de una triada discursiva signada por enfoques disimiles surge a partir del interés de demostrar que el texto sujeto a análisis, basándose en el concepto *etopoética* propone una literatura que apegada a la filosofía antigua en donde la escritura era concebida como parte de la *epimeleia* (principio filosófico que predomina en el pensamiento griego, romano y helenístico abordado por Michael Foucault en la Hermenéutica del sujeto y cuyo significado es el cuidado de uno mismo) pugna por la evolución del ser humano mediante distintas vías que abarcan la fusión de géneros literarios, la creación de personajes configurados a partir de *mecanismos de defensa* así como la cita de conceptos que ponen en tela de juicio al género literario y sexual.

Cabe añadir que la elección del tema de investigación se vio influenciada a su vez por la lectura parcial de la obra del escritor tijuanense, quien cuenta ya con más de una veintena de libros publicados y satisfactoriamente recibidos por la crítica en la mayoría de los casos, acreedores a no pocas ovaciones, entre las que se cuenta la realizada por el crítico Evodio Escalante, quien declara que: “Desde la época de Alfonso Reyes y de José Emilio Pacheco, heresiarcas modestos pero a la vez imprescindibles, no había surgido entre nosotros alguien que tuviera este sentido de la inteligencia promiscua, este disfrute lúcido del *logos* convertido en heterología”.

Yépez salta de la poesía experimental al ensayo y de ahí a la novela con una pericia innegable que le ha hecho merecedor a distintas distinciones, entre las que se cuentan el Premio Nacional de Ensayo Abigail Bojórquez con Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX (2001), el Premio Nacional de Poesía Experimental Raúl Renán con la obra El órgano de la risa (2007), el Premio Nacional de

Ensayo Carlos Echánove Trujillo con El Imperio de la Neomemoria y recientemente el Premio Nacional de Ensayo Malcolm Lowry con un estudio sobre Jerome Rothenberg (2009).

Actualmente es profesor en la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California campus Tijuana y ha impartido conferencias y talleres en la Universidad de California en San Diego (UCSD), Los Angeles (UCLA) y Berkeley, la Universidad de Arizona y Harvard University, entre otras.

El objetivo axial del presente proyecto mencionado párrafos atrás es ofrecer un análisis que demuestre que 41 Clósets es un libro realizado con la finalidad de propiciar a través de su *in-formación* la poética del ethos o realización de nuevas formas de ser.

Con la finalidad de mostrar los distintos mecanismos mediante los cuales se busca poner en función el término *etopoética* (poética del ethos), bajo el título “El género como *performance* en 41 Closets”, se reflexiona en torno a la obra partiendo de tres enfoques analíticos distintos: postmodernismo, psicoterapia Gestalt y teoría queer.

En el primer capítulo además de exponer de manera general el significado del término postmodernidad así como su función en la literatura, se mencionan y explican una serie de ejemplos a través de los cuales se destacan las características postmodernas del objeto de estudio, a partir del cuadro de diferencias entre modernismo y postmodernismo realizado por Ihab Hassan.

En el segundo capítulo se desarrolla un análisis del personaje principal basado en algunos de los postulados del método gestáltico. Cabe agregar que la decisión de hacer uso de éste obedece a que a raíz de los avances de investigación se llegó a la conclusión de que el personaje que dirige la narración se estructura, en gran medida, a partir de bloqueos o mecanismos de defensa desarrollados a través de la narración.

Finalmente en el tercer y último capítulo es abordada la función que desempeña el término *performance* dentro de la obra en cuestión, con el fin de sustentar y explicar cómo el sentido de dicho concepto determina, entre otras cosas, la estructura de la novela.

Cabe agregar que el interés y necesidad de realizar un estudio a partir de tres ángulos distintos parte del texto mismo pues al presentarse como una unidad múltiple alimentada por lenguajes, temáticas y géneros distintos ofrece diversas oportunidades de examen.

A lo anterior es necesario agregar que 41 Clósets no sólo ofrece un texto experimental con tintes postmodernos si no ante todo una obra éticamente comprometida que no busca a través de la obra literaria únicamente relatar una historia mediante un discurso novedoso, si no también poner en circulación saberes que sin temor a equivocarme contribuyen a la expansión de la conciencia del individuo.

Capítulo I: De lo uno a lo múltiple: desconstruyendo la unidad

Este capítulo está dedicado a hablar acerca de la postmodernidad y postmodernismo primero en términos generales y después de manera específica, al dar paso a la identificación de algunas de las características de la literatura postmoderna presentes en el corpus de la obra en cuestión. Los dos últimos sub-capítulos se destinarán a las aportaciones que realizaron al debate del postmodernismo: Gilles Deleuze, Félix Guattari y Julia Kristeva, entre otros.

El título busca englobar el pensamiento de los teóricos referidos mediante la enunciación de uno de los principales postulados de la postmodernidad: partir de lo uno a lo múltiple, renunciar a todo centro, llámese metarrelato o estructura preestablecida, en aras de una multiplicidad transgresora.

Como es de esperarse, las ramificaciones que se despliegan de tan vasto tema son inconmensurables, motivo por el cual se buscará dar un panorama más amplio mediante algunos de los conceptos rescatados de la obra de los teóricos mencionados renglones atrás.

1. Postmodernidad, postmodernismo y postmoderno.

Antes de dar inicio creo conveniente hacer una distinción entre tres términos que recurrentemente tienden a confundirse: postmodernismo, postmodernidad y postmoderno. El término postmodernismo se popularizó en Latinoamérica a partir de la publicación de La condición postmoderna: informe sobre el saber de Jean Francois Lyotard en 1979 aunque no pocos autores habían hecho uso del término con anterioridad. Dicho concepto generalmente hace alusión a un número amplio de movimientos artísticos, culturales y filosóficos del siglo XX definidos por su oposición o superación del modernismo, mientras que el término postmodernidad es concebido como una crítica a los postulados de la modernidad del siglo XIX desde un ángulo político, económico y social.

Por su parte, el concepto postmoderno es definido por Jean Francois Lyotard como la incredulidad hacia las metanarrativas, producto de los avances de la ciencia, la crisis de la filosofía metafísica y la intuición universitaria que dependía de ella.

“En Europa y Estados Unidos se han articulado diversos conceptos sobre la postmodernidad, tal es el caso de Jean Francois Lyotard, Jean Baudrillard y Frederic Jameson. Los tres teóricos se han interesado principalmente en el análisis de la cultura y los países posindustriales del hemisferio norte y los tres suelen considerar lo posindustrial como equivalente de lo posmoderno” (Williams 21).

Las fechas y circunstancias en que se comenzó a utilizar el concepto de postmodernismo son tan variadas como las definiciones que acerca de éste se han emitido. Aunque la mayoría de los interesados en el debate apuntan que es hasta la década de 1970, que se habla de manera generalizada del postmodernismo como un fenómeno socio-cultural, presente en distintas disciplinas y áreas culturales como la

literatura, el cine, la música, la arquitectura, la filosofía y la fotografía, por mencionar algunas.

Andreas Huyssen opina que antes de ser utilizado por distintas disciplinas el término aparece en la crítica literaria en los años 50: “In literary criticism it goes back as far as the late 1950`s when it was used by Irving Howe and Harry Levin to lament the levelling off of the modernist movement. Postmodernism was first used emphatically in the 1960`s by literary critics such as Leslie Fiedler and Ihab Hassan who held widely divergent views of what postmodern literature was. It was only during the early and mid 1970`s that the term gained a much wider currency, encompassing first architecture, then dance, theatre, painting, film and music”¹ (Huyssen 123).

Cabe agregar que no existe un significado monolítico que logre englobar las particularidades que le definen debido, probablemente, al espíritu ecléctico que le caracteriza. Podrán encontrarse ciertas constantes pero, una definición inamovible no, pues eso implicaría ir en contra de la propia postmodernidad.

Teniendo claro lo anterior, con la finalidad de dar un panorama general acerca de lo que se entiende por postmodernismo y postmodernidad, antes de entrar de lleno a la identificación de rasgos de la literatura postmoderna en 41 Clósets, se añaden a continuación algunas reflexiones en torno al tema.

Al respecto Albrecht Wellmer pronuncia: “El término postmodernidad pertenece a una red de conceptos y pensamiento “post”- sociedad, posindustrial,

¹ “En la crítica literaria se da a finales de la década del 50 cuando fue usado por Irving Howe y Harry Levin para lamentar la nivelación del movimiento modernista. El postmodernismo fue utilizado enfáticamente por primera vez en los años 60 por críticos literarios como Leslie Fiedler e Ihab Hassan quienes mantuvieron puntos de vista ampliamente divergentes de lo que fue la literatura postmodernista. Fue sólo durante principios y la mitad de los años 70 que obtuvo una mayor y más amplia circulación, abarcando primero la arquitectura, después la danza, teatro, pintura, cine y música”. (Trad. Daimary Sánchez).

posestructuralismo, posempirismo, posracionalismo, en los que, según parece, trata de articularse a sí misma la conciencia de un cambio de época, conciencia cuyos contornos son aún imprecisos, confusos y ambivalentes, pero cuya experiencia central, la de la muerte de la razón, parece anunciar el fin de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la ilustración europea, o finalmente también el proyecto de la civilización griega y occidental” (319).

La definición de Wellmer inserta un detalle importantísimo, la relación entre modernidad y postmodernidad, pues se esté o no a favor de ésta existe entre ambas un nexo que impide hablar de una sin traer a colación explícita o implícitamente a la otra. Hecho que ha dado pie al debate y toma de posturas: una que festeja y defiende a la postmodernidad y otra que desdeña la postmodernidad y defiende a la modernidad.

Por su parte Andreas Huyssen va más allá y no se limita a sintetizar el concepto de postmodernidad como la muerte del proyecto de la modernidad y comenta: “la postmodernidad no tiene nada que ver con el estilo, sino con la política y la cultura, y se mueve entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte elitista, sin que los segundos términos de estos binomios adquieran prioridad sobre los primeros” (Huyssen 2).

Lo que instantáneamente salta a la vista en lo enunciado por Andreas Huyssen son las polaridades, el choque entre opuestos binarios y distintivo axial de la postmodernidad, confrontación polar que más que diluir fronteras exalta los elementos opuestos.

En palabras de John Zerzan: “La postmodernidad es la contemporaneidad, un embrollo de soluciones a plazos en todos los niveles, donde destaca la ambigüedad, la

negativa a examinar los orígenes o los fines, tanto como el rechazo de los planteamientos de oposición, el nuevo realismo” (1).

Zerzan plantea nuevamente el concepto de oposición como componente de la postmodernidad y además incluye un nuevo paradigma: la negativa a examinar los orígenes, producto sin lugar a dudas del espíritu contestatario que caracteriza y distingue a la postmodernidad del proyecto de la modernidad, cuyo fenómeno (recordemos) se rigió bajo la premisa de imponer la razón como norma trascendental. Al caracterizarse lo postmoderno por carecer de verdades unívocas e inamovibles, la sola idea de un origen o fin universal queda automáticamente anulada.

Jean Francois Lyotard, por su parte, “elabora una crítica a las nociones de totalidad, razón y universalidad reconociendo la existencia de una crisis cultural como consecuencia de la pérdida de fe en las metanarrativas, en especial la del progreso positivista, que legitimaron la cultura occidental en el pasado. Lyotard observa que la novela ha prescindido de sus grandes héroes, grandes peligros y grandes viajes, y que se dispersa en elementos lingüísticos – narrativos, descriptivos, denotativos, prescriptivos, etc., contra las metanarrativas, que ofrecen una experiencia histórica totalizadora y reducen su diversidad a una lógica unidimensional” (Sobejano 2-3).

La incredulidad con respecto a las metanarrativas que sustentaron la cultura moderna, comenta una de las figuras más sobresalientes en el tema, es lo que ha dado origen en gran medida a lo postmoderno, concebido como la crisis nacida a raíz del desplome de los relatos de emancipación emitidos por la modernidad. Al respecto Fernando Cabo y María do Cabreiro añaden lo siguiente:

“Tales metarrelatos habrían decaído en su función legitimadora en la medida en que su capacidad de cohesión y de síntesis habría cedido ante la proliferación de

relatos y pequeñas formaciones lingüísticas, cada una con su ámbito pragmático específico y con una validez” (Cabo y Cabreiro 147).

En términos generales, existen algunas particularidades relativamente distinguibles en la postmodernidad, añado algunas a continuación:

“La fractura de los ideales (sujeto-historia-progreso como absolutos de la razón) que regularon monológicamente el proceso civilizatorio de la modernidad occidental – dominante; la consiguiente heterogeneización de los signos y multivocidad del sentido; el pasaje de la fase macrosocial de los poderes integradores a la fase microsociales de las fuerzas desintegrativas; el abandono de las certidumbres y la resignación a lo parcial y relativo como horizontes trizados de un nuevo paisaje teórico-cultural ubicado bajo el signo vacilante de la duda” (Richard 272).

Antes de pasar al siguiente punto es importante resumir y dejar en claro algunas consideraciones con respecto a la postmodernidad. Primero que “el término postmoderno sólo sirve para señalar que algo declina en la modernidad. De ahí que la verdadera pregunta sobre la postmodernidad es más bien la pregunta sobre la modernidad. ¿Dónde comienza?, ¿Dónde termina?” (Lyotard 2). Que el término empieza a utilizarse con la acepción que actualmente se maneja durante la segunda mitad del siglo XX, alrededor de 1970. Que como apunta el español Jesús Ballesteros debe ser entendida ante todo como una resistencia. Y finalmente que entre sus particularidades encontramos el defender la hibridación al despreciar la monopolización, la cultura popular al pugnar por la disolución de fronteras y el descentramiento de la autoridad intelectual y científica al oponerse y desconfiar de los metarrelatos.

1.1 Literatura postmoderna

Una vez explicado el concepto de postmodernidad, reduciremos nuestro campo de consulta enfocándonos a la literatura postmoderna, con la finalidad de dar en el próximo apartado algunos ejemplos que muestren parte de las cualidades postmodernas que el objeto de estudio maneja.

Para ello nos apoyaremos en el trabajo realizado por Ihab Hassan, quien contribuyó a resumir y aclarar algunas de las tensiones suscitadas entre los conceptos modernismo y postmodernismo, a través de una lista de nombres procedentes de distintas disciplinas (filosofía, historia, psicoanálisis, teoría política, crítica literaria, arquitectura, danza, música, artes plásticas y literatura) con la intención de proponer un concepto más concreto acerca del postmodernismo.

El listado apareció por primera vez en el epílogo a la segunda edición de El desmembramiento de Orfeo: Hacia una literatura postmoderna. A continuación lo añado con el propósito de ampliar la significación del concepto postmodernismo:

| Modernismo | Postmodernismo |
|----------------------------|----------------------------------|
| Romanticismo / simbolismo | Patafísica / dadaísmo |
| Forma (conjuntiva/cerrada) | Antiforma (disyuntiva / abierta) |
| Propósito | Juego |
| Designio | Aleatoriedad |
| Jerarquía | Anarquía |
| Dominio / logos | Extenuación / silencio |
| Obra acabada | Proceso/performance/hapening |

| | |
|-------------------------|---------------------|
| Distancia | Participación |
| Creación / totalización | Desconstrucción |
| Síntesis | Antítesis |
| Presentación | Dispersión |
| Género/límite | Texto/intertexto |
| Semántica | Retórica |
| Paradigma | Sintagma |
| Hipotaxis | Parataxis |
| Metáfora | Metonimia |
| Selección | Combinación |
| Raíz/profundidad | Rizoma/superficie |
| Interpretación | Malentendido |
| Significado | Interpretación |
| Legible | Escriptible |
| Narración | antinarración |
| Código maestro | Idiolecto |
| Síntoma | Deseo |
| Tipo | Mutante |
| Genital/fálico | Polimorfo/andrógino |
| Paranoia | Esquizofrenia |
| Origen/causa | Diferencia/huella |
| Dios padre | Espíritu santo |
| Metafísica | Ironía |

| | |
|---------------|-----------------|
| Determinación | Indeterminación |
|---------------|-----------------|

Sin lugar a dudas algunos de los elementos que aparecen en el cuadro anterior pueden considerarse una constante en la literatura contemporánea y más aún en el género novelístico, el cual, como apunta acertadamente Milan Kundera en El Arte de la Novela, llegó a su agotamiento debido a su unidimensionalidad. Cada uno de los conceptos expuestos y comparados por Hassan muestran el choque y quiebre entre la razón unívoca que caracterizó al proyecto de la modernidad y la pluralidad e indeterminación de la postmodernidad.

Como podemos observar el postmodernismo es expuesto por Hassan como como un contra-canon que propicia el desplazamiento de lo uno a lo múltiple y configura partiendo de la combustión de los opuestos nuevas formas que abandonan el propósito por el juego, el tipo por el mutante, el código maestro por el ideolecto, la causa por la huella, la metafísica por la ironía o lo fálico por lo andrógino.

En la literatura postmoderna se transgreden los límites violentando los moldes coercitivos, se abandona la estructura arborescente por la *rizomática* con la finalidad de deslindarse de líneas jerárquicas o arquitecturas fijas además de apelar por el texto-intertexto que busca extender redes y propiciar la conexión intertextual, abandonando al género-límite y coercitivo que condiciona a reglas genéricas que propician la construcción de una literatura cerrada, concebida y proyectada como isla.

La inserción de nuevas técnicas narrativas identificadas hoy en día como características de la novela postmoderna: hibridación genérica, fragmentariedad, travestismo, irreverencia e indeterminación, por mencionar algunas, responden sin lugar a dudas al agotamiento de la concepción del género novelístico sujeto a verdades

totalitarias que excluyen la relatividad, la duda y la interrogación. Características que configuran a juicio de Milan Kundera el verdadero espíritu de la novela; la lógica del juego por encima de cualquier estructura canónica. Al respecto Jaime Alejandro Rodríguez de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, comenta:

“La historia de la novela podría entenderse como la de su propia auto-limitación, pero también como la de su esclavitud frente a un tipo de discurso organizador que la obliga a una presentación de tipo "verosímil" y "realista" como garantía de *performatividad*. La novela, sin embargo, puede emprender otros caminos, especialmente si se recupera y se recuerda constantemente su origen antidiscursivo” (2).

Por su parte, Julia Kristeva nos habla de un carácter antidiscursivo intrínseco en la novela, enmascarado a través de la retórica y la exigencia de representación. Reflexión que explica y sugiere a la novela postmoderna como un tipo de texto autoconsciente de su propósito de superar la estructura coercitiva (género) que le fue impuesta. En suma, la novela postmoderna busca el desenmascaramiento a través del no sentido, la multiplicidad, el antisignificado, la transgresión de la lógica y la retórica

En base a lo anterior podemos resumir que la novela postmoderna pugna por la no representación, es decir, por eliminar la idea de que lo expresado tiene forzosamente que coincidir con lo asimilado. Lo anterior sitúa al texto postmoderno en un plano intermedio entre el material literario (indicador) y lo enunciado, cuyo resultado, según Jaime Alejandro Rodríguez constituye la verdadera obra.

Según Humberto Eco lo postmoderno surge cuando el mundo descubre que carece de un centro fijo. En el caso de la literatura latinoamericana se considera que dicho descubrimiento se da a partir de Jorge Luis Borges, de manera específica con

dos conocidos textos suyos: El jardín de los senderos que se bifurcan (1941) y Ficciones (1944).

Rayuela (1968) de Julio Cortazar pese a que no está clasificada como una novela postmoderna es considerada como una de las principales propuestas que hicieron posible, años después, concebir una ficción postmoderna.

Es hasta finales de los 60 y principios de los 70 que comienza a hablarse en América Latina de novela postmoderna a través de textos inspirados en su mayoría por la obra de Julio Cortazar y Jorge Luís Borges. Entre los más conocidos se encuentran: Tres Tristes Tigres (1967) de Guillermo Cabrera Infante, La traición de Rita Hayworth (1968) de Manuel Puig y Cobra (1972) de Severo Sarduy.

A los autores atrás mencionados le secundaron novelistas experimentales que ofrecen distintos tipos de postmodernidades como los argentinos Ricardo Piglia y Héctor Libertella, los colombianos, Albalucía Ángel, R. H. Moreno-Durán, Darío Jaramillo y Rodrigo Parra Sandoval, los mexicanos Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y José Agustín por mencionar algunos.

“En general, los escritores postmodernos latinoamericanos, igual que lo hacen sus homólogos en Norteamérica, se interesan en los discursos heterogéneos de la teoría y la literatura” (Williams 26). Como ejemplo de lo anterior cito el caso de la novela sujeta a análisis, caracterizada por un discurso polimorfo que combina la teoría y la literatura obteniendo como resultado lo que podríamos llamar una novela postmoderna.

Cabe rescatar que los nuevos discursos novelísticos se deben en gran medida a la literatura moderna de América Latina compuesta por la obra de figuras de la talla de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa y Carlos

Fuentes. Hecho que constata una vez más por qué a través del discurso de la postmodernidad circula reiteradamente la aseveración de que es imposible hablar de postmodernismo sin traer a colación el modernismo.

Entre los escritores mexicanos que han realizado propuestas de ficción postmoderna nacidos a finales de los 50 y durante la década de los 60 encontramos a David Toscana, Juan Villoro, Ignacio padilla, Marta Cerda, y Jorge Volpi, entre otros.

En el caso específico de Baja California hallamos la labor de Luís Humberto Crosthwaite, Roberto Castillo y Regina Swain, por mencionar algunos, quienes han vivido el traslado de la literatura de la Californidad (modernismo) de Rubén Vizcaíno Velencia a la Generación de la Ruptura caracterizada por introducir caracteres del postmodernismo como son: la desarticulación de los grandes discursos: ley, razón, orden, modernidad, progreso, identidad, democracia, globalización, comunidad, etc. Bajo una actitud que no busca generar propuestas si no cuestionar las existentes.

En cuestiones de género estos autores se distinguen por escapar de las clasificaciones rígidas de los géneros literarios y sus convencionalismos a través de la hibridación genérica por la que desfilan la crónica, el lirismo, la anécdota, el ensayo, el relato y la viñeta mediante estrategias discursivas como la parodia, el pastiche y lo carnavalesco.

A esta escuela de autores de la que proviene la actual literatura de Baja California podríamos añadir el legado de Cristina Rivera Garza y Federico Campbell como influencias de la literatura regional identificables en la labor literaria de Heriberto Yépez.

Como podemos apreciar lo que hoy conocemos como literatura postmoderna en Latinoamérica tiene sus raíces en la obra de escritores identificados como modernos, los cuales han propiciado mediante sus muy particulares expresiones la posibilidad de re-pensar la literatura.

1.2 Postmodernismo: El caso de 41 Clósets

No le demos más vueltas al asunto y abordemos de una vez por todas lo que probablemente Deleuze llamaría máquina de guerra. Para ello, como en el apartado anterior se mencionó, nos apoyaremos en el cuadro de Ihab Hassan, con la finalidad de explicar cómo y por qué la obra 41 Clósets deviene polimorfo, característica que a juicio de Ihab Hassan particulariza y diferencia al postmodernismo del modernismo.

Es quizá la hibridación genérica o estilo polimorfo lo que primero salta a la vista al acercarse a la novela por primera vez, tanto por la mezcla de géneros disímiles: como el epistolar, ensayístico, narrativo, lírico, etc. como por el contenido discursivo. Motivo por el cual se iniciará el análisis abordando la propiedad postmoderna, a mi juicio, más evidente.

Antes de entrar en el terreno de la ejemplificación, añado una interesante disertación a propósito del devenir del género novelístico: “Para Kundera, el destino de la novela se parece menos al de una mina de carbón agotada que al del cementerio de las ocasiones perdidas: aún es posible imaginar otras historias de la novela (en todo caso distintas a la que determinó el discurso moderno, para el cual lo importante era la verosimilitud, el decorado realista, el rigor cronológico) y específicamente, si se atendiese "ciertas llamadas no escuchadas", sería posible incluso establecer derroteros distintos” (Rodríguez 1).

Estas llamadas no escuchadas de las que nos habla Jaime Alejandro Rodríguez en Novela, postmodernidad y otras yerbas, hacen alusión a cuatro tipos de novelas que para Milan Kundera ejemplifican la resistencia del género a mantener el carácter discursivo de antaño. “La primera llamada es la del Tristram Shandy, de Laurence

Steme, y Jacques el fatalista, de Denis Diderot; obras donde la levedad y el juego determinan una estructura, obras que no se preocupan por la verosimilitud o la referencia realista, sino que proponen una lógica distinta, una especie de "paralógica". La segunda llamada es la del sueño, sobre todo la que plantean las obras de Kafka. En la obra de Kafka, la imaginación "explota" como en un sueño y se libera así de la verosimilitud. Una tercera llamada es la que proponen obras como las de Musil o Broch, quienes incluyen en la estructura de la novela estrategias discursivas propias de la inteligencia y el pensamiento con el propósito de convertirla, no en ensayo, sino en una especie de "síntesis intelectual". Finalmente está la llamada del tiempo, que aparece en obras como la de Carlos Fuentes o Denzil Romero que logran franquear los límites temporales de una vida individual en los que la novela tradicionalmente se había encerrado" (Rodríguez 1).

Según la clasificación realizada por Kundera, 41 Clósets pertenecería a la tercera llamada, por presentar en su estructura estrategias discursivas, en ocasiones metaficcionales, propias de la inteligencia, no como ensayo si no como síntesis intelectual.

Como renglones atrás se mencionó, la configuración de la obra no obedece a la estructura novelística convencional (cronológica, unidimensional, verosimilitud, etc.) si no más bien a un estilo polimorfo que exhibe su condición mutante y que al desenmascarse opta por la multiplicidad no derrotista si no conciliatoria y propositiva. Añado a continuación un fragmento con la finalidad de ejemplificar lo anterior:

"En la historia de la novela, pues, lo raro es que se siga usando la prosa horizontal como estructura automática. Lo raro es que la novela siga siendo un género,

y no el carnaval y combustión de todos ellos. El descompromiso: For better or worse I'm supposed to be male, with my own Bank balance, and a career in creative writing. Richard Elman² (Yépez 24).

El fragmento anterior antes que narrativo es ensayístico y, dicho sea de paso, también metaficcional e intertextual. Además añade una tercera forma estilística, colocando al final un poema que no sólo rompe con la estructura unidimensional de la novela sino que va más allá y traslada el carácter coercitivo de los géneros literarios al de los géneros sexuales.

El carácter propositivo atrás mencionado se inserta a través de lo que Ihab Hassan llama *indeterminación*. Ésta es concebida en el campo literario según Hassan como: “un cuestionamiento de los conceptos canonizados por el mundo académico: tanto de nuestras ideas de autor, libro y lectores, como del género, la crítica literaria o la propia literatura” (Navarro 20). Al cuestionar la prosa automática y unidimensional manejada por la novela convencional, 41 Clósets revela la necesidad de ruptura, emancipación, evolución y desenmascaramiento que el género novelístico precisa.

Como anteriormente se mencionó, la crítica hacia las estructuras genéricas es evidente y reiterativa. A continuación agrego un fragmento en el que ésta deja de ser explícita y deviene provocación:

“Los versos tienen la marca de aquella década. Se han ligado a un tiempo para atribuirse una vida, asumieron un estilo para no pasar inadvertidos, para no aceptar su nadería. Esos son los estilos –disfraces de vacuidad” (Yépez 29).

² “Para bien o para mal tengo que ser varón, tener mi propia cuenta de banco y una carrera literaria”. (Trad. Heriberto Yépez).

Como pudimos observar la crítica se agudiza tachando mordazmente a los estilos de disfraces de vacuidad, dejando más que evidente la función de la *indeterminación* en el texto al cuestionar el valor de los estilos o corrientes literarias.

Otra de las características mencionadas por Hassan en la ya citada tabla de nomenclatura binaria (cuya estructura, no está demás agregar, resulta un tanto paradójica e incongruente para los fines que fue creada) es la *ironía*. Se dice que ésta ha existido desde siempre aunque su uso ha ido cambiando en el tiempo. “La ironía socrática-platónica, por ejemplo, consiste principalmente en ir desenmascarando los rostros de la apariencia del saber, las posesiones del saber por parte de los pretendidos sabios” (Esquirol 42).

Mientras algunos comentan que a diferencia de la ironía socrática-platónica la ironía postmoderna no suele ser más que ironía, otros aseguran que: “la postmodernidad, la decepción de las ideologías optimistas y la dificultad de reconstruir una explicación del mundo, llevó a una revitalización de la ironía, como toma de conciencia de la contradicción y la complejidad de la diversidad de interpretación” (Vidal 204). Añado un ejemplo que habla por sí solo:

“Conozco maricas que sólo lo son para poder tener algo que alegar a favor de la libertad. Ese es mi caso. Como no tengo nada que mostrar a favor de mi libertad, cuando estoy borracho adopto ciertas poses y libre soy. ¡Wualá!” (Yépez 10).

Está demás argüir que la ironía en la postmodernidad, por lo menos en el caso analizado, sigue manteniendo la función desmitificadora de antaño pues, basta leer la cita anterior para notar que el distanciamiento manejado no tiene otro fin que el de desmitificar la incongruencia de la máscara social.

En suma, la presencia explícita de algunas de las características colocadas por Ihab Hassan en la tabla modernidad-postmodernidad, nos permite concluir que 41 Clósets es una novela con evidentes características postmodernas que propone (mediante una doble enunciación que participa de la *ironía*, lo *polimorfo* y la *indeterminación*, por mencionar algunas) el colapso de las estructuras genéricas literarias así como el replanteamiento de los géneros sexuales. De ahí que el sentido de género en la novela tenga un valor bisémico que alude tanto a lo literario como a lo sexual proponiendo la posibilidad de transgresión genérica no sólo en el ámbito literario si no también en el orden socio-político. Hecho que de algún modo se desprende de los postulados del manifiesto de *etopoética* que Herberto Yépez redacta en el verano del 2009.

1.2.1 De la raíz al devenir rizoma.

De lo evidente daremos paso a lo discutible. Para ello retomaremos uno de los puntos expuestos por Hassan: el *rizoma*, modelo descriptivo que forma parte de la teoría de Félix Guattari y Guilles Deleuze, según el cual la organización de un cuerpo no sigue un orden arborescente si no *rizomático*, es decir, sin líneas de subordinación jerárquica, permitiendo que cualquier elemento pueda incidir en el otro.

“La figura fue tomada de la botánica. Es un conjunto de tallos subterráneos que se ramifican en todas las direcciones haciendo que no resulte posible determinar el centro, el origen. En los tubérculos *rizomáticos* –como el del lirio- no hay jerarquía, cualquier punto puede conectarse con cualquier otro; esa característica los distingue del esquema arborescente, donde cualquier punto remite a la raíz y se ramifica mediante estructuras duales que crecen verticalmente. Deleuze y Guattari piensan que la política debe pensarse como un *rizoma*. Así, el arte, la filosofía, la ciencia y las luchas sociales se conectarían unas con otras de manera horizontal, sin que ninguna se imponga a la otra. Concebir las políticas de izquierda como un sistema acentrado implica creer que las diferentes iniciativas pueden coordinarse prescindiendo de una instancia superior que las organice y unifique” (Abbate 186).

Se puede decir entonces que el *rizoma* incide en la obra en cuestión de manera determinante, si tomamos en cuenta que carece de un centro (metarrelato) y no está dispuesta de manera jerárquica a pesar de manejar un estilo polimorfo en el que confluyen alternadamente más de un género.

41 Clósets carece de metarrelatos o mejor dicho muestra resistencia ante ellos, a diferencia de la novela del modernismo cuya característica principal fue legitimar el

proyecto moderno apoyado en el positivismo. La pugna contra el metarrelato deviene en la postmodernidad mini-relato o *interpretación* antes que *significado*.

En suma, el que 41 Clósets pueda ser concebida como *rizomática* (en lo que a disposición genérica se refiere) se debe a que la postmodernidad es “vista principalmente como el fruto de la sensibilización y tolerancia hacia la diferencia y la diversidad de alternativas en los tiempos contemporáneos, contrariamente a lo que definiría a la modernidad a lo largo de su preponderancia temporal, es decir, como un espíritu del tiempo que llevó a las sociedades a la instauración de la unicidad de respuestas y a una única manera de organizar el mundo, desde la política, hasta el arte” (Gutiérrez 4).

El carácter descentrado de 41 Clósets da pie y encausa la *indeterminación* con el propósito de colapsar a un organismo (Estado) a través de un organismo (novela) visto como “fenómeno de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendidas organizadas para extraer un trabajo útil” (Deleuze y Guattari 164).

Por muy paradójica que suene la formulación anterior algo tiene de verdad. 41 Clósets indudablemente tiene una estructura (organismo) predeterminada que le divide en 41 apartados y un *coda* que a su vez dan alojamiento a una serie de disertaciones con respecto a patrones sociales, máscaras, clósets, etc. Sin embargo, es necesario notar que el organismo (novela) que resulta de tal combinación se ordena a partir de un sistema *rizomático* y no jerárquico en el que cada uno de los elementos que le componen es interdependiente e incide y habita la totalidad del texto de manera simultánea.

Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar el estilo *carnavalesco* (Bajtín) que permea la hibridación genérica del texto, tomando “El carnaval como reflejo de una visión del mundo... que llega a cuajar en un amplio abanico de formas literarias que aprovechan sus elementos esenciales: la relativización de los valores, la burla de lo sagrado, la subversión del orden (Gómez 8).

1.2.2 A la caza del pre-texto estructuralista.

Una más de las particularidades de la literatura postmoderna, también mencionada por Hassan es la *intertextualidad*. Los orígenes se encuentran en la obra del filólogo ruso M. Bajtín. El concepto hace alusión a la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos, sean o no contemporáneos. El conjunto de textos con los que se vincula explícita (estructuralista) o implícitamente (postestructuralista) un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en el sentido de éste. Encontramos ejemplos de *intertextualidad* en la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía, al insertar una voz distinta a la del emisor en el discurso.

Según Manfred Pfister, la diferencia entre la intertextualidad estructuralista y la postestructuralista, radica en que la primera busca las referencias explícitas a que alude un texto literario, y la segunda, es decir, la de Julia Kristeva, abarca un panorama más amplio:

“Vista desde la perspectiva postestructuralista coinagurada por la Kristeva, semejante reducción de la intertextualidad a las referencias nítidas y señaladas de un texto particular a otro se opone a la naturaleza vitalmente expansiva de este principio. No es más que un vano intento de indomar lo indomable, un intento burgués de desactivar su potencial explosivo y revolucionario que aspira a desenmascarar todas las nociones de autonomía y unidad del sujeto y del texto como ficciones ideológicas. Después de todo, cuando la Kristeva acuñó este término, su intención no era proporcionar un nuevo epígrafe para las diversas formas de alusión y cita para estimular clasificaciones más útiles y sistemáticas, sino revolucionar nuestras nociones de arte, literatura, texto y subjetividad” (Pfister 8).

Si partimos de la escisión que Manfred encuentra entre la intertextualidad estructuralista y la postestructuralista hallaremos que incluso en obras postmodernas como 41 Clósets, la referencia específica (estructuralista) sigue en función.

Como renglones atrás se mencionó, la cita funciona como un puente hacia otros textos; recurso, según Julia Kristeva, que limita y devela el carácter burgués del sentido unidimensional.

La cita en el caso de la obra analizada, es utilizada de manera más o menos recurrente, aunque existe una en particular que revela y explica a grosso modo tanto el por qué de la estructura (unidad / juego) del texto como uno de los sentidos principales de éste, añadido un fragmento a continuación:

“El poema uni-versal <<sábado era mi vientre>> resume de manera <<poética>> una serie de ideas que puedo explicar de manera más prosaica de esta forma: En la época en que acepté que era homosexual o, mejor dicho, que el tipo de amor que yo sentía se denominaba <<homosexualismo>>. Para comprender adecuadamente el uso de mis comillas tendría que remitir al lector a las teorías de Judith Butler sobre el género como *performance*” (Yépez 33).

Como pudimos apreciar en la estrofa anterior el remitir al lector a la teoría de Judith Butler no tiene otra finalidad que la de proveerle un sentido específico no sólo al verso mencionado sino al texto mismo, debido a que el género como *performance* propone a los géneros sexuales como meras estructuras socio-históricas, tema abordado con significativa recurrencia a lo largo de la novela.

De la idea del género como estructura coercitiva y con fines netamente totalizadores, parte el autor para elaborar la unidad estructural y juego de escritura de la novela. Motivo por el cual el texto se compone por 41 apartados que guardan la

semejanza de concebirse como clósets, cuya finalidad no es otra que la de intentar trascender las estructuras represivas no nada más sexuales sino políticas, literarias, etc con la intención de propiciar a través del texto la creación de nuevas maneras de ser (*etopoética*).

Con lo cual podemos concluir antes de pasar al siguiente capítulo, que nos encontramos ante un libro que para su elaboración hace uso tanto de elementos estructurales como postestructurales, sin llegar a perder lo experimental o postmoderno.

Capítulo II: Novela neurótica

Una vez explicado el por qué 41 Clósets puede considerarse debido a su características una novela postmoderna, se abordará el estudio de ésta desde un ángulo diametralmente opuesto, para ello nos apoyaremos en un primer momento en la psicología humanística conocida como Gestalt. La elección de dicho enfoque como se anticipa en la introducción se debe a que a través de la lectura y análisis de la obra en cuestión, se llegó a la conclusión de que el personaje principal de la obra se distingue por estructurarse a partir de *mecanismos de defensa* o bloqueos en la personalidad.

La identificación de algunos de los postulados realizados por la técnica psicoterapéutica ya mencionada será la tarea a desarrollar en este segundo apartado. El cual, dicho sea de paso, se limitará al análisis del personaje principal de la obra. Además de apoyarse en algunas de las premisas de la terapia Gestalt, se recurrirá a algunos de los conceptos manejados por C.G. Jung y Sigmund Freud, con la finalidad de redondear el enfoque.

A lo anterior será agregada con el objetivo de proporcionar la información necesaria con respecto a la psicológica humanística atrás mencionada, una explicación general acerca de lo que debe entenderse por Gestalt, en aras de proveer los datos

pertinentes que avalen y justifiquen el por qué se ha decidido elegir un enfoque psicológico en el estudio del texto en cuestión.

Antes de entrar en minucias es pertinente distinguir las diferencias entre personaje y persona ya que mientras el término persona alude al ser que habita en el mundo real, los personajes pertenecen al orden de la ficción. La persona convierte en lenguaje lo que percibe y el personaje se configura a partir del lenguaje.

Es importante tener presente dicha distinción para uso del presente capítulo puesto que a pesar de que en éste se hará una identificación de *mecanismos de defensa* que en la vida real suelen caracterizar a personas reales, debe tenerse en cuenta que la identificación de dichos rasgos realizada a partir de la utilización de recursos de la psicoterapia Gestalt, no tiene como finalidad realizar un análisis psicoterapéutico de uno de los personajes de la novela en cuestión, si no una simple identificación de rasgos que si bien podemos hallar en personas reales en este caso únicamente son tratadas como herramientas que permiten estructurar a partir del lenguaje discursivo un personaje ficcional.

2. Gestalt

El vocablo Gestalt es de origen alemán. Apareció por primera vez en el año 1523 en una traducción de la Biblia como *yur augen gestalt*, que significa: puesto delante de los ojos o expuesto a miradas. Se dice que, los primeros en utilizar el término fueron Max Wertheimer, Kart Koffa y Wolfgang Kohler. El trío se caracterizó, entre otras cosas, por simpatizar con el psicólogo Cristian Von Ehrenfelds, autor de una de las frases más representativas de la Gestalt: “El todo es diferente a la suma de sus partes”. La cual, dicho sea de paso, pone de manifiesto la importancia de la percepción y el cómo ésta puede verse afectada por situaciones en las que su funcionamiento es equívoco, trayendo como resultado un contacto pobre con la otredad.

La psicología gestáltica parte de la fenomenología, corriente filosófica desarrollada por Edmund Husserl y basada no en explicar si no en describir los fenómenos. Una de las ideas primordiales que debemos a Wertheimer, Koffka y Kohler, padres de la psicología Gestalt, es la premisa de que en todo campo perceptivo es posible hallar una diferenciación entre fondo y forma. “La forma es una figura dominante que toma su sentido al emerger del fondo. El fondo es un plano posterior que da sentido a la figura o forma” (Sinay 7). De esta diferenciación se desprende que la percepción de la forma no es un elemento objetivo y por el contrario depende en gran medida del sujeto, es decir, de sus necesidades y atención. Estudios que llevaron a la conclusión de que en el acto de percibir se ve involucrado tanto lo objetivo como lo subjetivo.

La psicología Gestalt, también conocida como teoría de la forma, significó un gran paso para la psicología de principios del siglo XX, ya que con ella se dio inicio a un nuevo análisis que no centraba su estudio únicamente en los elementos básicos de la mente, como el conductismo o estructuralismo.

Cabe agregar que las aportaciones de Wertheimer, Koffka y Kohler no son más que uno de los embriones que hicieron posible lo que actualmente se conoce como terapia Gestalt, pues en su devenir fueron necesarios los aportes de distintos estudiosos como Bluma Zeigarnik o el psicólogo alemán Kurt Goldstein, quienes llegaron por distintas vías a la conclusión de que una tarea inacabada precisa mayor energía que una llevada a su término y que no existe una dicotomía real entre lo biológico y psíquico, ni entre lo normal y lo patológico. En suma, la Gestalt debe a Goldstein el rechazo a los preceptos dicotómicos y a Zeigarnik la idea de que realizar una tarea sin una entrega plena, contribuye a que dicha actividad precise de mayor energía para su realización, debido a la parcialidad con la que fue atendida en un primer momento.

Alrededor de 1936 aparece El yo, el hombre y la agresividad, libro escrito por Fritz Perls, mejor conocido como el padre de la terapia Gestalt. Perls era un médico alemán interesado en el psicoanálisis. En lo que fuera su primer libro expone en colaboración con su esposa, Laura Perls, varias de las ideas que años después culminarían en lo que hoy día se conoce como terapia Gestalt. La importancia del presente, la atención a las emociones incompletas, la importancia del cuerpo y las sensaciones, todo desde un enfoque holístico entre el organismo y su medio, son algunas de las propuestas psicoterapéuticas con las que los Perls inauguraron no la psicología Gestalt, pues de ella únicamente toman el nombre y algunos conceptos, si no la terapia Gestalt. Es importante tener presente dicha distinción.

Pese a que en un principio Perls se interesó en el psicoanálisis, al grado de fundar junto a su esposa el Instituto Sudafricano de Psicoanálisis, finalmente termina rechazándolo debido a discrepancias teóricas y empíricas. Años después,

aproximadamente en 1950, se constituye el llamado Grupo de los siete, compuesto obviamente por Fritz y Laura Perls, Paul Goodman, Isadore From, Paul Weisz, Elliot Shapiro, Silvestre Eastman y Ralph Hefferline. El fruto, la publicación en 1951 de Gestalt therapy, obra que marca el nacimiento oficial de la terapia Gestalt.

Una de las tareas esenciales de la psicoterapia gestáltica es el centrarse en las situaciones inacabadas o Gestalt abiertas, de ahí la importancia de la aportación de Bluma Zeigarnik mencionada párrafos atrás. Éstas son tratadas a nivel terapéutico mediante la concentración, el aquí y el ahora, el tomar conciencia de sentimientos y ante todo de sensaciones físicas en contraposición a la libre asociación de ideas del psicoanálisis.

A partir de aquí, comienza la exploración del método gestáltico por parte de Perls. Quien tachado de empirista por el resto de sus compañeros, decide marcharse y recorrer Estados Unidos sin abandonar, claro está, la psicoterapia. Lo anterior le permite conocer distintos estilos terapéuticos como la conciencia sensorial, el psicodrama y la cientología, hecho que además de darle un nuevo rumbo a su método psicoterapéutico, explica el por qué dichos mecanismos sean aplicados actualmente en los procesos terapéuticos gestálticos. Años después, alrededor de 1962 Perls tiene contacto con el zen, evento fundamental que provocaría años después que la terapia Gestalt fuera también llamada *zen occidental*.

Es importante recordar que durante el siglo XX se establecen, según la opinión de Rirchie Hering, tres corrientes psicológicas. La freudiana o psicoanalítica, la conductista-experimental positivista y la humanística –existencial o tercera fuerza.

La corriente humanística “cobra impulso en los últimos años del siglo XX como respuesta a la despersonalización y deshumanización de la vida. Dichas terapias

enfatan el sentir (fisiológico y emocional, las emociones, la pasión, la experiencia inmediata). Se centran en el presente (momento de la vida en el que existe y se siente). Forman parte de la aparición de nuevos paradigmas científicos, filosóficos, artísticos y políticos. En la psicología humanística se incluyen Abraham Maslow, Rollo May, Carl Rogers, Jacob Moreno, Alexander Lowen (bioenergética), Milton Ericsson, adlerianos, rankianos (Otto Rank), junguianos, neo-freudianos, neo adlerianos, post-freudianos (psicología del ego), a Marcuse, a Gordon Allport, la psicología Organísmica de Kurt Goldstein y por supuesto la terapia gestalt” (Sinay 72).

La psicología humanística pone al hombre, a diferencia del psicoanálisis ortodoxo y el conductismo, en el centro de la psicología, y “propugna restaurar y respetar la dignidad del hombre a través del fortalecimiento de tres derechos esenciales:

- Satisfacer sus necesidades, expresar emociones, reivindicar sus sentimientos y valorizar su cuerpo.
- Ser diferente, único y específico.
- Realizarse, conformar sus propios valores individuales, sociales y espirituales, a no ser limitado por la voluntad de otros y a no limitarse a tener y hacer” (Sinay 73).

Lo anterior justifica que la Gestalt al ser una psicología humanística busque la integración del ser humano, valore sus dimensiones afectivas, intelectuales, sensoriales, sociales, espirituales, emocionales y fisiológicas, valiéndose del existencialismo y la fenomenología. Todas las anteriores particularidades le han permitido ser denominada como una síntesis coherente y creativa de corrientes filosóficas y terapéuticas o el encuentro profundo entre occidente y oriente.

Con respecto a la finalidad de la terapia Gestalt, Claudio Naranjo, psicólogo chileno, comenta que es importante tener presente que ésta “hace hincapié en la no-búsqueda y no en el hallazgo, en la atención, en el aquí y en el ahora y en una actitud sana en él. Por su parte, el zen, descansa en el cultivo de la atención y en el reconocimiento de la perfección de la mente en su estado natural. La Gestalt es un cripto-budismo y también un cripto-taoísmo. El taoísmo habla del Tao de las cosas y el Tao del individuo. Éste alude a una espontaneidad sabia y profunda más allá de la voluntad del ego consciente. Lo cual no es diferente del ideal gestáltico” (Sinay 79).

Es así como la Gestalt logra no una fusión sino una interrelación entre occidente y oriente que, no tiene otra finalidad que la de propiciar situaciones que le permitan al hombre modificar la identidad con la que ha sido estructurado a base, en la mayoría de los casos, de introyectos sociales.

Otro de los principales intereses de la terapia Gestalt, debido a su sincretismo taoísta, es la integración de las polaridades, es decir, el interés por el equilibrio entre el Ying y el Yang, premisa propuesta en el Tao-Te-King, libro escrito en el siglo V por Lao Tsé. Entre las cuestiones que la Gestalt comparte con el Taoísmo también encontramos el énfasis en lo espontáneo, la valorización del cuerpo como morada del espíritu, el concentrarse en el aquí y en el ahora y la eliminación de introyectos pseudomoralistas.

En suma, la terapia Gestalt se centra en identificar cuáles son los papeles sociales que el individuo desempeña, es decir, la conducta opuesta a su proceso natural y los huecos de la personalidad; aquellas partes del ser que el individuo ya no experimenta o se niega a aceptar.

Un punto importantísimo para la terapia Gestalt es la neurosis, considerada por Fritz Perls como “el proceso de perder la percepción y de separarse progresivamente

del potencial propio, al ser negada la experiencia” (Baumgardner 23). Existen varios tipos de resistencias que dan como resultado la neurosis. Éstas actúan como mecanismos a través de los cuales las personas bloquean e impiden el sano y pleno contacto con el medio ambiente. Perls considera que son cuatro las resistencias principales o más comunes: introyección, proyección, confluencia y retroflexión.

- La introyección es el mecanismo mediante el cual una persona recibe y acepta toda la información que le llega del exterior como propia, actuando de acuerdo a ella. Toda la serie de mandatos o cuerpos no asimilados por el individuo se llaman introyectos e impiden el pleno desarrollo del ser.
- La proyección es lo contrario a la introyección, pues, en este caso la persona tiende a atribuir a otros aquello que rechaza de sí, adoptando posturas críticas e intolerantes frente a todo aquel que a su juicio posea dichos atributos.
- La confluencia es una resistencia en la que el yo se pierde debido a que el individuo no es capaz de discernir entre él y el ambiente que lo circunda. La frontera entre él y lo que le rodea queda abolida. El confluente tiende a estar confundido, no sabe qué quiere ni qué siente, no encuentra diferencia alguna entre él y el resto del mundo. No soporta las diferencias ni la confrontación, todo para él debe ser igual.
- Retroflexión es el mecanismo que emplean las personas que se hacen a sí mismas lo que les gustaría hacerle a otros individuos u objetos. Sus energías no se dirigen hacia el contacto con el mundo exterior si no a su mundo interior. De manera saludable puede considerarse como un control de sí pero, llevada al extremo puede devenir en una inhibición masoquista de los impulsos o en una exacerbación de las expresiones narcisista

Una vez explicado a grandes rasgos en qué consiste la terapia Gestalt, a qué corriente psicológica pertenece, su desarrollo y principales promotores, daremos paso a la siguiente sección. En ella, basándonos en algunos de los postulados de la psicoterapia recién descrita, analizaremos al personaje principal de 41 Clósets con la finalidad de demostrar cómo algunas de las resistencias citadas anteriormente intervienen en la estructuración de dicho personaje. No sin antes explicar el concepto de *persona* manejado por Jung, con la finalidad de dar un panorama mucho más amplio y descriptivo acerca del personaje sujeto a análisis.

2.1 La persona

En el capítulo número cuarenta de la novela 41 Clósets encontramos un fragmento fundamental para entender la obra y el por qué del presente apartado. Lo anoto a continuación: “Para poder narrar mi vida la tuve que ocultar. Tuve que ocultar mi vida en 41 clósets que solamente yo sé dónde están” (Yépez 119). La declaración es realizada por el personaje principal, un escritor y maestro de literatura retirado que recién ha decidido salir, como usualmente se dice, del clóset.

Hasta aquí tenemos dos elementos importantísimos, primero que el personaje principal, que de aquí en adelante llamaremos X debido a que carece de nombre, declara haber ocultado su identidad a lo largo de la narración, y segundo que es homosexual. Si tomamos en cuenta que la Gestalt se ocupa, entre otras cosas, de desentrañar los papeles sociales que los individuos desempeñan, mismos que dan como resultado huecos en la personalidad, es decir, partes del ser desconocidas, el hecho de que X declaró haber ocultado su verdadera identidad, sugiere un personaje neurótico incapaz de hablar de sí sin prejuicios, introyectos y demás.

La identificación tanto de papeles sociales como de huecos en la personalidad es, como párrafos atrás se mencionó, una de las funciones de la terapia Gestalt, ésta será la tarea a realizar en el presente capítulo con la diferencia de que el objeto de estudio no será una persona si no un personaje. Para ello se dará una serie de ejemplos que muestren por qué X es un personaje estructurado a partir, entre otras cosas, de resistencias identificadas por la terapia Gestalt.

Antes de entrar en ejemplificaciones es necesario definir algunos conceptos que, sin duda nos ayudarán a edificar un panorama más amplio del tema a tratar. El primero

de ellos es el concepto de *persona*. Para ello recurriremos a la psicología analítica de Carl Gustave Jung.

Según Jung, la *persona* es una especie de máscara que el individuo utiliza al interactuar con la otredad y ha sufrido cambios considerables a través de la historia. En los pueblos primitivos, por ejemplo, “el desarrollo de la persona era cuestión de prestigio mágico” (Zárraga 2).

El hombre, a juicio de la psicología junguiana, posee un inconsciente colectivo, éste es la parte más profunda de la psique en la que se encuentran elementos impersonales heredados y manifiestos a través de imágenes arquetípicas. En la psique colectiva es posible hallar tanto las virtudes como los vicios del hombre.

La represión de dicho inconsciente colectivo es la que da como resultado el desarrollo de la personalidad, la cual, dicho sea de paso, no es más que “un recorte de la psique colectiva, confeccionado con gran trabajo y que consiste en la suma de hechos psíquicos sentidos como personales. Este último atributo expresa la pertenencia a una persona determinada. Una consciencia personal acentúa sus derechos de propiedad de autor referente a sus contenidos e intenta crear con ellos un conjunto. Esta creación entraña un gran peligro ya que todos aquellos contenidos que no cuadran con el conjunto son olvidados, reprimidos o negados, y pasan a constituir la «sombra>>” (Zárraga 2).

La opresión de material psíquico colectivo, como se mencionó anteriormente, trae como resultado lo que en Gestalt se conoce como huecos de la personalidad, es decir, la consecuencia de que todo aquello que no conviene al individuo sea reprimido, olvidado, no experimentado y enviado a la *sombra*. De este último concepto hablaremos más adelante, por lo pronto queda apuntado.

En suma, “para la tipología psicoanalítica de Jung, un individuo es poseedor de todas las funciones psíquicas; unas son aparentes, es decir, están instaladas en la conciencia, y otras están reprimidas.” (Zárraga 1). Hasta aquí podemos llegar a la conclusión de que todo individuo posee un inconsciente personal compuesto por adquisiciones de la existencia individual o por factores psicológicos conscientes, y un inconsciente colectivo que, como su propio nombre lo dice, comparte con sus semejantes, en él se encuentran imágenes históricas universalmente propagadas que surgen de manera natural a través del funcionamiento psíquico.

“Jung adaptó el término griego *persona*, que significa máscara, para describir “la cara” que el hombre le presenta a la sociedad. Este rostro puede ser bastante diferente de sus sentimientos e intenciones reales. El hombre deriva su *persona* parcialmente de los *roles* que la sociedad escoge para él y, en parte, de su propia aceptación, creación y cambio del concepto de la sociedad, de lo que es su *rol*. El individuo que vive principalmente bajo una máscara pública, se llama *hombre personal*. Puede desviarse tanto de sus propios sentimientos como para enajenarse de ellos. Tal acción destruye la habilidad del individuo para alcanzar una autorrealización verdadera. Jung creyó que ésta es una de las principales causas de que el sujeto se trastorne emocionalmente en el mundo moderno, dado que el hombre personal vive con metas y propósitos falsos” (Cueli 121).

El que el hombre manipule su ser con la finalidad de encajar en estándares sociales, le lleva a vivir una existencia parcial. Saboteándose a sí mismo crea, con el paso del tiempo, corazas que entorpecen el auto-conocimiento y la sana interacción con el rededor.

Una vez explicado en qué consiste el término *persona*, así como algunos otros conceptos relacionados con la psique, daremos paso al siguiente apartado, en cuyo contenido se realizará una enumeración ejemplificada de algunas de las resistencias que X padece.

2.1.1 Resistencias

Según la psicoterapia Gestalt, todo sujeto tiene la oportunidad de realizar contacto con el medio ambiente en que se desenvuelve de manera satisfactoria, sin embargo, si éste no confía ni en sus capacidades ni en la fuerza de retribución sustentadora del medio, puede llegar a desarrollar sentimientos negativos como: ira, confusión, fastidio, resentimiento, impotencia, decepción, etc., inclinándose a desviar su energía de distintas maneras, todas enfocadas a reducir el contacto pleno con el medio.

El tipo o tipos de resistencias padecidos por el hombre, es decir, sus mecanismos de defensa, dependerán de la clase de interacción desviada que experimente. De ahí que en ocasiones se diga que cierta persona padece proyecciones, y en otras, introyecciones.

Existen a juicio de Fritz Perls, como atrás se mencionó, cuatro principales resistencias: introyección, proyección, confluencia y retroflexión. Respetando el orden anterior, daremos inicio a la dinámica de análisis antes referida, la cual consistirá en la identificación de las tres primeras resistencias, ejemplificadas a través de fragmentos de la novela.

Comencemos con la introyección a través de la siguiente cita: “A nadie le gusta la jotería descarada. Bohórquez explotaba este recurso, a sabiendas de que no les gusta, especialmente, a los literatos, mitad de los cuales vivimos en algún tipo de clóset” (Yépez 9).

En el fragmento anterior la voz narrativa se encuentra a cargo del personaje principal de la novela, a quien hemos acordado llamar X. Quizá uno de los detalles que primero salta a la vista es el estilo impersonal que X utiliza al referirse al otro. El personaje generaliza, abiertamente, su sentir con respecto a la homosexualidad, y

además asegura que es un sentir común. Momentos después, remata arguyendo que el poeta mexicano Abigael Bohórquez, ficcionalizado claro está, externaba dicha homosexualidad a sabiendas de que a los literatos, entre los cuales debe incluirse, les molesta considerablemente.

Además de criticar, su comentario generaliza la opinión que los literatos tienen acerca de los homosexuales, quienes a su juicio comparten con él, una animadversión con respecto al homosexual hiperbolizado. Partiendo de que él mismo es maestro de literatura, asegura además que, todos, incluido él, viven en algún tipo de clóset., dejando en claro que él mismo oculta partes de sí que no está dispuesto a mostrar.

Algo que por nada debe pasarse por alto, es que el título de la novela hace referencia al guarismo 41, mito de la cultura popular mexicana que asegura, entre otras cosas, que al cumplir los 41 años de edad, el hombre, puede cambiar su orientación sexual. Dicho mito proviene, como bien se explica en la novela, de un episodio que tuvo lugar durante el Porfiriato, según el cual a inicios del siglo XX en México, fueron descubiertos 41 hombres en una fiesta homosexual que para la época resultó un gran escándalo. A partir de entonces en México, se dice, dicho dígito se volvió un número prohibido y peligroso para los varones mexicanos tradicionalistas.

El contexto explica hasta cierto punto el que X experimente y exprese un cierto desprecio hacia los homosexuales al pertenecer a una cultura en la que la crítica hacia éstos es muy común. En suma, si recordamos que la *introyección* es un mecanismo mediante el cual una persona recibe y acepta toda la información que le llega del exterior como propia y actúa de acuerdo a ella, el que X comente abiertamente que a nadie le gusta la jotería, especialmente a los literatos, los cuales en su mayoría viven en algún tipo de clóset, muestra una postura que encaja perfectamente con las

características de una personalidad estructurada a base de introyectos del tipo: los escritores son todos homosexuales, a nadie le gusta la homosexualidad, nadie en el fondo es libre y detalles por el estilo. Ideas que, sin duda alguna, estructuran la identidad del mexicano y convierten a X en un individuo que configura su personalidad, en parte, a través de introyectos.

Ahora vayamos a la identificación de la segunda resistencia: la proyección, para ello recurriremos a la siguiente cita: “Pero con Karina las cosas tampoco funcionaron. Nunca supe quién era ella. Tenía dos años más que yo. Lo único que supe de Karina era que ella era la primera en desconocer quién era” (34).

En el fragmento anterior escuchamos a X hablar acerca de la única mujer con la que entabló una relación heterosexual, Karina. Después de mencionar el fracaso que resultó ésta, agrega que lo único que logró conocer de Karina es que ni ella misma se conocía. Es precisamente esta última declaración la que nos interesa debido a que tiende a la proyección.

Si recordamos, según la Gestalt, las proyecciones consisten en colocar en otros aquello que no aceptamos de nosotros mismos, lo cual nos lleva a adoptar posturas críticas e intolerantes frente a todo aquel que posea dichos atributos. Dicho lo anterior podemos llegar a la conclusión de que, al no conocerse y reprimir su verdadero yo, al vivir en algún tipo de clóset (bajo formas de ser preestablecidas) como él mismo declara, X coloca en otros aquello que en sí mismo no acepta, en este caso, el autodesconocimiento. X no sólo no se conoce si no que tampoco lo admite.

Finalmente encontramos al mecanismo de defensa conocido como confluencia, para ejemplificarla anexo el siguiente fragmento: “¿A quién le gustan las locas-locas? Son exageradas. Deben suponer, como cierto lugarcomunismo de la dramaturgia, que

la vida es un teatro. Viven paradigmas antiguos. La vida, ¡un performance!: si las locas quieren ser posmodernas. No mamen. No puedo ni imaginar cómo serían las locas que vivían entre los aztecas” (10).

En esta parte X con un dejo de intolerancia habla de los travestis, a quienes coloquialmente suele llamárseles locas. El desagrado que este tipo de individuos le causa es más que clara. La intolerancia hacia el tipo de homosexual que gusta de hiperbolizar y externar sus preferencias sexuales a través del amaneramiento y el travestismo, es en X notoria y reiterativa.

Si tomamos en cuenta que X es un homosexual de clóset, la manera en que se expresa, indica que en su declaración actúan dos tipos de mecanismos de resistencia a la vez: introyección y confluencia. La primera por expresarse de manera impersonal, mediante introyectos deglutidos sin ser asimilados que le conminan a manifestar cierta animadversión hacia el homosexual hiperbolizado, y la segunda por la incapacidad de discernir entre el límite que separa al yo de aquello que le rodea, fenómeno que trae como resultado intolerancia hacia todo aquello distinto a la introyectado.

Al no tolerar la diferencia, al no percibir la división entre el yo y el medio que le circunda, mecanismo conocido como confluencia, X puede experimentar una suerte de amenaza por ser homosexual, hecho que lo lleva a no tolerar la semejanza, por temor quizá, a ser etiquetado como el tipo de homosexual al que a partir de introyectos, aprendió a criticar y despreciar.

En suma, a través de los distintos ejemplos podemos constatar cómo X mediante huecos y reticencias configura lo que en el apartado anterior se denominó como *persona*, es decir, un personaje ficticio con características afines a la definición que Jung hace del concepto de *persona*. Estructuración que trae como resultado un

personaje que evita experimentar la totalidad de su ser a través de distintos *mecanismos de resistencias*.

Una vez explicado en qué consisten las resistencias a través de algunos ejemplos que demuestran parcialmente la configuración de un personaje a partir mecanismos de defensa, lo que en Jung equivaldría a la estructuración de la *persona*, daremos paso al siguiente apartado, en el cual se continuará con un análisis similar al precedente, sólo que en éste, la identificación de las fugas o evasiones de X será el punto de discusión.

2.1.2 Fugas

Tras la recapitulación de algunos de los distintos vicios de carácter que contribuyen a estructurar la personalidad de X, daremos paso al análisis de algunas de sus técnicas de evasión, no sin antes mencionar que en Gestalt, el término evasión consiste en el mecanismo puesto en práctica por un sujeto cuando no está dispuesto a experimentar la totalidad de su ser, es decir, cuando evade sus necesidades y deseos reales originando como consecuencia huecos en su personalidad .

Al respecto Baumgarner nos dice que “la evasión ocurre cuando dejamos el aquí y el ahora, o sea la situación presente. Entre muchas formas de escapar, podemos salir físicamente; salir desconectando nuestros ojos y nuestros oídos, amortiguando nuestra reacción ante lo que sí percibimos; o refugiándonos en nuestra propia cabeza. Si el sujeto encuentra continuamente la forma de salir del presente, para escapar de cualquier experiencia nueva, continuará repitiendo los moldes de su existencia y de la vida relativamente mínima, que le permite la evasión” (51).

En suma, el sujeto a través de la evasión busca escapar, fugarse del aquí y el ahora. Interactúa desde el ego y vive en el pasado o en el futuro, es decir, recuerda o anhela. Al evadir, el individuo sabotea la oportunidad de asimilarse tal cual es, se desconoce e identifica con su ego o persona. Perls nos dice que las posibilidades de evasión a través de las cuales el sujeto elude su ser son inagotables, sin embargo, existen algunas que se distinguen por su frecuencia, anoto a continuación un listado:

1. Difundir: este tipo de evasión consiste en intercambiar el expresar sentimientos propios a alguien en particular, por hablar sin concierto, es decir, de manera impersonal.

2. La murmuración: consiste en hablar y pensar acerca de alguien que no está presente. Ello permite refugiarse en el intelecto, lejos de la persona de quien se está hablando y del medio ambiente presente.
3. La evasión hacia el pasado y el futuro: obstruye el contacto a través del recuerdo y el ensayo. El sujeto ejercita su intelecto y se coloca en retirada a través de él.
4. La voz: se representan papeles aprovechando el recurso de la voz en lugar de expresar lo que verdaderamente se siente. Se murmura, se entrecorta la voz, se vuelve inaudible o ininteligible.
5. El cuerpo: se evade con el cuerpo volteando el rostro, observando el suelo, tensionando los músculos, retorciendo el cuerpo y encerrándose en sí mismo.

Estos son, como renglones atrás se mencionó, algunos de los estilos de evasión mediante los cuales el individuo procura su comodidad, eludiendo la responsabilidad que conlleva el experimentar su ser real. Explicado lo anterior daremos paso a una serie de ejemplificaciones que ponen de manifiesto la tendencia de X a evadir su verdadero yo, cuya conducta trae como consecuencia un personaje estructurado a partir de bloqueos.

Desde el primer capítulo la conducta evasiva de X se muestra abiertamente, para su ejemplificación añado un fragmento que habla por sí solo: “Era un esclavo de su propio personaje. Un personaje que, a lo mejor, nunca había existido, en el norte es muy común que se exageren o alardeen los desfiguros o desmadres de los artistas y escritores, para así tener algo de que platicar en las reuniones, así que, con tal de no defraudar la leyenda que se había hecho, Bohórquez tenía que hacer algún desfiguro o

desmadre cada cierto tiempo, para que nadie se diera cuenta que él no había sido quien había inventado ese personaje” (Yépez 13).

Varios son los puntos a tratar en la cita anterior pero, partamos del que al presente apartado compete: la evasión. Si recordamos, una de las maneras en que el individuo tiende a evadir el aquí y el ahora según Fritz Perls, es hablando de otros. En este caso encontramos a X hablando de la personalidad de Abigael Bohórquez, al cual tacha de esclavo de su propio personaje. Hasta aquí, observamos la capacidad de X para identificar las máscaras en el otro pero no en sí mismo, lo cual puede catalogarse perfectamente como una suerte de evasión pues, mientras se diserta en torno a reconocer tal o cual cualidad en el otro, las características propias no se toman en cuenta o simplemente no se perciben.

Como párrafos atrás se mencionó, las maneras de evadir son muchas: una de ellas, quizá de las más concurridas, son los vicios, llámese alcohol o drogas. X no es la excepción y para demostrarlo añado la siguiente cita: “También el vino nos hace creer que somos libres. Hace alusión a otra sangre” (12).

El ejemplo ulterior es claro, X es consciente del carácter evasivo que se esconde detrás del consumo de bebidas etílicas. La aparente libertad que la ingesta de alcohol produce, le permite olvidarse de las carencias que al satisfacer su ego configura.

Otro ejemplo de evasión a partir de sustancias es el siguiente: “Al ver cómo se ponía la camisa recordé que no es amor lo que siento por Daniel sino dos cosas: soledad y marihuana (nada más)” (80).

En la cita anterior X nos habla de los motivos que le orillaron y permitieron entablar una relación homosexual con Daniel: la soledad y la marihuana. Si tomamos en cuenta que la soledad según Alejandro Jodorowsky es catalogada como la

incapacidad de estar con uno mismo, podemos llegar a la conclusión de que X busca satisfacer con Daniel lo que él a sí mismo no se procura, evadiendo a través de la compañía de otros, su yo.

En el consumo de marihuana encontramos otro mecanismo de evasión que exagera los sentidos y evita que el sujeto experimente su ser real y el contacto consigo mismo. En suma, el personaje X se configura a partir de sus evasiones, por un lado Daniel como instrumento para evitar la soledad y por otro la marihuana como medio de exacerbación del ser.

Otro ejemplo que puede ser perfectamente catalogado como evasión es el siguiente: “A excepción de Karina, pero era tan flaca que la gente decía que yo andaba con ella porque me sentía a gusto, pues yo estaba más nalgón y chichón que ella. Chistes fáciles de la cultura mexicana. Pendejadas para mantenernos infantiles y no sentir la verga insertándose en nuestro culo. Chistes que marcan quién eres para fingir que nunca nadie lo supo” (14).

Lo abordado en el fragmento anterior, va más allá de la evasión personal y alcanzando incluso una cultura, la mexicana. Si ponemos atención al chiste del cual se nos habla encontraremos que guarda cierto sincretismo con el albur, siendo éste último de origen mexicano, la referencia cultural es tácita.

¿Qué esconde un comentario satírico como el anterior? Sin lugar a dudas una verdad, la homosexualidad de X, quien es punto de burlas debido a la relación heterosexual que intentó llevar con Karina, además, en el chiste encontramos el código bajo el cual se dan las relaciones sociales del personaje en cuestión.

Finalmente, agrego un ejemplo más de evasión, a través de la siguiente cita: “Daniel quería que nos fuéramos de Mexicali. Eso sucede al principio de toda pareja.

Para evadir la historia de nuestras vidas uno de los dos propone viajar. Quería irse a otra ciudad, decía que le gustaría conocer otro lugar que no fuera nuestro enemigo. Un lugar donde no existiera el <<aquí ya estuve antes>>” (64).

En la cita anterior encontramos una evasión de tiempo y espacio, un huir del pasado hacia el futuro, evadiendo por completo el aquí y el ahora. Ambos personajes buscan y esperan un estilo de vida distinto al que tienen en un lugar diferente, en otra ciudad. Un sitio en el que la vida que hasta ese momento han llevado deje de ser quien se encargue de definirlos.

Como pudimos observar a través de los ejemplos anteriores, X vive en la resistencia y fuga constante y a partir de ella se le estructura. Lo que trae como resultado un personaje que tiende al *performance*, a la actuación, concepto que será abordado en el siguiente capítulo.

Una vez identificados y explicados algunos de los mecanismos de defensa empleados por X, daremos paso al siguiente subcapítulo en cuyo contenido se explicará a grandes rasgos en qué consiste la sublimación. Lo anterior con la finalidad de explicar cómo el acto creativo dentro de la novela, funge como un mecanismo de defensa positivo.

2.2 Sublimación

“Freud menciona por primera vez el término sublimación en 1897 en una carta a Fliess en referencia a las fantasías histéricas, de las que dice que “sirven simultáneamente a la tendencia de refinar los recuerdos, de refinarlos”. La mención al “*refinamiento*” esboza y anticipa una concepción que llega hasta nuestros días en la que existe un deslizamiento que va de la sublimación a lo sublime. En “Tres ensayos para una teoría sexual” el creador del Psicoanálisis ubica la sublimación como una desviación de las fuerzas pulsionales con relación a sus metas y su orientación hacia metas nuevas y más elevadas. Al señalar que estas metas nuevas están referidas a gran parte de nuestros rendimientos culturales y que tendrán que ver con objetos socialmente valorados refuerza el deslizamiento antes mencionado. Probablemente haya en ello algo de verdad, pero es necesario señalar que en lo socialmente más valorado la libido se satisface en forma directa y prescinde del retorno de lo reprimido y de sus producciones sintomáticas” (Veli 1).

La sublimación nace a partir del choque u oposición de dos principios fundamentales: el principio del placer y el principio de realidad. Al atender fines y ritmos opuestos provocan una lucha constante en la que primero actúa a favor de la satisfacción y el segundo se subordina a normas culturales. Aquí es importante mencionar que “para Freud, cultura no significa ilustración o formación intelectual, sino el conjunto de las normas restrictivas de los impulsos humanos, sexuales o agresivos, exigidas para mantener el orden social” (Freud 1).

La subordinación del principio del placer al principio de realidad se realiza pues a través del proceso psíquico llamado *sublimación*, durante el cual la energía de los deseos insatisfechos es transformada en algo útil y socialmente aceptable. “La

sublimación surge como un destino de la pulsión socialmente valorado que atenúa o evita los síntomas neuróticos y las actuaciones perversas” (Amorín 3).

Por otra parte, es importante mencionar que a juicio de Freud, la *sublimación* se caracteriza por lograr un impacto positivo en el sujeto, a diferencia de los restantes mecanismos de defensa. “De aquí la paradoja de que (...) no solamente no defienden al Yo de la ansiedad sino que, con su repetición, contribuyen o pueden contribuir a configurar la estructura del *comportamiento neurótico*” (Polaino, 188).

De manera similar en Gestalt, “los mecanismos de defensa antes que proteger al Yo de las pulsiones internas amenazantes o de las amenazas externas, son concebidos como formas de evitar el con-tacto, tanto interno como externo; como autointerrupciones del ciclo de experiencia” (Vázquez 2).

Por medio de la *sublimación*, “el yo dirige de forma inconsciente e involuntaria la energía psíquica asociada a un deseo o representación inaceptable hacía actividades no censurables por su conciencia moral. Para Freud, en muchas ocasiones las actividades socialmente muy bien valoradas como la ciencia, el arte y la religión, son consecuencia de la sublimación de intereses y pasiones bajos y poco aceptables” (1).

Pese a que la psicoterapia Gestalt mantiene ciertas discrepancias con el psicoanálisis, entre las cuales se cuenta el que dicha corriente considere que los valores y logros del hombre se derivan únicamente de impulsos inferiores transformados a través de mecanismos de defensa como la sublimación, he decidido incluir dentro de este apartado la identificación de dicho mecanismo, debido a la claridad con que es manejado en el capítulo número tres del texto en cuestión.

En los dos subcapítulos anteriores pudimos observar el comportamiento neurótico de X a través de la identificación de resistencias y evasiones, en el siguiente

subcapítulo al igual que en los anteriores se llevará a cabo un análisis similar, con la variante de que en éste la identificación del mecanismo de *sublimación*, será la tarea a realizar.

2.2.1 Vacíos creativos

Una vez explicado en qué consiste la *sublimación* daremos paso a la identificación de ésta dentro de la novela a través del siguiente fragmento: “Nunca he vivido directamente mi vida. Ello se ha debido a la forma en que me he enfrentado a mi sexualidad. No enfrentándola o enfrentándola de varias maneras. Generalmente traduzco, para así escribir a través de otro y poder evadirme de mí mismo. Sin embargo, traduciendo puedo argumentar que conozco al otro, que doy el salto. Traducir es la coartada perfecta. El falso brinco” (Yépez 17).

En el fragmento anterior tenemos a X declarando abiertamente la manera en que evade su sexualidad. Si ponemos atención encontraremos por qué dicha declaración puede ser tomada como un ejemplo de *sublimación*. Primero que nada tenemos a un personaje diciendo que siempre ha vivido indirectamente su vida, lo que en Gestalt se traduciría en vivir careciendo de un contacto real con el medio. O según la psicología analítica desarrollada por Carl Gustave Jung, relacionarse desde el yo y no desde el *self* (sí-mismo).

Si recordamos, la *sublimación* consiste en la subordinación del principio del placer por el principio de realidad. Al representar X a un personaje que evade su sexualidad (principio de placer) y utiliza dicha energía sexual para realizar una actividad socialmente aceptable, como lo es la traducción, el acto de *sublimación* se vuelve evidente.

En el párrafo que presento a continuación X no sólo reitera su evasión sino que además explica detalladamente la manera en que sublima: “Lo mismo sucede con mis incursiones en la crítica, la cual procuro porque así escribo como si escribiera de otros. Llevo años escribiendo sobre literatura mexicana, estadounidense, brasileña y

fronteriza, a pesar de que realmente me importan muy poco las cuatro. Ni siquiera ahora que tengo más tiempo libre he decidido dejar de vivir usando la tangente. Si no estuviera en la tangente tendría que estar en el centro vivo de las cosas (Lorca) pero ese centro vivo es un hoyo negro (Einstein). La relatividad me asusta. Nunca he tratado de entenderla. Prefiero la indeterminación (Heisenberg)” (17).

En la cita anterior podemos observar como X evita la integración y opta por la indeterminación, al declarar que sus incursiones en la crítica le permiten vivir indirectamente. X usa la tangente por miedo al vacío que representa para él romper con formas de conducta anquilosadas, que una vez tronadas le obligarían a vivir su *self*, es decir, la integración de las fuerzas opuestas que componen toda identidad. Acción que le exigiría, tal y como lo maneja la psicoterapia Gestalt, un estar en el aquí y el ahora, o lo que es lo mismo, en el centro vivo de las cosas, tal y como estuvo en su momento el poeta y dramaturgo andaluz al que menciona, Federico García Lorca, a quien el enfrentar su sexualidad le costó la vida.

Adelante hallamos otro caso de *sublimación*, pero concretado mediante la creación literaria. Añado el ejemplo: “Lo mismo (siempre lo mismo, lo mismo, lo mismo) ocurre con los personajes que de vez en cuando me atrevo a construir. Por ejemplo, el yo, el hijo o el hermano. Ellos también son maneras de huir de vivir en mí. Covachas. Escribir, en definitiva, es no vivir dentro del propio cuerpo, sino en la superficie de cualquier otro espejo” (17).

Como pudimos observar, la creación de personajes actúa, al igual que en los dos casos anteriores, como un mecanismo de evasión sublimado, mediante el cual X logra nuevamente librarse de sí a través del otro. El personaje creado es visto como una suerte de escondite que contribuye a prescindir del contacto consigo mismo. En suma,

cada uno de los personajes creados por X representa una suerte de espejo en el que se ve proyectado.

Renglones después, X habla del acto creativo de la siguiente manera: “Meto la mano a mi cuerpo, en cualquiera de sus orificios o en cualquiera de sus heridas abiertas, y saco de ahí un conejo y denomino a ese acto el Nacimiento o el Aborto. Al ser pro-creado, al ser-sacado lo llamo conejo-suelto, y tras ese nombre infame saco otro y los conejos brotan infinitamente. A mí mismo, entonces, me llamo autor o mago, y al espacio de la pululación estúpida le nombro novela” (17-18).

A través de la cita anterior se inserta un nuevo elemento, el vacío. Al respecto Jacques Lacan ofrece una interesante disertación, según la cual, a través de la *sublimación* se eleva al carácter de cosa (das-ding) aquello que es vacío, en el afán del sujeto por concebir lo reprimido. Lacan compara la *sublimación* con la actividad del alfarero “que al construir una vasija hace surgir de sus costados un vacío interior. Esta referencia está tomada del Libro de la Sabiduría, de la Biblia, figura que Lacan utiliza porque el alfarero crea “ex-nihilo”, a partir de un agujero, de un vacío, que hace la vasija. Ese vacío es al mismo tiempo su causa y su efecto. La sublimación reproduce así la falta de la que procede. La vasija presenta la existencia de un vacío en el centro de lo real, que es justamente la Cosa, que Lacan dirá que aparece como una nada. Por eso el alfarero crea de la nada, a partir del agujero. La sublimación queda entonces situada del lado de la creación ex nihilo” (Veli 2).

Como pudimos observar el acto de sublimar, según Lacan, procede de un vacío, lo cual explica sobremanera el por qué el personaje sujeto a análisis expresa que de sus orificios o heridas, lo cual puede perfectamente entenderse como una suerte de

vacíos, es de donde nacen los personajes que después forman parte de su obra literaria.

En suma, al evadir su sexualidad X experimenta un vacío que deviene mediante la sublimación en algo valorado socialmente. Lo cual queda perfectamente sustentado bajo la premisa expuesta por Lacan, según la cual, la sublimación queda situada del lado de la creación ex - nihilo, es decir, una suerte de creación que proviene de la nada.

Los ejemplos anteriores nos ayudan a entender por qué al iniciar el tercer capítulo, del cual fueron sacadas la totalidad de las citas planteadas a lo largo de este apartado, X confiesa que no enfrenta y enfrenta de varias maneras su sexualidad, pues, no la enfrenta como necesidad primaria pero sí mediante la *sublimación*, es decir, sublimando el vacío que le produce el no abordar su sexualidad directamente y haciéndolo en cambio bajo formas valoradas socialmente como lo son: la traducción, la creación y crítica literaria.

Cabe agregar que el uso de la ironía en el planteamiento de los personajes es un factor clave para entender la obra pues a través de ésta se logra un efecto de hiperbolización que raya en la burla y logra mostrar hasta la obviedad lo caduco y cliché que pueden llegar a ser ciertas formas convencionales de ser. Además de la obviedad con que es mostrada a través de la narración la neurosis de X, la estructura de la novela por sí misma también se trabaja desde la ironía al configurarse a partir de 41 capítulos (cifra que alude al mito de los 41 acaecido durante el porfiriato) y un coda (conjunto de versos que se suelen añadir como remate a ciertos poemas) que funge no como remate sino como un contra-remate a partir del cual se logra y muestra la trascendencia del Yo. Añado a continuación un fragmento para su ejemplificación: “Me frustra. Este número me detiene. Aquí es donde dejo de ser, donde quiero regresar a

ser los anteriores rogando rebasar la cifra, ahuyentando estos límites... El tiempo se vuelve arquitectura, queda mi cuerpo hecho fijeza. Sus órganos están contados, apenas se prepara el cierre, me fugo.”

En la cita anterior podemos observar el deseo de resistencia que precede al cambio o trascendencia del ser, anticipando a la vez una posible mutación que termina finalmente siendo constatada al final de la novela a partir del siguiente fragmento: “Soy muchos. Soy 41 identidades distintas. 41 diferencias idénticas. En eso consisten mis diccionarios. Misterio resuelto. Así que el baile-de-los-41 se trató del banquete mexicano que inauguró el siglo XXI. Esto es una exageración, lo sé. Así soy: exageradísimo, puesto que sé que yo soy más que yo mismo. En la fiesta algunos éramos lesbianas, otros políticos. Algunos éramos castrados, otros bífidos. Algunos íbamos vestidos de hombres, otros desnudos. Otros éramos mayates, otros closeteros terminantes. Yo era todos ellos y, claro, ninguno. Yo era Alí Babá y para robar en todos los mundos, me desdoblé en 41. Yo sólo era uno y era 41 distintos. Yo era policía escondido, yo era el posterior soldado y era Porfirio. Yo era una orgía en 1901” (126).

Como pudimos observar el apartado (coda) del cual han sido extraídas las dos citas anteriores, funge como la antítesis de lo expuesto en los 41 capítulos o clósets precedentes y da paso a una síntesis que permite o devela una dialéctica hegeliana (tesis + antítesis = síntesis) que propone la posibilidad de nuevas formas de ser, o lo que el propio Yépez define como *etopéutica* o poética del ethos.

A continuación añado un fragmento del manifiesto de *etopoética* escrito por Heriberto Yépez con la finalidad de explicar con mayor amplitud uno de los conceptos nodales de su obra: “Etopoética, no longer an accident. At one point I-I even found it to be a word in Plutarch. It means “the poetics of ethos”, that is, the making of ways-of-

being. And ethos meaning there not just one way of being but a more healthier, open, developed, complex way of being, which is described by the different schools of ancient philosophy, and where writing is considered part of *epimeleia*".(Yépez).³

Como pudimos notar a partir del fragmento anterior la *etopoética* alude a la creación de maneras de ser más desarrolladas y complejas descritas por diferentes escuelas de la filosofía antigua en donde la escritura era concebida como parte de la *epimeleia* (principio filosófico que predomina en el pensamiento griego, romano y helenístico abordado por Michael Foucault en la Hermenéutica del sujeto y cuyo significado es el cuidado de uno mismo), lo cual nos lleva a la conclusión de que 41 Clóstes apela por una escritura que propicie la evolución y trascendencia del ser.

Otro rasgo a través del cual Heriberto Yépez pone en marcha el concepto de *etopoética* es al manejar el concepto de *performance*, derivado de la teoría queer y puesto en circulación por la teórica postfeminista Judith Butler a través del texto El género en disputa. El autor hace uso de dicho término con la finalidad de exponer el carácter *performativo* que poseen tanto los géneros sexuales como los literarios, tema a desarrollar en el tercer y último capítulo

³ “*Etopoética*, no es un accidente. Al punto que encontré que es una palabra en Plutarco. Significa "la poética del ethos", es decir, la realización de formas-de-ser. Además ethos significa no sólo una forma de ser sino una más saludable, una más abierta, desarrollada y compleja manera de ser descrita por las diferentes escuelas de la filosofía antigua en donde la escritura se considera parte de la *epimeleia*". (Trad. Daimary Moreno).

Capítulo III: El género como *performance*

Otra manera a través de la cual Heriberto Yépez apela por una escritura *etopoética* es a partir del término *performance*, derivado de la teoría queer y puesto en circulación por la teórica postfeminista Judith Butler a través del texto El género en disputa.

Con la finalidad de dar un contexto más sólido acerca del concepto *performance*, el cual además de armar el enunciado temático del presente trabajo de investigación es pieza clave de la novela sujeta a análisis, se iniciará este tercer y último capítulo con un apartado dedicado a la teoría queer, cuyo postulado nodal es la negación de la reciprocidad entre sexo, género, y orientación sexual.

Entre las teóricas queer más reconocidas encontramos a Teresa de Lauretis y Judith Butler, quienes basándose en los estudios de pensadores postestructuralistas como Jacques Derrida y Michael Foucault, marcaron el inicio de lo que atinadamente Beatriz Preciado, autora del texto Manifiesto Contrasexual, denomina como sexualidad postmoderna.

Posteriormente se explicará qué debe entenderse por el género como *performance* así como el sentido que en la novela sujeta a análisis le es dado. Finalizando con un breve listado acerca de algunos de los actos que desmitifican el carácter puro tanto de los géneros sexuales como de los literarios.

3. Teoría Queer

Hablar de teoría queer implica iniciar desde la definición misma de tan controvertido concepto. “Los diccionarios etimológicos nos informan del carácter incierto del origen del término. Muy probablemente está emparentado con el adjetivo alemán *quer*, que denota lo transversal, oblicuo y torcido. Parece, con todo, que sus primeros registros escritos aparecen en lengua escocesa allá por el siglo XVI y hacen referencia a lo impar, raro o extraño. Diversos corrimientos semánticos van a permitir que lo queer se identifique con lo descoyuntado, lo que está fuera de sí e incluso con la ebriedad (S. XIX). Queer es el antónimo de *straight* (recto, derecho, normal). Es además lo chocante y ridículo (*puzzle*, *ridicule*), pero sin el disfrute de las connotaciones juguetonas que poseen estos vocablos: lo queer está marcado desde el principio por una sospecha de perversión moral” (Sanromán 1).

El uso del vocablo *queer* se va modificando poco a poco y es durante el radicalismo de los setenta que empieza a tomar una acepción con tintes militantes. Alrededor de los ochenta comienza a asociársele con la liberación de identidades fijas, así como con patrones sexuales impuestos. Esta concepción de lo queer será la que prevalecerá y permeará el ámbito académico cuando en los noventa aparece lo que actualmente se conoce como teoría queer. La utilización de dicho término permite ver cómo desde el propio nombre, lo queer propone una suerte de subversión ante lo común o ya normalizado, apropiándose de un término en origen represivo y discriminatorio, que devela el deseo de diferenciarse de toda identidad estable o naturalizada.

“Arrebatarse la sexualidad y las identidades sexuales del campo de lo natural, de lo dado. Arrebatarse de los campos de conocimiento que así las habían definido

otorgándose el privilegio del acceso a ellas: la biología, la psicología/psiquiatría, la medicina. Para llevar la sexualidad al terreno de lo social y, dado que lo social está atravesado por el poder, al terreno de lo político. Este ha sido el objetivo de gran parte de la teoría gay y lesbiana desde los años setenta, y este ha sido el objetivo que la teoría queer ha pretendido reactivar y reforzar. Desnaturalizar la identidad sexual implica la renuncia a la reivindicación de la normalidad (sin el suelo discursivo que la invocación a la naturaleza proporciona, el binomio normal/patológico pierde su fuerza), la renuncia al intento de escudarse en el espacio de lo fijo e inevitable. Implica sustituir la aspiración a la integración en el orden socio-sexual que acompaña a toda política de normalización. Para reivindicar otro lugar de enunciación, otro discurso” (Córdoba 1).

Hablar de teoría queer supone sin duda alguna una necesidad de traducir, que es mostrada con tan sólo pronunciar el término. El proceso de constante traducción y retraducción que precisa lo queer aparece como imprescindible ante las restricciones impuestas por un lenguaje que si bien es cierto defiende intereses heterocéntricos despliega también la oportunidad de crear un espacio dentro del mismo, desde el cual la producción de una contestación integral es posible, nos dice Juan Vicente Aliaga en Miradas de la sexualidad del arte y la literatura del siglo XX en Francia y España.

Esta retraducción de la que nos habla Aliaga basándose en los textos de Beatriz Preciado y Marie Helene Bourcier, puede ser interpretada como una suerte de deconstrucción del lenguaje por parte de lo queer, dicho en otras palabras, una resignificación con fines contestatarios mediante la cual lo considerado abyecto por las sociedades heteronormativas es resignificado a través de una reapropiación del lenguaje mismo, acto que da como resultado que lo queer (lo abyecto y periférico) proponga desde el nombre una lógica de pensamiento distinta.

Por otra parte, Aliaga apunta que el hecho de manejar a la teoría queer como una suerte de traducción alcanza incluso sus más remotos inicios pues, su desarrollo en las universidades estadounidenses en los años 90, se debe al proceso de traducción política de la filosofía francesa, especialmente la de Foucault, Derrida y Deleuze. Al respecto, en un intento por esbozar antecedentes y redes de incidencia, la filósofa española Beatriz Preciado comenta que “el movimiento queer converge con el postfeminismo al implicar una revisión crítica de las luchas feministas. Frente al feminismo liberal, heterosexual y de clase media que busca la igualdad del sujeto político mujer con el sujeto político hombre (la normalización), el postfeminismo incorpora otros elementos identitarios como las reivindicaciones de clase y raza. Frente al feminismo de la diferencia que ya integra la noción de cuerpo pero define a la mujer en clave esencialista (y habla de una identidad femenina natural con una serie de rasgos intrínsecos: instinto maternal, sensibilidad,...) el postfeminismo concibe el cuerpo (y no sólo el cuerpo de la mujer) como el efecto de un conjunto de tecnologías sexuales” (Preciado 3).

Por su parte Teresa de Lauretis y Donna Haraway, haciendo uso de la noción foucaultiana de biopoder, indican que nuestros cuerpos y nuestras identidades de género, de raza y sexuales, son productos de complejas tecnologías biopolíticas (conjunto de saberes, técnicas y tecnologías que convierten la capacidad biológica de los seres humanos en el medio por el cual el Estado alcanza sus objetivos) que estructuran a los individuos de la era postmoderna como sistemas culturales tecnovivos, el cuerpo como campo de batalla manipulado por macro-intereses de Estado que promueven un carácter técnico-sexual tanto en el sujeto político hombre como en el sujeto político mujer.

En su ensayo Tecnologías sexuales Teresa de Lauretis comenta que: “la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja... el género como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (8).

La teoría queer busca precisamente desarticular el concepto de género al proponer la trascendencia de toda definición restrictiva a través de una contestación integral de la categoría de sujeto de la modernidad (sistema cultural tecnovivo). Cabe rescatar que a diferencia del feminismo clásico su búsqueda y propuesta va más allá del intento emancipatorio que pugna por los derechos de reconocimiento social y apela por una desnaturalización del género a través del discurso.

Es importante tomar en cuenta que ante todo las teorías queers, ponen en cuestión la distinción clásica entre sexo y género, haciendo hincapié en el hecho de que la noción de género apareció en el contexto del discurso médico como un término que hacía referencia a las tecnologías de intervención y modificación de los órganos genitales y cuyo único objetivo era llevar a cabo un proceso de normalización sexual” (Preciado 3).

A partir de los trabajos de Teresa de Lauretis, Judith Butler o Eve K. Sedgwick, las teorías queers comienzan a cuestionar la idea de sujeto político mujer, apostando por una idea de *performatividad* de los géneros defendida por la filósofa postestructuralista Judith Butler en El género en disputa. “Butler utiliza la noción de *performance* para desnaturalizar el género y mostrar que el sexo es un efecto

performativo (realizativo en una traducción más literal) de los discursos de la modernidad (desde la medicina a la institución educativa). Es decir, la noción de performance adoptada por la teoría queer cuestiona el origen biológico de la diferencia sexual” (Preciado 4).

En suma, las teorías queer arremeten contra lo que Judith Butler llama *matriz* heterosexual, es decir, contra el órgano desde el cual se dispone el orden heteronormativo que vela por los intereses de un poder que define la identidad a partir de formas primigenias o esencialistas, según las cuales todo parte de los binarismos: heterosexual/homosexual y hombre/mujer.

Butler propone lo que para unos supone un giro copernicano, al plantear que el sexo entendido como la base natural del género, es en realidad el resultado de una concepción con intereses intra-sistémicos, que pugnan por una normativa de género basada en opuestos binarios que hacen del cuerpo biopolítica al servicio del Estado.

La distinción realizada por Butler con respecto al sexo, género y orientación sexual rompe de entrada con el feminismo clásico y esencialista, estructurado a partir de una ontología biológica que defiende la existencia de una correspondencia entre las tres nociones: sexo, género y orientación sexual, según la cual el sexo es algo natural que se deriva de los genitales, mientras la diferencia de género dependería de la construcción social así como del proceso dialéctico defendido por las feministas clásicas, fijado aún en binarismos del tipo opresor / oprimido.

Otra feminista encargada de arrojar la semilla que años después daría pie a lo que hoy conocemos como teoría queer fue Monique Wittig, “activista y ensayista lesbiana que definía el sexo y el género como una construcción y consideraba las

actividades asociadas a lo femenino (la reproducción, el matrimonio, el cuidado de los hijos...) como elementos de una cadena de producción social y demográfica destinada a la reproducción de la vida. Wittig calificaba la heterosexualidad no ya como una práctica sexual sino como un régimen político (un sistema de producción capitalista), un análisis que conecta con la función foucaultiana de biopolítica” (Preciado 6).

En suma, podemos llegar a la conclusión de que la teoría queer nace a partir de la inquietud por parte de distintas teóricas de desmitificar el supuesto carácter natural del género sexual, abogando no sólo por las minorías sexuales sino ante todo por el deseo de trascender el carácter represivo que supone el dar por cierta la existencia de identidades primigenias, que en realidad no son otra cosa que tecnologías sexuales al servicio de sociedades de control que abogan por la supremacía y permanencia de un orden heteronormativo.

Una vez descrito a grandes rasgos en qué consiste la teoría queer, daremos paso al siguiente apartado, en cuyo contenido se explicará qué debe entenderse por *performance*, con la finalidad de elucidar, entre otras cosas, la propuesta que la novela en cuestión hace del término al trasladarlo al ámbito literario.

3.1 *Performance*

La posibilidad de pensar en los géneros sexuales como actos *performativos* se lo debemos a Judith Butler, catedrática en el Departamento de Retórica y Literatura Comparada de la Universidad de California, en Berkeley.

Con respecto a la concepción de género defendida por Butler se comenta lo siguiente: “Butler has collapsed the sex/gender distinction in order to argue that there is no sex that is not always already gender. All bodies are gendered from the beginning of their social existence (and there is no existence that is not social), which means that there is no “natural body” that pre-exists its cultural inscription. This seems to point towards the conclusion that gender is not something one *is*, it is something one *does*, an act, or more precisely, a sequence of acts, a verb rather than a noun, a “doing” (Salih 1).⁴

Al argumentar que todos los cuerpos construyen su género en el marco de la existencia social, Butler inaugura una lógica distinta según la cual los géneros sexuales no son otra cosa que el resultado de una cadena de actos que a través de su repetición configuran lo que conocemos como hombre y mujer, refutando con ello la naturalidad de los sexos y dejando al descubierto una falacia auspiciada por intereses heteronormativos.

Al debate se agrega además que “Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to

⁴ “Butler ha colapsado la distinción sexo/género en orden para argumentar que no hay un sexo que desde siempre sea un género. Todos los cuerpos construyen su género al iniciar su existencia social (y no hay existencia que no sea social), lo que significa que no hay “cuerpo natural” que pre-exista su inscripción cultural. Esto parece señalar y avanzar en la conclusión de que el género no es algo que uno es, es algo que uno hace, una acción, o más precisamente, una secuencia de acciones, un verbo en lugar de un sustantivo, un haciendo”. (Salih 1).

produce the appearance of substance, of a natural sort of being. A political genealogy of gender ontologies, if it is successful, will deconstruct the substantive appearance of gender into its constitutive acts and locate and account for those acts within the compulsory frames set by the various forces that police the social appearance of gender” (Salih 1).⁵

Deconstruir lo esencial del género por las acciones que le configuran es en resumidas cuentas lo que Butler propone a través del término *performance*. Evidenciando el carácter no natural del género deconstruye lo que desde el plano socio-histórico se ha venido amalgamando y defendiendo con apócrifos argumentos biológicos.

No faltó quien intentara refutar la concepción del género como *performance*, arguyendo que al ser postulados los géneros como *performativos* la elección del *performance* suponía tener la posibilidad de elegir entre una gama más o menos variada de actos representativos a elegir, que bien podrían depender del ánimo del individuo. Lo anterior llevó a Butler a realizar Critically Queer, un ensayo incluido en Bodies that Matter, a través del cual delinea el concepto *performance* optando por el término *performatividad*, arguyendo que mientras el primero presupone al sujeto; el segundo pone en cuestión la noción de sujeto, haciendo hincapié en que “The script (...) is always already determined within this regulatory frame, and the subject has a

⁵ “El género es una repetición estilizada del cuerpo, un set de repetidas acciones entre un alto marco de rígidas regulaciones que coagula sobre el tiempo para producir la aparición de la substancia, de una natural forma de ser. Una genealogía política de ontologías de género, si es exitosa, deconstruirá la aparición substantiva del género a sus acciones constitutivas y localiza y cuenta por esas acciones dentro de los marcos obligatorios implementados por las diferentes fuerzas que mantienen el orden de la aparición social del género”. (Butler).

limited number of “costumes” from which to make a constrained choice of gender style” (Salih 2).⁶

El término de *performatividad* es tomado por Butler de la filosofía austiniana del lenguaje y filtrado a través de algunos de los conceptos de Jacques Derrida. La *performatividad* del lenguaje en Austin hace referencia a la capacidad que tienen ciertos actos de habla de producir lo que nombran. En el año 1955 da una conferencia en Harvard en la que establece una oposición entre los actos de habla constatativos (enunciados falsos o verdaderos) y los que hacen lo que dicen al decirlo. El ejemplo más común es: Los declaro marido y mujer. Enunciado que al ser pronunciado desde la primera persona del singular adquiere la cualidad de *performativo*, es decir, realiza una acción al ser pronunciado, otros ejemplos pueden ser: yo prometo, yo acepto. Austin añade que todo acto de habla está constituido por tres dimensiones: locucionaria (descriptivo) ilocutoria (hacemos algo al decir algo) y perlocutoria (hacemos por decir algo). A lo anterior Derrida agrega que todo discurso está compuesto tanto por la dimensión ilocutoria como por la perlocutoria, dejando entrever la capacidad de acción del discurso.

Al radicalizar las aportaciones de Austin, arguyendo que lo ilocucionario y perlocucionario no se limita al acto de habla sino que abarca al discurso en general, Derrida critica la noción de comunicación como transferencia de contenidos así como el centralismo ocupado por el habla con respecto a la escritura.

Es precisamente del concepto de escritura de Derrida de donde Butler se apoya, en gran medida, para darle forma al concepto de *performatividad*. Derrida habla de

⁶ “El guión (...) está ya determinada dentro de sus marcos regulatorios y el sujeto tiene un número limitado de “disfraces” de los cuales se hace una elección limitada de estilo de género” (Salih 2).

escritura en términos de ausencia, en la cual no existe un destinatario ni un sentido unívoco sino diseminado que prescinde de un contexto y querer original. Lo anterior nos lleva a dilucidar que así como la escritura puede prescindir de un contexto o un querer original para su significado, de la misma manera el género no debe ser entendido como la consecuencia de un cuerpo. El cuerpo es y desde esa cualidad de ser debe actuar, prescindiendo de un querer original impuesto por contextos estructurales y cerrados, el cuerpo debe autodefinirse como un ente abierto a la *diseminación*, a la resignificación que la cualidad de apertura del tiempo, ofrece.

La concepción de escritura es llevada a un plano de abstracción permeado por otro concepto derridiano conocido como *differance*, del cual se desprende la citacionalidad y la iterabilidad (capacidad de ser citada hasta el infinito). La iterabilidad de la cita, propuesta por Derrida, adquiere en el campo de la teoría queer el estilo de producción de los géneros concebidos a partir de la iterabilidad de la cita heteronormativa, lo cual puede traducirse en términos derridianos como la práctica continua de la citacionalidad de actos circunscritos en el binarismo hombre-mujer.

La noción de *differance* tiene que ver con la no clausura del tiempo y con la potencialidad del acontecimiento, lo cual, en términos butlerianos, hace posible que la concepción de género sexual sea modificada a partir de la potencialidad del acontecimiento y el carácter de apertura del tiempo, es decir, que a través de la capacidad *performativa* del sujeto puede inaugurarse una manera distinta de concebir la identidad. Hecho que rompe con la concepción estructural y cerrada impuesta desde el discurso estructuralista.

De esta manera categorías como las de mujer u homosexual, según Diego L. Sanromán, aparecen como el producto social de determinadas prácticas discursivas

que tienen como consecuencia última el sometimiento y / o la exclusión de aquello que mientan, es decir, visiones estructurales y cerradas que la teoría queer no busca sustituir sino desplazar.

Al presentarse el género masculino y femenino como la norma, toda variación supone una desviación construida a partir de lo social y no de lo biológico como las retóricas heteronormativas lo han manejado, apostando por una retórica distinta que lucha por la configuración de nuevos contra-discursos a favor de la desarticulación de identidades fijas, sustentándose en que si el género es considerado como un concepto articulado a partir de lo social, la construcción de nuevas retóricas como la queer, también tienen la posibilidad de postular una contrapartida desde un orden socio-histórico.

“La performatividad implica una crítica al voluntarismo de la concepción liberal: “un sujeto nace libre”... también puede ser entendida como metodología. Entendida así se opone a la lógica representacional del lenguaje. El reto es ver si logra superar (o desplazar) las teorías voluntaristas de género. La subversión de la norma es central en el planteo de la performatividad. La norma depende de la ruptura para ser. No es un acto que se reitera, sino una práctica que se reitera y que se crea un origen imaginario. La cita es resignificable porque se trata de una relación compleja y medida entre la reificación de la norma y la subversión de la misma. El desplazamiento del estigma convertido en otra cosa puede ser fuerte porque retiene una relación con la historicidad del concepto. La resignificación no tiene que dotar con un nuevo significado, sino que su poder radica en su relación tensa con su historicidad. Cuando la resignificación no se hace cargo de la propia historia aparece como un exabrupto, un exceso, como algo que retorna con otra cara” (Sabsay 2).

La *performatividad* al presentarse como un acto de subversión en contra de la retórica heteronormativa que marca una tensión con el contexto sociohistórico que le precede, tiene la posibilidad de transgredir la hegemonía identitaria a través de la resignificación de la cita. El detalle está en no cambiar a otro significado sino partir del mismo en aras del desplazamiento.

Antes de pasar al siguiente apartado enumeremos algunas cuestiones que deben tenerse presentes al hablar de los géneros sexuales:

- 1.- Entre sexo, género y orientación sexual no existe reciprocidad.
- 2.- El cuerpo no es quien define el género pues éste es delineado a partir de la existencia social.
- 3.- El género es el producto de una cadena de repetición de actos que dan como resultado la noción de hombre o mujer.
- 4.- El binarismo hombre-mujer perpetúa intereses normativos, y propicia que toda aquella identidad que no encaje entre lo masculino o femenino sea vista como una desviación.
- 5.- La teoría queer a través del término *performatividad* apuesta por un desplazamiento de la noción de género con la finalidad de desnaturalizar aquello que pertenece al orden de lo social y no de lo natural, es decir, el género sexual.

Una vez explicado en qué consiste el término *performance*, sus antecedentes y aplicación social, daremos paso al siguiente subcapítulo, en el cual se realizará una identificación y disertación en torno a la propuesta que Heriberto Yépez realiza partiendo del término *performance* en la novela 41 Clósets.

3.1.1 El *performance* en 41 Clósets

El presente apartado partirá de una serie de fragmentos que forman parte de la novela 41 Clósets, a partir de los cuales se dará pie a una cadena de disertaciones en torno al concepto de género como *performance*, tomando en cuenta la definición que de éste se ha dado en el apartado anterior.

Una de las propuestas de la teoría queer es desnaturalizar el concepto de género sexual partiendo del mismo orden del cual surgió, es decir, desde la existencia social, a través de un desplazamiento que vuelva objetivo aquello que hace posible que determinada identidad pueda ser denominada como masculina o femenina.

Al ser introducido el término *performatividad* a través de un texto literario estamos hablando de la inserción de un contra-discurso puesto en función mediante un ente que participa de lo social. Con ello queda probada tanto la cualidad de apertura del tiempo como la potencialidad del acontecimiento, cualidades mencionadas en el apartado anterior.

La novela funge como el acontecimiento que hace posible la aparición de la cita, no la que reitera el carácter heteronormativo a través de la representación de formas convencionales de ser, si no a partir de la cita subversiva que remite al lector a un concepto de género distinto al que los discursos centristas establecen.

41 Clósets desde la inserción misma del término *performance* adopta una postura estudiada que busca hacer evidente aquello que al ser naturalizado pareciera ilegible. Además al introducir el término mediante la cita reitera y entra en el terreno de la iterabilidad de pre-conceptos que buscan en la repetición nuevas posibilidades pensamentales.

Una vez explicado lo anterior añadido a continuación el fragmento en que es insertado el concepto en torno al cual debate el presente subcapítulo: “El poema universal <<sábado era mi vientre>> resume de manera <<poética>> una serie de ideas que puedo explicar de manera más prosaica de esta forma: En la época en que acepté que era homosexual o, mejor dicho, que el tipo de amor que yo sentía se denominaba <<homosexualismo>>. Para comprender adecuadamente el uso de mis comillas tendría que remitir al lector a las teorías de Judith Butler sobre el género como *performance* (...) El homosexualismo no existe. Éste es una construcción social como la locura, la gordura o la vejez. Tampoco creo que exista el heterosexualismo o siquiera la bisexualidad. El género es, primordialmente, un *performance*, un simulacro. Teoría del personaje. El homosexualismo es una forma de nombrar un comportamiento, no el comportamiento en sí como estado natural o concepto antropológico válido. (Nota del Homosexual)” (Yépez 33).

Para analizar la cita ulterior es necesario partir del verso: “sábado era mi vientre”, pues éste engloba la metodología a través de la cual se construyen los géneros sexuales. Pero antes hagamos un esbozo del contexto del cual surge dicha frase. Empecemos por mencionar que X, personaje principal y narrador de 41 Clósets, comienza a vivir su homosexualismo a partir de la relación que inicia con un joven ventiañoero llamado Daniel, al cual conoce en una oficina de correos de Calxico. X al inicio de la relación acostumbra verse los días sábado con Daniel, lo cual nos lleva a la conclusión de que al ser éste su primera pareja homosexual los días sábado terminan funcionando como el marco o vientre en que X comienza a realizar o gestar el *performance* del homosexual.

A continuación añado una cita que confirma la disertación anterior: “Cada sábado volvíamos a la misma rutina: nos veíamos después de que él salía del trabajo, íbamos por ahí a cenar o a platicar y finalmente hacíamos el amor en su departamento o en el mío. Por suerte, rápidamente nuestra relación se volvió física y así pudimos evitar algunas de esas costumbres que a veces creemos necesarias entre las parejas. (...) Por eso escribí ese poema que dice <<Sábado era mi vientre>>. Porque los sábados veía a mi amante y mi amante era su vientre y en su vientre yo era feliz. La poesía no cabe duda transmuta” (Yépez 39).

La cita anterior no solamente reafirma lo ya mencionado sino que además agrega la teatralidad y vacuidad de las convenciones sociales, al mencionar que afortunadamente la relación rápido se volvió física, pues de esta manera evitaron algunas de las costumbres que erróneamente se creen necesarias entre la pareja. En suma, delata las normas que rigen las formas convencionales de ser, configuradas a partir de actos *performativos*.

Cabe rescatar que si el autor en vez de poner en boca del personaje lo citado anteriormente hubiese narrado el cortejo dado entre X y Daniel, nos encontraríamos ante una reificación de la normas de relación de pareja y no ante el develamiento de formas de ser establecidas y reguladas como se da en la cita anterior.

Por lo que respecta al fragmento en el que aparece el verso “sábado era mi vientre”, lo tácito de las declaraciones con respecto al término de *performance* que el autor pone en boca del personaje, hace patente la concepción del género sexual como identidad construida a partir de lo social. Con lo cual cualquier intento de refutar la importancia del concepto de *performatividad* en el texto en cuestión queda automáticamente invalidado.

Para continuar con la identificación de rasgos relacionados con el término *performance*, anexo la siguiente cita: “Todos sabemos cómo se construye un personaje puesto que todos somos uno o, más bien, varios, Pero no está mal recordar que un personaje se construye combinando rasgos de personas diversas, fundiéndolas en una unidad verosímil. ¿Soy el personaje que comencé siendo en las páginas anteriores? Probablemente no. Aún no lo decido. Sigo en calidad de esbozo. Pero he decidido ser un personaje, es decir, permanecer anclado en lo romántico” (31).

Aquí podemos observar el mecanismo mediante el cual el personaje desarrolla su *performance*, haciendo uso de los rasgos de personas diversas unificados en una unidad verosímil que resulta en un personaje. La unificación de rasgos saca a colación nuevamente el tema de la cadena de actos reiterativos o citacionalidad, pues al configurar un personaje a partir de rasgos de otros se pone en juego la repetición de patrones.

La *performatividad* de los géneros sexuales, estemos o no de acuerdo parte del binarismo hombre-mujer, es decir, todo sujeto configurado a partir de rasgos de personas diversas necesariamente atenderá a algún género o a lo que la norma dicta como desviación. Hecho del cual se parte al declarar el deseo de permanecer en lo romántico, es decir, en la exaltación del yo.

Continuando con el orden hasta aquí establecido doy paso a la siguiente cita: “Era claro que a mí las mujeres no me gustarían nunca cien por ciento; aunque también era claro que tarde o temprano lo más seguro es que me casaría con una; no precisamente por cuestiones familiares (casi toda mi familia ha muerto) sino porque el mundo sigue estando listo para parejas de sexos contrarios, no para personas del mismo género, por muy contradictorio que, en el fondo, esto sea. Lo raro no es que dos

personas del mismo sexo se atraigan, sino que dos personas enteramente distintas se junten. Pero a la gente le gusta hacer cosas raras o exóticas” (34).

La cita anterior la analizaremos parte por parte debido a lo rico de su contenido en términos de lo requerido. X comienza diciendo lo siguiente: “era claro que a mí las mujeres no me gustarían nunca cien por ciento, aunque también era claro que tarde o temprano lo más seguro es que me casaría con una”. Si recordamos en los dos subcapítulos anteriores fue expuesta la falacia de que entre sexo, género y orientación sexual existiese reciprocidad, de ello podemos dar constancia a través de muchos ejemplos, sin embargo, nos remitiremos al expuesto por la novela en cuestión. En él X declara no sentir una atracción real hacia las mujeres y sin embargo saber de antemano que la posibilidad de llegar a casarse con una es muy probable. Lo incongruente de dicha declaración es el resultado de estructurarse dentro de un sistema heteronormativo que únicamente acepta las formas identitarias hombre-mujer, marginando a todo aquel que subvierta dichas normas. Motivo por el cual a pesar de ir en contra de sus deseos el individuo prefiere entrar al orden social que apostar por una conducta fuera del margen de lo aceptable.

Adelante añade que dicha decisión no obedece a una conducta solicitada por su núcleo familiar sino porque a su juicio el mundo sigue estando listo para parejas de sexo contrario por muy extraño que esto parezca. Con lo cual queda reafirmada la condición heteronormativa que regula la conducta del sujeto social.

Finalmente X realiza una breve disertación en torno a la excentricidad que reside en el hecho de que dos personas totalmente opuestas, empezando por su anatomía, se atraigan. Lo cual deja al descubierto una biopolítica que se dirige más o menos de la siguiente manera: una pareja de mujeres o una pareja de hombres no pueden tener

hijos, consumen menos, quizá dediquen más tiempo a su formación, quizá se conviertan en seres críticos, en seres no manipulables, lo cual erige a la pareja hombre-mujer como el ideal para las sociedades disciplinarias y de control, potencialmente manipulables desde el concepto de familia coercitiva.

En el capítulo número diez encontramos una remanencia del verso analizado párrafos atrás, lo añadido a continuación: “Pronto todos los días eran sábado y ya no llegaban los domingos” (45). El que X declare que todos los días eran ya sábado devela la aceptación de X como homosexual, pues si recordamos fue a partir de dicho día de la semana que el personaje comenzó a poner en práctica los actos *performativos* que configuran al homosexual.

A partir de aquí el personaje comienza a reproducir su homosexualidad con mayor énfasis y de ello podemos dar cuenta a través del apartado 13b mediante la siguiente cita: “En el texto no se nota el amaneramiento que fui practicando. Un personaje que durante muchos años fui pensando, y que al poco tiempo de decidir tener un <<novio>> lo asumí rápidamente, pues, como he dicho, estaba largamente preparado, esperando ser desempacado, como si hubiese mandado pedir a este personaje por catalogo y me hubiera llegado a las pocas semanas en mi apartamento” (51).

Como pudimos observar la concepción del género como construcción socio-cultural queda descubierta desde el momento en que X confiesa (en una suerte de metaficcionalidad) que en el texto ha ocultado el amaneramiento que ha ido practicando. La clave de dicha aseveración está precisamente en el término “practicando”, explicaré por qué. Según la Real Academia Española la práctica es el ejercicio de cualquier arte o facultad, conforme a sus reglas. Si tomamos en cuenta que

el género nace a partir de la repetición de conductas reglamentadas encontraremos que al hablar X de su amaneramiento en términos de práctica se está irónicamente aludiendo a la homosexualidad como un ejercicio de conductas reguladas.

Adelante X agrega que el personaje que comenzó a realizar a partir de que inicio su relación con Daniel fue previamente pensado, hecho que propició que al poco tiempo de tener novio asumiera el papel de homosexual como si lo hubiese pedido por catalogo. Expresión que una vez más da constancia del carácter *performativo* del género, al ser postulado como un conjunto de prácticas aprendidas o estudiadas a priori y perpetuadas mediante la citacionalidad, es decir, a través de la reiteración de conductas estructuradas a partir de la existencia social.

El carácter no natural de los géneros sexuales traza per se su vacuidad al poner en evidencia su maleabilidad, cito como ejemplo el caso del movimiento drag queen, individuos dedicados a actuar e incluso hiperbolizar al sexo femenino.

Otro punto que no debe pasarse por el alto es el que X declare que a partir de que comenzó una relación con Daniel fue que asumió con rapidez su personaje, hecho que marca una vez más otra convención, según la cual el tener relaciones con alguien de sexo indistinto automáticamente hace acreedor al individuo de la etiqueta de homosexual.

Adelante hallamos la siguiente cita: “para escapar de la ridiculez de ser homosexual, se le exagera. Así también finjo que es mi voluntad o mi libertad extrema las que se manifiestan. De esa manera, me hago inmune a la burla, pues yo mismo lanzo la flecha del sarcasmo. En el cuerpo, en el vestido, en la conducta, en la voz, en las relaciones sociales todo lo enfatizo, lo sobre-actúo, para protegerme de ser acusado de ridículo, para eso soy un payaso-de-antemano: para imposibilitar el ataque” (52).

En el fragmento anterior encontramos a X confesando abiertamente la manera en que desarrolla su *performance* homosexual. X habla en términos de sobreactuación del personaje a través del énfasis en el amaneramiento logrado mediante la voz, la vestimenta, conducta y relaciones sociales, declaración que muestra de manera directa la *performatividad* de los géneros sexuales. Añadiendo que el miedo al ridículo le conmina a ridiculizarse así mismo mediante la sobreactuación.

Para concluir el presente apartado añado un fragmento cuyo contenido termina de delinear y citar la resignificación del concepto género: El “Yo” digamos, no es más que la decisión que ha tomado alguien para convertirse en el eje en el cual se ata una serie increíblemente larga de clichés que por sí mismos serían insoportables. Afortunadamente el habla tiene sus propias reglas y evita que nos demos cuenta de esto” (58).

El testimonio anterior muestra una vez cómo la *persona* se configura mediante la tan mencionada repetición de actos regidos por la heteronormatividad. El “Yo propuesto como la coagulación de conductas aprendidas vueltas substancia; conductas naturalizadas que esconden su vacuidad real.

Con esta cita damos por concluida la identificación de fragmentos relacionados con el término *performance*, a través de los cuales se buscó mostrar la función que el término acuñado por Judith Butler tiene dentro de la obra en cuestión, dejando al descubierto la cualidad de máquina de guerra que 41 Clósets configura al proponer mediante la literatura la creación de nuevas formas de ser (*etopoética*) a través de la citacionalidad de conceptos postmodernos que abogan por la expansión de la conciencia colectiva.

3.2 Del género sexual al género literario

La propuesta de pensar en los géneros literarios como *performativos* es introducida en 41 Clósets desde la propia configuración del texto a través de la hibridación genérica realizada por el autor y ya mencionada en el primer capítulo de la investigación.

Cierto es que la combinación de varios géneros en un mismo texto no es una propuesta novedosa, sin embargo, la originalidad de hacer carnaval con los géneros reside en el móvil que lleva al escritor tijuanaense a aventurarse en la producción de una novela breve que hace collage genérico a partir del ensayo, la novela, el aforismo y la poesía.

Mostrar la vacuidad de los géneros literarios, la fijación que precisan para existir sujetando lo insujetable a través de formas establecidas, es manejada en 41 Clósets como el resultado de que el escritor(a) sujete la literatura a parámetros anquilosados que no hacen otra cosa que frenar su evolución.

Partamos de la siguiente cita para defender la hipótesis antes referida: “Los géneros no son formas puras. El cuento, el ensayo, el poema, la novela surgieron gracias a hibridaciones de formas preexistentes, sólo que ahora no solemos recordar ese origen; asimismo sucede con los géneros sexuales. Mujer y varón no son formas básicas a partir de las cuales se puedan hacer hibridaciones; ellos mismos ya son mezclas” (Yépez 25).

El fragmento anterior es claro. En él podemos dar cuenta de cómo el autor propone a los géneros literarios y sexuales no como formas puras sino como la unidad hecha a partir de fragmentos de identidades diversas.

A semejanza del método bajo el cual es introducido el término de *performance* es tratada la mezcla de géneros, mostrando abiertamente la desnaturalización de lo

naturalizado, al presentar la hibridación genérica mediante la cual se estructura la novela o antinovela en cuestión, no sólo a través de su estructura sino también mediante disertaciones en torno a ésta.

El hecho de que los géneros literarios no sean más que la mezcla de formas preexistentes y olvidadas utilizadas a fuerza de que no perezcan denota el deseo del individuo por vivir bajo la norma por miedo al vacío que sugiere escribir ante el abismo o la nada, lo cual, dicho sea de paso, aparece como una utopía si tomamos en cuenta que toda entidad es la suma de fragmentos identitarios diversos, empezando por nosotros mismos. Hecho del cual se da constancia a través de la siguiente cita: “No veo para qué salir del clóset. En tiempos posliberacionales salir del clóset es entrar a otros roperos. Así que no me molesten. Déjenme adentro” (25).

¿Qué significa vivir dentro de un clóset y qué sugiere salir de él? Si tomamos en cuenta que en la categoría clóset entra en juego todo un sistema de conductas, por llamarle de alguna manera, podemos llegar a la conclusión de que los géneros sexuales son clósets que albergan dentro de sí cientos de clósets más. De forma similar los géneros literarios pueden ser concebidos como clósets en tanto que permiten únicamente ciertos elementos a pesar de tener con otros géneros o estilos rasgos en común. Por ejemplo, vivir en el clóset de la poesía implica vivir la escritura en términos de ritmo, metáforas, musicalidad o métrica, al igual que vivir dentro del género femenino obliga a vivir a partir de una manera de ser que exige cierta vestimenta y determinadas conductas.

En suma, pareciera no existir otra escapatoria que la toma de conciencia acerca de todo acto reiterativo que delate clóset, con la finalidad de subvertir lo canónico optando por la multiplicidad.

Otro ejemplo claro en que se hace alusión al carácter no puro de los géneros literarios, específicamente el de la novela, es el siguiente: “En la historia de la novela, pues, lo raro es que se siga usando la prosa horizontal como estructura automática. Lo raro es que la novela siga siendo un género, y no el carnaval y combustión de todos ellos. El descompromiso” (24).

En el fragmento anterior no es presentado un cuestionamiento acerca del género novelístico, centrado en lo absurdo que parece hoy en día el que la novela continúe optando por una prosa horizontal como escritura canónica, teniendo la posibilidad de configurarse a partir de una estructura plurimorfa que apele por la carnavalización y combustión de los géneros literarios.

Otro punto importante a mencionar es el estilo, el cual puede ser entendido como una suerte de doble trazo, pues al delinear ciertos rasgos sean modernos, postmodernos o como se prefiera, se marca no sólo un estilo sino también su fijación. Añado a continuación un fragmento en que es abordado el tema: “Hace poco, sin embargo, en la vieja revista de la universidad encontré unas páginas con algunos poemas. Los versos tienen la marca de la década. Se han ligado a un tiempo para atribuirse una vida, asumieron un estilo para no pasar inadvertidos, para no aceptar su nadería. Eso son los estilos – disfraces de vacuidad” (28).

La cita anterior reafirma la hipótesis de que la literatura al signarse a un estilo corre el riesgo de caducar, no porque nuevas formas le desbanquen, aunque algo halla de cierto en ello, sino por suscribirse a estilos que no van más allá de la cita de formas ensayadas a través de la repetición. Moldes en los que la palabrería es arrojada y colocada en términos estéticos. De ahí parte justamente el proceder *performativo* del género, de la capacidad de ser modificado a antojo del estilo en curso.

Anclarse a un tiempo sugiere seguir el patrón de lo dictado por la otredad. Asumir, como dice la cita anterior, la nadería que subyace bajo el artificio retórico al servicio de la estética establecida por la sociedad en turno.

Bajo el mismo tenor aparece el siguiente fragmento: “Todo texto está compuesto, por lo menos, de dos géneros. (Un género es el resultado de jugar con ciertas reglas). Cuando un género pasa a ser componente de otro de mayor jerarquía socioestética, ese género inicial pierde su condición pública de género. El destino de los géneros, pues, es dejar de serlo” (31).

Aquí nuevamente se hace público el carácter *performativo* de los géneros literarios al ser tratados como el resultado de jugar con ciertas reglas, pues, qué son los géneros sino la consecuencia de combinar rasgos de unidades disímiles al servicio de un puñado de normas.

Otro asunto notable en la cita anterior es la premisa de que al pasar un género a ser componente de otro de mayor jerarquía socioestética, el género primario pierde su condición pública de género, dicho en otras palabras, es la sociedad la encargada de definir qué estilos o géneros se mantienen y cuales simplemente pierden su vigencia.

A lo anterior se añade un breve texto de corte ensayístico que defiende nuevamente la hipótesis de que a semejanza de los géneros sexuales los géneros literarios no son más que la composición amable puesta en marcha a partir de la combinación de al menos dos géneros: “En *palimpsestos* Genette menciona que los títulos de un texto son un género en sí mismos. Esto también confirma que un texto siempre, por lo menos, está compuesto de dos géneros. (Podría decir aquí que todo género es, por lo tanto, bisexual.) (Pero no quiero pensar ahora si un bisexual tiene dos

géneros o sólo uno.) Lo que sucede es que los géneros literarios paulatinamente se van convirtiendo en componentes de otros géneros, y así sucesivamente” (32).

De esta manera queda establecido una vez más el postulado de que los géneros son la solidificación de distintos estilos o reglas a seguir, un juego de formas que con mínimos cambios deviene otro estilo, otro género quizá. Es en suma, la puesta en marcha del *performance* que parte, a juicio de Gennete, de un binarismo genérico compuesto por un título y un texto con cualidades precisas.

Antes de concluir añado la siguiente cita, a través de la cual queda una vez más evidenciado el carácter *performativo* de los géneros literarios: “Los géneros (literarios o sexuales) me parecen intercambiables. No creo que la poesía se distinga en esencia de la prosa. No creo que existan diferencias concretas de ritmo, sonido o uso de los recursos. La prosa también puede escribirse de manera fragmentaria. El lenguaje vertical no es más un truco para usar el espacio paginal” (32).

A través de ella vemos una vez más ratificada la hipótesis según la cual los géneros sexuales y literarios gozan de cierta reciprocidad al tener la capacidad de ser intercambiados por otros debido a que no son otra cosa más que la suma de una serie de normas puestas en función, con el fin último de configurar una unidad.

Doy por concluido este capítulo pero no sin antes añadir un fragmento de 41 Clósets cuyo contenido además de expresar lo ya mencionado a lo largo del presente apartado expone abiertamente la tesis que determina la unidad estructural y juego de escritura de la novela: “Solo existen maneras en que la escritura decide leerse a sí misma y desea ser leída por la tradición y los otros. Colocarse en el mercado. No existen tampoco los géneros sexuales. No hay diferencia natural o esencial entre ellos.

Todos son, igualmente, artificiales. Todo depende de la ciudad, la edad o la cantina”
(78).

Conclusiones

Es importante mencionar algunas de las conclusiones a las que los tres capítulos que componen el presente trabajo de investigación nos han permitido llegar. Para ello seguiremos la lógica que éste traza iniciando con el primer capítulo.

“De lo uno a lo múltiple: desconstruyendo la unidad” permitió corroborar el carácter postmoderno del objeto de estudio a partir de la identificación de algunos de los conceptos que forman parte del cuadro comparativo entre modernidad y postmodernidad de Ihab Hassan.

Entre los caracteres postmodernos se identificó la *indeterminación* cuyo fin dentro de la literatura es cuestionar los conceptos canonizados a través de la imprecisión de objetos, sucesos o personajes que son concretados por el lector. Dicho recurso es aprovechado para estructurar al personaje principal con la finalidad de descanonizar, entre otras cosas, el concepto de persona o género sexual, identificando a ambos como construcciones socio-históricas.

Cabe destacar que el que la novela en cuestión se estructure como una entidad polimorfa que combina distintos géneros literarios complementa el discurso de ésta al configurarse a partir de una correspondencia ética entre fondo y forma, apostando por un “cuestionamiento integral de los conceptos canonizados por el mundo académico: tanto de nuestras ideas de autor, libro y lectores, como del género, la crítica literaria o la propia literatura” (Navarro 20).

Además de analizar la función de la *indeterminación* y la hibridación genérica, en el primer capítulo se dedicó un apartado a la *intertextualidad*, recurso a través del cual se introduce en la novela el concepto *performance* que permite a la obra trascender la órbita de lo literario y arribar a la superestructura política e ideológica.

Cabe agregar que las distintas cualidades postmodernas identificadas además de permitir comprobar la *episteme* postmoderna de 41 Clósets develaron el interés del autor por crear bajo el concepto *etopoética* una obra contra-discurso que busca des-articular a través de la literatura postulados hegemónicos.

En el segundo capítulo apoyándonos en algunas de las premisas de la psicoterapia Gestalt y con la finalidad de demostrar que la estructuración del personaje principal se muestra afectada por convencionalismos (clósets) que le impiden experimentar su ser real, se llevó a cabo un análisis de identificación de mecanismos de defensa: introyectos, proyecciones, fugas, etc.

Una vez realizado el análisis se cotejaron los resultados con el Manifiesto de *etopoética* de Heriberto Yépez, en el cual además de explicar el origen del concepto y realizar una serie de disertaciones en torno a distintos filósofos y escritores se propone una literatura que centrada en el concepto *epimeleia* (cuidado de sí) de Foucault, propicie la construcción de nuevas formas de ser. A continuación añado un fragmento del documento: “*Etopoética*, no longer an accident. At one point I-I even found it to be a word in Plutarch. It means “the poetics of ethos”, that is, the making of ways-of-being. And ethos meaning there not just one way of being but a more healthier, open, developed, complex way of being, which is described by the different schools of ancient philosophy, and where writing is considered part of *epimeleia* (7).⁷

Que la *etopoética* (poética del ethos) considere a la escritura parte de la *epimeleia* permite concretar las indeterminaciones del texto. Recordemos que Michel

⁷ “*Etopoética*, ya no es un accidente. En un momento dado incluso encontré que es una palabra en Plutarco. Significa “la poética del” ethos”, es decir, la realización de formas-de-ser. Y ethos significa no sólo una forma de ser sino una más saludable, abierta, desarrollada y compleja manera del ser, que es descrita por las diferentes escuelas de la filosofía antigua, y donde la escritura se considera parte de *epimeleia*”. (Trad. Daimary Moreno).

Foucault, filósofo francés, en su libro Hermenéutica del sujeto explica que *epimeleia* significa el cuidado de uno mismo. “Se trata de una actitud general, un determinado modo de enfrentarse al mundo, de comportarse y de establecer relaciones con los otros. La *epimeleia* es una actitud en relación con uno mismo, con los otros y con el mundo. También es una determinada forma de atención, de mirada. Preocuparse por uno mismo implica que uno reconvierta su mirada y la desplace desde los otros hacia sí mismo, poniendo atención a los pensamientos propios. Foucault destaca que el concepto de *epimeleia*, define una manera de ser, una actitud, formas de reflexión, siendo una noción de capital importancia, no sólo en la historia de las representaciones, sino también en la historia misma de la subjetividad. *Epimeleia* designa un determinado modo de actuar, una forma de comportarse que se ejerce sobre uno mismo, a través de la cual uno se hace cargo de sí mismo, se modifica y se transforma (Bottero,1)

Al entender la literatura como parte del proceso de transformación del individuo, 41 Clósets se presenta como un agente de cambio que detona la transformación o acceso a distintas formas de ser (*etopoética*) a partir de un contra-discurso que entiende la teoría como la visión de lo sagrado capaz de trascender lo que está más allá del mundo ordinario y a la terapia como las formas de canalizar a los individuos hasta su próxima fase de desarrollo. Si tomamos en cuenta lo anterior no parece casual que el personaje sea homosexual, tampoco que sea literato y mucho menos que exprese abiertamente escapar de sí a través de la escritura o la traducción.

En el tercer capítulo después de realizar un esbozo acerca de la teoría queer y el concepto de *performance*, se llegó a la conclusión de que el género como *performance* goza en 41 Clósets de un significado bisémico al acusar el carácter *performativo* tanto de los géneros sexuales como de los literarios, los cuales, dicho sea de paso, aparecen

como conceptos des-esencializados, carentes de una diferencia natural o esencial que les distinga.

Al realizar una crítica severa no únicamente al concepto de género literario sino al género per se a través del concepto *performance*, 41 Clósets polemiza certidumbres canónicas que parten del texto-intertexto proponiendo una nueva manera de pensar la literatura y el ser-social, además de poner en juego nuevamente los postulados del Manifiesto de *etopoética* al promover una nueva manera de concebir al género sexual, según la cual éste no es más que un mero convencionalismo, una construcción socio-histórica.

Al tratar al género no sólo literario sino también sexual en términos de *performance*, nos es planteada la posibilidad de trascender el orden socio-político establecido por los géneros sexuales ascendiendo al plano de lo post-género a partir de un juego de escritura centrado en la creación de maneras de ser más complejas y desarrolladas. Anexo a continuación un fragmento del manifiesto con la intención de complementar lo expuesto: “Understanding “book” as a being existing not only in materiality (that which holds ‘pages’ or can be ‘read’) but also as a symbol of a ‘book’ inside the mind, that crypto-genetic information (form-giving) that we inherit and construct through out our lives” (8).⁸

Si tal como dice la cita anterior entendemos al libro no sólo como algo que tiene páginas y se puede leer y lo abordamos como un símbolo de un libro dentro de la mente, que cripto-genetiza la información que heredamos a lo largo de nuestras vidas, 41 Clósets nos plantea la posibilidad de modificar el ethos a partir de un contra-discurso

⁸ “Entender el “libro” como un ser existente no sólo en la materialidad (el que tiene “páginas” o se puede “leer”), sino también como un símbolo de un “libro” dentro de la mente, que cripto-genétiza la información (dando forma) que heredamos y construimos a través de nuestras vidas”. (Trad. Daimary Sánchez).

hegemónico que ve en la escritura un aliado potencial para la evolución del ser humano.

Para finalizar agrego a continuación una breve cita que además de cerrar el presente trabajo de investigación explica lo que a mi juicio resume uno de los objetivos nodales de la obra de Heriberto Yépez: “Ethopoetics as a mutation, an accident after the big accident of the 20th Century. Ethopoetics as a rewriting of psychoanalysis and psychotherapy. Ethopoetics as a rewriting of religions and philosophy and social sciences. Ethopoetics as a way out of the university and the humanities, all of them part of control, part of ‘discourse’. Ethopoetics as the rewriting of the Human animal (9).⁹

⁹ “*Etopoéticas* como una mutación, un accidente después del gran accidente del siglo 20. *Etopoéticas* como una reescritura del psicoanálisis y la psicoterapia. *Etopoéticas* como una reescritura de las religiones y la filosofía y las ciencias sociales. *Etopoéticas* como forma de salir de la universidad y las humanidades, todos ellos parte del control, parte del «discurso». *Etopoéticas* como la reescritura del animal humano”. (Trad. Daimary Sánchez).

Bibliografía

- Abbate, Florencia, Guilles Deleuze para principiantes, Buenos Aires, Argentina, Era naciente, 2001.
- Aliaga, Juan Vicente, Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España: <http://books.google.com>. Consultado el 21 de noviembre de 2009.
- Baumgardner, Patricia, Terapia Gestalt, México, Pax, 2006.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando y do Cabreiro María, Manual de teoría literaria: <http://books.google.com.mx>. Consultado el 2 de mayo de 2009.
- Bottero J. Melisa y Mignolo S. Romina Epimeleia: <http://epimeleia-atencionpsicologica.blogspot.com/> (consultado el 22 de mayo de 2010)
- Cueli José, Reidl Lucy, Martí Carmen, Lartigue Teresa, Michaca Pedro, Teorías de la personalidad, México, Trillas, 2004.
- Deleuze, Guilles y Guattari, Félix. Mil mesetas. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- Esquirol, M. Joseph. Filosofía social II: <http://books.google.com>. Consultado el 1 de junio de 2009.
- Gómez Redondo, Fernando Postformalismo ruso: <http://books.google.com>. Consultado el 18 de mayo de 2010.
- Gutiérrez Martínez, Daniel. La postmodernidad de Lyotard explicada a los posmodernos. Consultado el 22 de mayo de 2009.
- Jung, Carl Gustave, Arquetipos e inconsciente colectivo, Barcelona. Paidós, 1997.
- L. Williams Raymond y Rodríguez Blanca, La narrativa posmoderna en México Xalapa, Veracruz, México: UV, 2002.
- Lyotard, Jean Francois. Condición postmoderna: <http://www.scribd.com/doc/6962160/La-condicion-Postmoderna-Lyotard>. Consultado el 13 de mayo de 2009
- Ma Aguirre Romero, Joaquín. Intertextualidad: algunas aclaraciones: <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>. Consultado el 26 de mayo de 2009.
- Morán Soberano, Antonio, Metaficción española en la postmodernidad: <http://books.google.com.mx>. Consultado el 1 de junio 2009

- Navarro, Santiago Juan, Postmodernismo y metaficción historiográfica: <http://books.google.com.mx>. Consultado el 15 de mayo de 2009.
- Oliveras, Jaume. El arte de la ironía http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/1509/El_arte_de_la_ironia/. Consultado el 3 de junio de 2009.
- Pfister, Manfred, Cuán postmoderna es la intertextualidad, Criterios, La Habana, 1991.
- Powell, Jim. Derrida para principiantes, Buenos Aires, Argentina, Era naciente, 2004.
- Preciado, Beatriz, Retóricas del género / políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis. Consultado el 18 de noviembre de 2009.
- Psicoanálisis: Sigmund Freud: Malestar en la Cultura, Sublimación y Sueños: <http://aquileana.wordpress.com/2008/04/02/psicoanalisis-sigmund-freud-malestar-en-la-cultura-sublacion-y-suenos/> . Consultado el 5 de noviembre de 2009.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. Literatura, postmodernidad y otras yerbas: http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad_fcs.html. Consultado el 2 de mayo de 2009.
- Richard, Nelly, Latinoamérica y la modernidad, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Escritos, 1996.
- Salih, Sara, On Judith Butler and performativity. Consultado el 20 de noviembre de 2009.
- Sanromán L. Diego. Queer (teoría): <http://colaboratorio1wordpress.com>. Consultado el 20 de noviembre de 2009.
- Veli Monica y Juan Carlos Mosca. Relación entre sublimación y synthome. Consultado el 16 de noviembre de 2009.

- Wellmer, Albrecht, La dialéctica de modernidad y postmodernidad, en “El debate modernidad postmodernidad”, Buenos Aires, Argentina, Puntosur editores, 1989
- Yépez, Heriberto, 41 Clósets, Tijuana, Baja California, Centro Cultural Tijuana, 2005.
- Yépez, Heriberto, Manifiesto de etopoética: <http://poemsandpoetics.blogspot.com>. Consultado el 22 de mayo de 2010.
- Zerzan, John, La catástrofe del postmodernismo: Consultado el 13 de mayo 2009.
- Zárraga, Patricia. “El ser según Jung”. Revista Alcione número 9: <http://www.alcione.com>. Consultado el 23 de octubre de 2009.

