

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



CUERPOS FEMENINOS ENFERMOS, CUERPOS QUE IMPORTAN: *LAS PRIMAS DE AURORA VENTURINI*

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN HUMANIDADES CON MENCIÓN EN ESTUDIOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS

AUTORA

Lucia Patsias Valle

ASESORA:

María Cecilia Esparza Arana

Lima, Septiembre, 2020

Resumen

En la presente tesis, realizo un análisis exhaustivo de la novela *Las primas* (2007) de la escritora argentina Aurora Venturini. Sustento que la novela propone modelos de género alternativos a la matriz heterosexual hegemónica como válidas en sí mismas y que van contra la noción de lo normado, generando posibilidades para la existencia de los sujetos. Teniendo en cuenta la biografía y trayectoria de Venturini, *Las primas* configura un relato innovador y único, además de relevante en cuanto a sus propuestas de reivindicación del cuerpo femenino y los cuerpos considerados ‘disidentes’, en una sociedad que los construye como abyectos y grotescos. La narración plantea a la protagonista como una *wounded storyteller* (Frank 1995) dentro del marco narrativo del *Künstlerroman*. Como herramientas teóricas, empleo la teoría de Mikhail Bakhtin sobre lo grotesco y lo abyecto de Julia Kristeva, así como lo propuesto por Judith Butler en *El género en disputa* (2015 [1990]) y *Cuerpos que importan* (2002 [1993]) en relación a la performatividad y la matriz heterosexual. Analizo la construcción de los cuerpos, la sexualidad y la maternidad en la novela y la manera en la que la protagonista los considera peligrosos. Asimismo, demuestro cómo el mandato patriarcal actúa de manera velada en la vida de los personajes e impide la sororidad entre las mujeres de la novela, aunque finalmente el patriarcado es subvertido por la protagonista.

Agradecimientos

En primer lugar, le agradezco a Cecilia, por su ayuda y cariño a lo largo de este (arduo) proceso. Agradezco también a mis padres por permitirme y apoyarme a estudiar algo que me gusta. A mi hermana Chiara, porque verla leer creó el hábito en mí, y por enseñarme a Aurora Venturini. A Mariana, por sus incontables lecturas, sus comentarios y su amistad. A Víctor, por guiarme cuando estaba estancada. Y, especialmente, a Emilia, por las conversaciones sobre el libro, sus revisiones y su amor.



Índice

Introducción	2
Capítulo 1: Cuerpos grotescos, sexualidades disidentes	7
1.1 La representación de los cuerpos en la novela	7
1.2 Sexualidades al margen.....	12
1.3 El peligro de la maternidad	20
Capítulo 2: El patriarcado y los cuerpos que importan	29
2.1 El patriarcado latente.....	29
2.2 La imposibilidad de la sororidad.....	36
2.3 Subvirtiendo el patriarcado: las primas como cuerpos que importan	41
Conclusiones	47
Bibliografía	50

Introducción

“Las primas soy yo”

Aurora Venturini

La novela *Las primas* (2007) sumerge al lector en un mundo de mujeres extrañas, marginadas y olvidadas por la sociedad. El texto denuncia la construcción normada de representación del mundo, que produce grupos diferenciados de personas: quienes dominan y son considerados la ‘norma’ y quienes se ven marginados. Aurora Venturini (La Plata, 1921-2015) escribió más de treinta textos, entre novelas, ensayos, traducciones y poemas. En 1948, ganó el “Premio Iniciación”, que recibió de manos de Jorge Luis Borges, por el poemario *El solitario* (Vila-Matas 2007: s/p). Sin embargo, su reconocimiento se ve truncado cuando cae el gobierno de Juan Domingo Perón.¹ Venturini tuvo que financiar de manera independiente sus propias publicaciones (Salerno 2016: 282-284). No es sino hasta sesenta años después, en el año 2007, que su trayectoria da un giro al ganar el “Premio Nueva Novela de Página/12” con *Las primas*. Los jueces del concurso se asombraron al enterarse que bajo el seudónimo de “Beatriz Portinari” se encontraba una mujer de ochenta y cinco años, debido a la naturaleza excéntrica de la novela y a que el concurso estaba orientado hacia nuevos escritores. Asimismo, en el ámbito editorial español, la novela fue premiada con el “Premio de Narrativa Otras Voces, Otros Ámbitos”, elegido por votación entre las obras publicadas en el 2009 que no superaron las ventas de tres mil ejemplares en el primer año (Salerno 2016: 290).

La vida literaria de Venturini se inicia en 1942 con *Versos al recuerdo*, y termina en el 2015 —año de su muerte— con *Cuentos secretos*. En los últimos años de su vida, y con la ayuda de la escritora platense María Laura Fernández Berro, Venturini publica la columna “Rescates” en el diario argentino Página/12, en la que recupera historias de mujeres que merecen ser recordadas, como afirma Leila Guerriero. En una entrevista de la

¹ La relación de Aurora Venturini con Evita Perón fue muy estrecha. Trabajó con ella y le tuvo gran afecto (Vila-Matas 2007; Guerriero 2012). Venturini se autoexilia en París por veinticinco años luego de la Revolución Libertadora, el golpe de Estado que se produjo al segundo gobierno de Juan Domingo Perón en 1955 (Escudero 2018: 252). Esta Revolución y caída del peronismo significaría “el fin de la censura, del aislamiento cultural y el comienzo de una etapa creativa” (Spinelli 2005: 189); pero lo único que unía a los antiperonistas era la oposición a Perón, ya que estaban en desacuerdo en las formas de gobernar (Spinelli 2005: 187). Ellos consideraban el peronismo como una “mala copia del nazi fascismo” (Spinelli 2005: 188). Por otro lado, los peronistas denominan a este golpe de Estado “Revolución Fusiladora” por los abusos cometidos por los ‘libertadores’ (Spinelli 2005: 185).

revista *Gatopardo*, Fernández expresa admiración por la vitalidad creativa de Venturini: “Yo estoy asombrada con esta mujer. Cumple noventa y un años en diciembre. Dice: ‘Necesito dos años más, que son dos novelas más, y listo’” (Guerriero 2012: s/p). Al final de su vida, Venturini se dedicó exclusivamente a escribir textos que podrían considerarse excéntricos respecto de la tradición literaria argentina. Alan Pauls, quien también fue jurado del premio que ganó en 2007, señala que “Venturini narra con una prosa que pone en peligro todas las convenciones del lenguaje literario” (Vila-Matas 2007: s/p), debido a la manera en la que la autora innova al escribir desde la perspectiva de una persona con discapacidades.

Inicialmente, la obra de Venturini se centró en la poesía, la escritora integró la llamada “Generación del Cuarenta” (Salerno 2016: 280). Según María Paula Salerno, Venturini es representativa de esa generación debido a su permanencia en los “moldes retóricos tradicionales” y a que sus poemas se mantuvieron “sobre el mismo eje: nostalgia, lejanía espiritual, sensación de descontento, tono elegíaco, acento rememorativo, el ayer doloroso, el presente inconfortable, el futuro incierto, el tópico del tiempo, la muerte, la soledad, el olvido, la pérdida [...]” (2016: 282). Fue reconocida como poeta en La Plata, su ciudad natal. En los años sesenta, Venturini incursiona en la narrativa; escribe veinte libros entre cuentos, relatos breves y novelas, “en consonancia con el *boom* de la novela latinoamericana”. La Plata siguió siendo un espacio central en su obra: “constituyó el escenario privilegiado de su prosa, que teje principalmente ‘historias de familias’” (Salerno 2016: 285). Varían, también, sus tópicos:

Toda delicadeza y espiritualidad quedó sumergida en el pasado, atada a la poesía. Ante las vivencias del horror, surgió una Venturini prosaica, que no calla nada, que ya no arma figuras alusivas, sino que expone todo lo que encuentra de nefasto y calamitoso, cuenta lisa y llanamente las ignominias de la condición humana, aferrándose a los tópicos de la crueldad, la perversión, lo macabro, la anormalidad, lo lóbrego, la venganza, la deformidad, la obscenidad y el mal (Salerno 2016: 286).

Su proyecto narrativo es “claro y coherente desde el comienzo, capaz de resumirse en el lema ‘mi narrativa es dura porque la vida es dura’” (Salerno 2016: 289). Su narrativa obtiene valor por sus figuraciones del yo, las experiencias íntimas y privadas que narra, en general, por la dimensión autobiográfica de su obra. Por este motivo, Salerno considera que los editores optaron por publicar *Nosotros, los Caserta*, autoficción que está en línea con *Las primas*, y *Los rieleles*, obra autobiográfica, que lleva “el signo de narraciones monstruosas y exposición de hechos vivenciales con valor testimonial” (2016: 295-296).

Históricamente, podemos situar a Venturini con los escritores, todos ellos renombrados, de la tradición del cincuenta: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, José Bianco. Venturini no se integró al grupo de escritores e intelectuales de la época, debido a la falta de exposición y de difusión de sus publicaciones. La narrativa de Venturini se centra en lo doméstico y habitual de la vida común, y explora la extrañeza del cuerpo y de la sexualidad, es decir, transforma lo ‘normal’ en sus obras de manera que demuestra las posibilidades de diferencia y de disidencia de los cuerpos y subjetividades. La forma en la que la protagonista narra en *Las primas* denota una manera extraña y diferente de ver la realidad. En ese sentido, la escritura de Venturini se acerca a la de Silvina Ocampo, dado que ambas parten de una mirada de extrañeza sobre lo cotidiano y lo familiar. Asimismo, puede leerse la obra de Venturini en comunicación con la de autores como Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre y Albert Camus, con quienes entabla amistad durante su autoexilio en París. De manera particular, las ideas de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) tienen eco en la obra narrativa de Venturini, por ejemplo, el rechazo a la maternidad como una amenaza a la independencia de las mujeres y la creación de personajes femeninos que buscan libertad e independencia, como Yuna, la protagonista de la novela, son aspectos de su obra que concuerdan con las ideas de la filosofía feminista que se difunden durante la juventud de la autora.

A pesar de esta larga trayectoria, Aurora Venturini es una escritora poco estudiada. Luego de ganar el premio, la autora cobra una presencia importante en los medios y sus obras anteriores empiezan a ser reeditadas. De esta manera, hay una puesta en valor notoria del trabajo de Venturini y una producción de entrevistas considerable. Sin embargo, María Paula Salerno, profesora de la Universidad de La Plata, es una de las pocas estudiosas de Venturini y la única que ha publicado estudios relevantes sobre su obra. Su trabajo se centra en la obra poética: “‘Aguas de poesía del primer poeta de Francia’: Venturini lectora de Villon” (2017) y “Tradición y tensión cultural en *La trova* de Aurora Venturini” (2018), escrito con Giselle Carolina Rodas; en la crítica textual de sus traducciones, “Traducir y recrear. Estrategias de Aurora Venturini en *Cantos de Maldoror: Satánica trinidad*” (2019); y se ha encargado de hacer un panorama de la crítica genética de su obra, en el artículo “El mundo editorial de Aurora Venturini” (2016), y en su tesis doctoral titulada *La voz literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte: archivos de escritura, génesis textual y edición crítica* (2020). Sin embargo, la prensa se ha enfocado en su vida personal, debido a su relación con diversos personajes, como Eva Perón, Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre. Aunque es gracias a *Las primas* que

Venturini obtuvo renovada atención en su carrera, no hay artículos críticos sobre esta novela. Por ello, esta tesis cubre un vacío importante respecto al estudio de su obra: se centra en la novela más reconocida de su trayectoria y resalta la importancia de la extrañeza y singularidad de sus personajes y de sus relaciones familiares. Las reseñas y entrevistas sobre el texto coinciden en que se trata de un trabajo distinto, deslumbrante y único, pero no realizan un análisis más profundo.

La novela es narrada en primera persona por Yuna, una joven aspirante a artista, que pertenece a un familia disfuncional, a la que califica como una “gens degenerada y maltrecha” (Venturini 2013: 146). El punto de vista de la narradora es peculiar, ya que comenta lo que le acontece a su familia desde su propia discapacidad. La excentricidad de la narradora se descubre en la forma en que escribe: sin pausas, sin puntos ni comas y haciendo énfasis en su desconocimiento de la ironía y los eufemismos que ocultan situaciones de marginalidad o violencia en el ámbito familiar. Yuna desea “aplantar [su] original minusvalía” (Venturini 2013: 159) y separarse de su familia, a la que considera “error[es] de la naturaleza” (Venturini 2013: 14).

La novela puede ser considerada un *Bildungsroman* femenino, o “novela de formación”, género literario que narra el desarrollo del carácter de la protagonista en su paso de la adolescencia a la madurez. Esto implica, usualmente, el reconocimiento de su identidad y de su rol dentro del mundo. El *Bildungsroman*, siguiendo a Franco Moretti en *The Way of The World* (1987), explora cómo el personaje que está en plena juventud vive en familia, examina cómo tal personaje sale al mundo y cómo se enfrenta a sus contradicciones: “Self-development and integration are complementary and convergent trajectories, and at their point of encounter and equilibrium lies that full and double epiphany of meaning that is ‘maturity’” (18-19). Un subtipo importante del *Bildungsroman* es el *Künstlerroman*, que significa “novela de artista”, desde el cual leeré *Las primas*, debido a que representa el desarrollo de Yuna como pintora hasta el reconocimiento de su destino artístico y la maestría de su destreza (Abrams y Harpman 2012: 255-256).

Las interrogantes de este proyecto de investigación son las siguientes: ¿cómo está construido el cuerpo femenino en la novela?, ¿cuál es su relación con la sexualidad?, ¿qué implica la construcción de los cuerpos de la familia de Yuna como *abyectos* y diferentes?, ¿de qué manera el patriarcado se relaciona con la construcción de estos cuerpos? A pesar de que los personajes de la novela son marginales, en el sentido en que son mujeres discapacitadas o excéntricas, sostengo que la novela finalmente las representa como “cuerpos que importan” (Butler 2002 [1993]). Su abyección o rareza parte de la

corporalidad y se extiende a la subjetividad de cada uno de los personajes. De esta manera, se construye a los ‘cuerpos femeninos enfermos’ enfrentados a los mandatos sociales respecto del género y la sexualidad. La ‘falta’ que descubre la narradora, Yuna, demuestra una auto-percepción de su ser (y de sus familiares) como incompleta, diferente o incorrecta, pero estas carencias no hacen de ellas mujeres sin valía. La noción de ‘cuerpos que importan’, acuñada por Judith Butler en 1993, es el eje de mi análisis de la novela de Venturini, dado que propongo que en su narrativa hay una ética que ‘salva’ los cuerpos disidentes, al exponer que —a pesar de ser como son, o gracias a su condición— representan una subjetividad femenina distinta a la producida por la ley patriarcal.

En ese sentido, los núcleos de abordaje de esta tesis se enmarcan dentro de la teoría sobre lo grotesco de Mikhail Bakhtin, lo *abyecto* de Julia Kristeva, las críticas de Celia Amorós y Silvia Federici a las ideas sobre la sexualidad de Michel Foucault y la teoría de la performatividad y la matriz heterosexual de Judith Butler. La tesis se divide en dos capítulos. En primer lugar, ahondo en la construcción de los cuerpos femeninos en la novela y en la sexualidad presentada por Yuna. Sostengo, así, que la sexualidad es, así como ellas y sus cuerpos, disidente y grotesca. El discurso cristiano de la sexualidad basado en la culpa y el pecado se conecta con el miedo de Yuna a la prolongación de su estirpe, y también con el control patriarcal. Un tema importante en la novela es la amenaza del embarazo y la maternidad no deseada; Yuna construye una visión de la maternidad como peligrosa y como una manera de transmitir una enfermedad que puede ser heredada y que no desea perpetuar.

En el segundo capítulo, hago referencia a la latente voz controladora del patriarcado a lo largo de la novela. Sostengo que la protagonista denuncia, a partir de sus experiencias familiares, un sistema patriarcal que genera la necesidad de que las mujeres de su familia se acomoden dentro de la ‘normalidad’. Este mandato es subvertido por Yuna al enfrentarse con las figuras patriarcales que reemplazan al padre ausente y al romper con las instituciones que simbolizan lo que considera que oprime a las mujeres: el matrimonio y la maternidad. Asimismo, la latencia del patriarcado en la novela se encuentra en la relación misma entre mujeres, al imposibilitar la sororidad entre ellas. Es necesario recalcar que el quiebre y la subversión de los mandatos sociales solo se producen en la figura de Yuna, quien emprende una trayectoria que termina con la revalorización de la marginalidad y la disidencia, que serán la fuente de su proyecto artístico.

Capítulo 1

Cuerpos grotescos, sexualidades disidentes

La novela *Las primas* representa a una familia de mujeres que no son ‘normales’. Es decir, los personajes femeninos de la novela no son comunes, son marginales y difieren de la norma de la sociedad. Esta familia está compuesta por Yuna (la narradora), su hermana discapacitada mental y físicamente, sus primas —una enana y la otra con dedos de más—, su madre violenta y sus tías disfuncionales. En el presente capítulo, analizo la representación de los cuerpos, la sexualidad y la maternidad presentadas por Yuna. Sostengo que los cuerpos de los personajes femeninos y la sexualidad en la novela son representados de manera grotesca y disidente respecto de la norma social, debido, en primera instancia, a la represión sexual de las mujeres y a las normas sociales que las controlan de manera velada. Este discurso sobre la sexualidad proviene de la sociedad patriarcal y represora. Yuna, por otro lado, se rebela frente a los mandatos sociales sobre lo femenino y ‘normal’, y, así, genera para ella misma una posibilidad de cambio. Asimismo, el control de la sexualidad es representado como peligroso, como una manera de restar agencia a las mujeres. Desde la perspectiva de Yuna, el principal peligro que enfrentan las mujeres en esta novela es la maternidad no deseada, como ocurre en el caso de Carina, su prima, y en el de Betina, su hermana: sus cuerpos son grotescos, por ende, sus embarazos también lo son. Carina queda embarazada de su vecino y es obligada a abortar, hecho que causa su muerte. Betina queda embarazada del profesor y tutor de Yuna, pero su hijo nace muerto. Yuna, además de construir a la maternidad como peligrosa, a través de la figura de su madre, considera que es una enfermedad que puede ser heredada, que ella no desea perpetuar.

1.1 La representación de los cuerpos en la novela

Yuna reconoce que su familia, compuesta por mujeres, es considerada marginal por la sociedad. Ella reflexiona sobre sus cuerpos, sobre su anormalidad y sus diferencias frente a los modelos considerados ‘normales’, al nivel de ser monstruosas o abyectas: “A veces pienso que somos un sueño o una pesadilla cumplida, día a día, que en cualquier momento ya no será, ya no aparecerá en la pantalla del alma para atormentarnos” (Venturini 2013: 14). Mary Russo, en *The Female Grotesque* (1994), propone que “as bodily metaphor, the

grotesque cave tends to look like (and in the most gross metaphorical sense be identified with) the cavernous *anatomical female body*” (1; énfasis mío). Entonces, el cuerpo femenino suele ser construido como un cuerpo grotesco, en base a esta condición, tal como ocurre en la novela. Las ideas de Russo parten de la noción de realismo grotesco que Mikhail Bakhtin estudia en *Rabelais and his world* (1984 [1965]), y hacen énfasis en el género. La autora nota que, para Bakhtin, el cuerpo grotesco por excelencia es el de una vieja bruja embarazada (*senile pregnant hag*) (Bakhtin 1984: 25; Russo 1994: 1). Esta figura es ambivalente, dado que produce miedo y asco en relación con los procesos biológicos de la reproducción y el envejecimiento. Como analizaré más adelante, la menstruación, el embarazo y, en general, los procesos corporales son representados en la novela como grotescos y como experiencias negativas y peligrosas.

En esa misma línea, cabe mencionar que el cuerpo grotesco es identificado con la cultura no oficial o lo carnavalesco, y con la transformación social (Russo 1994: 8). De esta manera, Yuna, su hermana y sus primas, en tanto cuerpos grotescos, tienen la posibilidad de transformación latente. A pesar de encontrarse marginada como ‘anormal’, Yuna tiene la capacidad de subvertir y transgredir el lugar en el que se ve encasillada, como explicaré más adelante. Para Russo, el análisis más interesante del carnaval y de lo grotesco, en relación con la formación de estamentos sociales, es la llevada a cabo por Peter Stallybrass y Allon White en *The Politics and Poetics of Transgression* (1986). El argumento de Stallybrass y White es que lo grotesco regresa como lo reprimido del inconsciente político, como los contenidos culturales ocultos que consolidan, a través de su abyección, la identidad cultural del grupo dominante. De esta manera, la construcción inicial que hace Yuna de sus cuerpos parte de una dinámica de poder que las pone en desventaja, al ser diferentes:

No éramos comunes por no decir que no éramos normales. Rum... rum... rum... murmuraba Betina, mi hermana paseando su desgracia por el jardincillo y los patios de laja. El rum solía empaparse en las babas de la boba que babeaba. Pobre Betina. Error de la naturaleza. Pobre yo, también error y más aún mi madre que cargaba olvido y monstruos (Venturini 2013: 14).

Mientras va progresando el relato, Yuna varía su discurso hacia uno de aceptación y empoderamiento, ya que termina por mostrar que ella, su hermana y sus primas son “cuerpos que importan” (Butler 2002: 21), inteligibles y vivibles pese a no ser parte del “ideal regulatorio” (Foucault, citado en Butler 2002: 18).

Stallybrass y White citan la propuesta de Barbara Babcock sobre la ‘inversión simbólica y la negación cultural’; al respecto, ella escribe: “‘Symbolic inversion’ may be broadly defined as any act of expressive behavior which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion represents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political” (Babcock, citada en Stallybrass y White 1986: 17). Los autores denominan *transgresión* a esta inversión simbólica en los campos de lo corporal y los estratos sociales. La transgresión da cuenta de la jerarquía entre estratos altos y bajos, pero también de la dependencia entre ellos: los estratos altos dependen de este ‘Otro’ construido como inferior. Esta transgresión se produce en la novela: Yuna da cuenta de la diferencia y la falta de sus cuerpos, que inicialmente rechaza. Ella busca posicionarse dentro de la ‘norma’. La tensión entre el rechazo a la anormalidad y la posibilidad de identificarse con ella atraviesa la novela, dado que Yuna busca, a través del arte, diferenciarse de su familia, busca construirse de manera ‘normal’, para darse cuenta finalmente de que la abyección forma parte de su identidad: “Mis actividades consiguen que logre modular mis conversaciones con fluidez no del todo pero si sigo así y leyendo libros todas las noches dejaré de ser diferente aunque lo dudo y no me importa” (Venturini 2013: 77). Se entiende, así, la tensión entre la aspiración a la ‘normalidad’ de Yuna a través del arte y la imposibilidad de escapar a su condición familiar. Yuna se sabe diferente y busca cierto grado de normalidad mediante la lectura y el aprendizaje sobre pintores y artistas plásticos, así como otras materias de cultura general: “Leía dislálidamente, dijo la sicóloga. Pero sugirió que ejercitándome mejoraría” (Venturini 2013: 20). Al mismo tiempo, es consciente de que esa posibilidad de ‘mejora’ solo la tiene ella y no sus demás familiares, debido a que es la única que da cuenta de su condición.

De acuerdo a Russo, los cuerpos de las mujeres son transgresores, peligrosos y, al mismo tiempo, se encuentran en peligro (1994: 60). Yuna, al colocar al centro los cuerpos grotescos de su familia, se inserta en esta dinámica planteada por Russo: ella reclama sus cuerpos, los politiza al representarlos, para proponer subjetividades femeninas que transgreden los mandatos sociales sobre el género.

La figura simbólicamente central en la novela, que lleva al extremo la representación grotesca de los procesos corporales femeninos, es Betina, la hermana discapacitada de la narradora. Todos los demás personajes femeninos pasarán por los mismos procesos biológicos, pero el paso de la niñez a la madurez sexual se encuentra concentrado y maximizado en su figura. Ella es, además, el personaje que Yuna describe

como el ser más abyecto de su familia. Podemos conocerla gracias a la voz narradora de Yuna, ya que Betina en su ‘ser grotesco’ no tiene el ‘don’ de la palabra. No es capaz de comunicarse con los demás, dado que tiene una edad mental de cuatro años, cuando en realidad es solo un año menor que la narradora. Yuna representa de manera grotesca a su hermana y se ve reflejada en ella, es decir, se ve a sí misma en Betina, y eso produce que su figura sea insoportable. En palabras de Yuna: “Qué fea, qué horrible, cómo podía haber alguien tan feo y horrible, cabeza de búfalo, olor de trapo húmedo. Pobre...” (Venturini 2013: 31). Es necesario notar que Yuna se compadece de ella al decirle ‘pobre’, y así, demuestra que no la rechaza del todo. A Betina la diagnostica una sicóloga, que dice que padece “de un corcovo vertebral de espalda”, y Yuna añade que “sentada, semejava un bicho jorobado de piernecitas cortas y brazos increíbles” (Venturini 2013: 15). De esta manera, Yuna animaliza a su hermana, la compara con un insecto, denotando el asco que le produce. Del mismo modo, ella menciona que las personas de su entorno consideraban que a su mamá “le hicieron un daño durante los embarazos, más espantoso durante el de Betina” (Venturini 2013: 15). Aquí, se manifiesta que es culpa de la madre que las hijas sean ‘anormales’; pero que también hay un factor externo, el “daño”.²

Bakhtin presenta lo grotesco como un exceso o exageración que posee una gran ambivalencia. La imagen grotesca del cuerpo resalta los orificios corporales, que establecen el contacto de lo interno con lo externo del cuerpo, por ejemplo, partes de la cara como la nariz y la boca (1984: 316-317). En la novela, se alude a la boca de Betina en los momentos en que come, que son insoportables para la narradora. Yuna la hace sufrir cuando le da de comer:

Cuando llegaba la hora de las comidas, yo tenía que darle la comida a mi hermana y, a propósito, erraba el orificio y metía la cuchara en un ojo, en una oreja, en la nariz, antes de llegar a la bocaza. Ah... ah... ah... gemía la sucia infeliz. Yo le agarraba de los pelos y le metía la cara en el plato y entonces callaba. Qué culpa tenía yo de los errores de mis padres (Venturini 2013: 16).

La descripción del acto de alimentar a su hermana transforma una escena cotidiana en una acción cruel y abyecta. La cita, asimismo, demuestra el rencor que tiene Yuna hacia Betina. Esto también es un indicio de su proyección sobre ella, porque ella misma sería un error de sus padres. La imagen de Betina se degrada aún más dado que usa una silla

² El concepto del “daño” proviene de las creencias populares y se relaciona con el mal de ojo: una persona, a través de la mirada, halagos, el pensamiento, el aliento o el contacto físico, tiene un “poder personal para dañar” y enfermar a otra (Idoyaga y Gancedo 2014: 78).

especial para movilizarse, pero es también allí donde hace sus necesidades escatológicas.

En palabras de Yuna:

A Betina le compraron una silla de almorzar que tenía una mesita adosada y, en el asiento, un agujero para que defecara y pis. En mitad de las comidas, le venían ganas. El olor me producía vómitos. Mamá me dijo que no me hiciera la delicada o me internaría en el cotolengo.³ Yo sabía qué era el cotolengo y desde entonces almorcé, diré, perfumada por el hedor a caca de mi hermana y la lluvia de pis. Cuando tiraba cuetes, la pellizcaba (Venturini 2013: 21).

De esta manera, se produce una superposición de funciones biológicas que están separadas en la vida social y que son comúnmente ocultadas. La figura de Betina, entonces, descoloca las normas sociales, transgrediendo los usos domésticos y el decoro. Betina es el exceso, lo abyecto, es un objeto caído, es un elemento excluido que atrae hacia donde el sentido se desploma (Kristeva 2013: 8). Es decir, Betina confronta a los demás con la atracción a ese sinsentido, a la falta de normalidad. Lo abyecto es, además, el surgimiento de una extrañeza abrupta y masiva, que perturba como algo radicalmente separado y repugnante, a pesar de que pudo haber sido en algún momento algo familiar. Es un ‘algo’ que ya no es reconocido como una cosa, un ‘no-sentido’ que aplasta (Kristeva 2013: 8-9), que descoloca. Lo abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva 2013: 11). En *Las primas*, Betina representa lo abyecto que perturba el sistema, el orden social, transgrediéndolo y mostrando su falta. La figura de Betina es lo corporal que confronta, deforma y burla las entidades y normas morales y sociales hegemónicas.

El realismo grotesco centra la atención en secreciones corporales, como las heces, ya mencionadas, o la sangre (Bakhtin 1984: 318). La primera menstruación de Betina está presente en la novela, así como sus constantes eructos y sus funciones escatológicas. En una reunión familiar, donde generalmente no eran bienvenidas por falta de modales a la hora de la cena, Betina grita: “con voz de trombón «mamá, me sangrea (sic) la cotorra»”⁴ (Venturini 2013: 20). Así, la figura de Betina expresa lo grotesco femenino, tal como lo plantea Mary Russo. Yuna busca separarse y diferenciarse de su hermana, pero no podrá

³ El “cotolengo” es una “institución donde se interna a enfermos mentales o niños deficientes” (Fundéu 2007).

⁴ La palabra cotorra, aparte de ser una especie de loro sudamericano (*Myiopsitta monachus*), es una forma coloquial argentina de referirse a la vulva (Viola 2007: s/p).

lograrlo debido a que ve en Betina cambios corporales que sabe que ella también experimentará:

Rufina higienizaba a Betina y la sentaba en la silla ortopédica. La boba siestaba con la cabeza caída [...] sobre los pechos porque ya denunciaba la ropa *dos bultos bastante redondos y provocadores porque ella estaba desarrollada antes que yo y aunque espantosa era señorita antes que yo*, lo cual obligaba a Rufina a cambiarle los paños todos los meses (Venturini 2013: 21; énfasis mío).

En esta cita, Yuna considera a su hermana repulsiva, buscando diferenciarse de ella, pero en su corporalidad encuentra la semejanza. En otras palabras, Yuna no puede escapar el desarrollo natural del cuerpo femenino, ella también pasará por un proceso de maduración sexual que une a las mujeres de la novela. En este sentido, la novela enfatiza los procesos biológicos femeninos, que son finalmente un vínculo que une a las primas y les permite formar cierto sentido de sororidad, como analizaré más adelante.

Betina es un cuerpo grotesco ‘sobrante’ para la familia de Yuna. Prefieren olvidarla, tanto simbólica como realmente. Por ejemplo, en el velorio de la abuela de Yuna, esconden a Betina en el “desván de las cosas inútiles para evitar papelones de cuetes de po y de pis” (Venturini 2013: 46), y luego la olvidan ahí hasta entrada la noche. Es un olvido también simbólico, ya que “a Betina nadie le hacía caso porque significaba lo más pobre y espantoso de nuestra gens derrengada [...] y degenerada por el mal de ojo por una enfermedad que se hereda” (Venturini 2013: 118). Betina es la amenaza o el recuerdo de la abyección y lo que ellas verdaderamente son, no solo para Yuna, sino también para el resto de su familia. Pero, por más que busquen ocultarla, se encuentra presente para recordarles su ‘anormalidad’. Aparentemente la olvidan, la ocultan, pero en realidad es el centro simbólico de la familia y de la novela, como mencioné antes. Julia Kristeva, en *Poderes de la perversión* (2013 [1980]) explica que la abyección expresa un tiempo doble: “tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación” (17). Betina es ambas cosas, olvido y revelación, lo que se busca reprimir pero que es fundamental simbólicamente. Entonces, Betina está siempre presente en Yuna y en los demás personajes que conforman la familia, porque es la forma exacerbada de la manera en que se entiende lo femenino en la novela.

1.2 Sexualidades al margen

Dado que la narradora es Yuna, como lectores recibimos su rechazo a la sexualidad. Para ella, como mencioné líneas arriba, el ejercicio de la sexualidad de la madre es la causa de sus males, del hecho mismo de que sean cuerpos abyectos y enfermos. La reproducción, por tanto, y todo lo que se relaciona con esta función biológica será rechazado y considerado asqueroso por Yuna. Por este motivo, considero que su discurso sobre la sexualidad se relaciona con la prohibición. Para ella, la sexualidad es algo de lo que no se debería hablar, pero que repele y atrae al mismo tiempo. Cabe mencionar que, inicialmente, Yuna tiene cierto interés por la sexualidad y por los procesos biológicos, pero es rápidamente reprimida por la sicóloga y su madre: “Pregunté a la sicóloga qué era desarrollo y se puso colorada aconsejándome que le preguntara a mi mamá. Mi mamá también se puso colorada y me dijo que a cierta edad las niñas dejaban de serlo para convertirse en señoritas. Después, calló, y yo quedé en ascuas” (Venturini 2013: 19). La menarquía, o “desarrollo”, como lo llama Yuna, es relacionada directamente con el embarazo:

Una chica dijo que estaba desarrollada. Yo no le noté nada diferente. Ella me contó que cuando eso ocurre sangra la entrepierna varios días y que no hay que bañarse y hay que usar un paño para no manchar la ropa y tener cuidado con los varones porque una puede quedar embarazada. Esa noche no pude dormir y me palpaba el sitio indicado. Pero no estaba húmedo y todavía podía hablar con los varones. Cuando me desarrollara, jamás me acercaría a ningún chico, no fuera que me embarazara y tuviera un canelón o algo parecido (Venturini 2013: 19).

La cita demuestra que Yuna no recibe educación sexual, dado que la información viene de sus pares, quienes están igual de desinformados. Los miedos de Yuna provienen de una noción de sexualidad limitada a la procreación, tal como lo explica Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* (2011: 7-8). Por otro lado, debido a que en la sociedad en la que se encuentra circunscrita Yuna el sexo se ve reprimido y reducido al mutismo, que ella como narradora lo coloque al centro del relato es, en sí mismo, una transgresión. Esto se esclarece cuando Yuna va al instituto y comenta que Betina ya menstrúa: “La maestra me retó no hay que hablar de inmoralidades en el aula, y me aplazó en la materia de instrucción cívica y moral” (Venturini 2013: 20). De esta manera, hablar de la menstruación se convierte en algo prohibido y castigado, logrando que los compañeros de Yuna se conviertan en “un grupo de alumnos preocupados” (Venturini 2013: 20), que no obtienen respuestas de quien debería dárselas.

La culpa es constante en la concepción de Yuna sobre la sexualidad. Se hace evidente el discurso cristiano, pilar de la educación de la época. Por ejemplo, Yuna dice

sobre la tía Nené, hermana de su madre: “su matrimonio fracasado le pesaba porque debido a la falta de educación sexual se sentía culpable” (Venturini 2013: 31). Los personajes femeninos de la novela no viven la sexualidad de manera libre, sino que se encuentran sumidos en la desinformación producto de la sociedad conservadora. Los saberes sobre la sexualidad son considerados “sucios”, y, por ende, prohibidos: “Un día le pregunté [a Nené] por qué no cumplió con el deber de esposa. Ella respondió que no convenía dialogar temas íntimos conmigo porque siendo su sobrina le debía respeto y que ya habría tiempo más adelante para tratar asuntos picantes y sucios” (Venturini 2013: 36). La tía Nené busca guardar la ‘decencia’ de la familia al ser el personaje más conservador y controlador de la novela. Ella se jacta de ser “virgen y casada” (Venturini 2013: 31), en un intento de mantener las apariencias de lo que implica cumplir con el discurso cristiano del matrimonio, pero que, debido a la desinformación y falta de educación sexual mencionada líneas arriba, rechaza las relaciones sexuales. El afán por guardar las formas y la búsqueda del control de la tía Nené se demuestra cuando Carina, prima de Yuna y hermana mayor de Petra, ambas hijas de la tía Ingrazia y el tío Danielito (primos entre sí), queda embarazada de su vecino siendo menor de edad. Nené considera que “a los quince años madre soltera, no, jamás...” (Venturini 2013: 38). Por este motivo, obliga a Carina a abortar. No es un problema que sea menor de edad, sino que no está casada. Yuna describe el aborto como uno clandestino,⁵ que, al cabo de unos días, lleva a la muerte a su prima. Al poco tiempo de que muere Carina, fallece también Nené. Para Yuna, ese es su castigo por haber obligado a su prima a abortar. De esta manera, el personaje que encarna la posición más conservadora causa la muerte de su sobrina, pero, igualmente, muere. Esto podría significar que las formas que Nené protegía mueren simbólicamente con ella. El rechazo de Yuna hacia su tía implica un rechazo a lo que ella representa.

Así como Yuna y Betina, sus primas Petra y Carina asistían a “institutos para educandos diferentes” (Venturini 2013: 17). Ninguna termina de cursar el colegio: “Tía Ingrazia las sacó del instituto y Carina, la mayor, a los catorce, tenía novio y la otra Petra, de doce, espiaba lo que hacían” (Venturini 2013: 37). Yuna confiesa “que los seis dedos y la estupidez de ella [le] asqueaban” (Venturini 2013: 39). Ella describe a su prima como estúpida, lo que podría ser un indicio de por qué no comprendía que la relación en la que se encontraba no era un enamoramiento, sino que el vecino se aprovecha de ella. Como

⁵ El aborto en Argentina, “(salvo las excepciones contempladas por el código penal) continúa siendo considerado un delito” (Astorino, Saporosi y Zicavo 2016: 56), por lo que se produce en la clandestinidad y en condiciones riesgosas.

expliqué, Carina queda embarazada de su vecino, y ante esto la tía Nené propone el aborto como la solución. Pero ella sí deseaba tener a su hijo: “Noté que Carina lloraba sin lágrimas y pasaba sus deditos acariciándose la barriga cuando tía Nené dijo porquería y me di cuenta de que Carina quería al nene que llevaba adentro y me hizo piel de gallina” (Venturini 2013: 40). Si la estirpe familiar ya estaba maldita por la enfermedad, esto se podría propagar a las siguientes generaciones, lo que atemoriza a Yuna. Ella siente lástima por su prima y el feto que será abortado: “volví a mi casa caminando para tomar aire y ver si podía olvidar detalles de la aventura en que me metí por lástima de Carina. Ahora sufría por un nene muerto porque no pudo defenderse” (Venturini 2013: 44). Como producto de esta experiencia, Yuna pinta uno de sus cuadros más importantes, titulado *Aborto*, que describe de la siguiente manera:

En un gran cartón pinté un mapamundi dentro del cual un renacuajo flotaba tratando de defenderse de un tridente que intentaba traspasarlo y el renacuajo, de repente, parecía una semilla humana, un nene feo que minuto a minuto cambiaba a más lindo hasta que se hizo bebé y entonces el tridente lo pinchó en la barriguilla y él salió flotando hacia afuera del mapamundi. Ese cartón que mostraba varios aspectos de la aventura de ese pequeño ser fue muy estudiado y asimismo aprovecharon los sicólogos sociales para hacerme preguntas que yo contesté como mejor me pareciera para confundirlos. [...]

Gané una medalla por *Aborto* (Venturini 2013: 38).

Yuna considera que se lleva a cabo el asesinato de un bebé, de un pequeño ser, así como que se elimina la capacidad de decisión de su prima sobre su cuerpo. El episodio cala tanto en su imaginario artístico que realiza varias pinturas sobre el tema, como *Infernal*, que relata la travesía al lugar en donde se produciría el aborto, “bajamos en un barrio pobre. *Infernal* titularía al próximo cartón que ya llevaba dentro tanto como Carina, ahora sé, llevaba el bebé, pero dijo Nené que todavía no era un bebé a los tres meses del pecado original” (Venturini 2013: 39-40). Tanto la situación como el lugar en el que ocurre el aborto clandestino son infernales, insoportables. Además, Yuna hace un juicio de valor negativo sobre lo sucedido, aludiendo a que los actos cometidos contra su prima Carina implicarían un descenso al infierno cristiano. Como mencioné, la muerte de Carina se produce, entonces, por el aborto, lo que comprueba nuevamente el riesgo y la vulnerabilidad a la que se encuentran siempre expuestos los cuerpos femeninos en la novela. Más adelante, Yuna recuerda nuevamente a su prima:

Vuelvo y recuerdo al lector que Petra es o era hermana de Carina y que Carina dejó que el vecino le introdujera un bebé en la barriga, pero esto no lo tengo claro [...] Y me dijo [Petra] que la pobre Carina sufrió mucho

porque el vecino viejo y casado le arruinó la cotorra y la hizo sangrar igual que cuando le vino y después ya no le vino y supo lo del embarazo cuando tía Nené [...] resolvió que fuéramos a vaciar la barriga del bebé por el honor de la familia (Venturini 2013: 61-62).

Esta cita puede parecer contradictoria, dado que en un momento culpa a Carina del embarazo, pero luego culpa al vecino. No obstante, considero que la narradora hace mayor hincapié en el hecho de que es Carina quien sufre: es ella quien debe pasar por el aborto y es ella quien muere; de esa forma, la culpa la tendría en realidad el vecino que la embarazó. También se alude a la ignorancia de Yuna frente a la sexualidad, dado que no logra comprender a cabalidad los procesos corporales femeninos, así como tampoco llega a comprender la reproducción: “no comprendí como entró en la barriga de mi prima la criatura” (Venturini 2013: 62). El lenguaje que utiliza Yuna denota una concepción del mundo inocente, hasta ingenua. La manera de relatar su propia confusión es infantil, evidencia de su minusvalía. Nuevamente, Yuna representa el cuerpo femenino en peligro constante de ser atacado por los hombres, pero también lo considera peligroso en sí mismo: “En cuanto a Carina pedí a la Virgen de Luján que la perdonara aunque yo no sabía de qué ni por qué [...] si no estuviera desarrollada nada hubiera pasado y Carina estaría junto a nosotros” (Venturini 2013: 55). Para Yuna, la culpa de la muerte de Carina no recae en su prima, sino en su tía que la obligó a abortar, en el vecino que la embarazó y en los procesos corporales femeninos. Se hace evidente que siente un rechazo por la reproducción y gestación, ya que demuestran la vulnerabilidad de los cuerpos femeninos.

Yuna, a pesar de considerarse a sí misma como alguien que no sabe o comprende bien la sexualidad, también llega a conclusiones como la siguiente: “Yo crecí con el mal concepto del matrimonio y la familia organizada. Juré no casarme. Juré vivir para pintar. Juré muchas cosas hasta que me enteré que jurar era pecado y no juré jamás” (Venturini 2013: 38). A pesar de esta reflexión, en Yuna el peso del discurso cristiano predomina frente a la posibilidad de liberación. Esta posibilidad de liberación, como desarrollaré más adelante, Yuna la encontrará en su dedicación al arte.

En suma, los personajes de la novela se encontrarán siempre en los márgenes, no pueden insertarse en la sexualidad hegemónica. Desde la madre y Nené, con sus matrimonios fallidos, que producen “badulaques” y no hijos normales (Venturini 2013: 27), o no consuman el matrimonio; hasta la tía Ingrazia, que tiene un matrimonio incestuoso. La generación que precede a Yuna no cumple con las normativas que busca proteger, y que serán subvertidas por la generación siguiente.

El discurso hegemónico afirma una forma de vivir la sexualidad de manera ‘correcta’, dentro del matrimonio y para la reproducción, mientras que margina otras posibilidades. En la novela, esta manera hegemónica de vivir la sexualidad es transgredida. En este caso, quien más se aparta de la manera ‘normal’ de vivir la sexualidad es Petra, la prima de Yuna y hermana menor de Carina. Ella trabaja como prostituta, y considera que tiene control total sobre su cuerpo y sobre el cuerpo de los hombres. Petra posee el saber de la sexualidad en la familia. Cabe mencionar que es descrita como una “liliputiense”, y, por ende, como una niña físicamente. Ella representa el saber disidente, debido a que saca a la luz lo que la sociedad busca ocultar. Esto se puede observar en la siguiente cita:

Además nos prometió enseñarnos (de qué manera) cómo ninguna mujer quedaba embarazada si tomaba precauciones. Yo opiné cómo sabía tanto con solo catorce años. Ella me confesó que lo hacía desde los doce. Pero después de la menstruación usaba preservativos o contaba cierta cantidad de días —no me acuerdo cuántos— en que sí se podía sin preservativo. Pero insistió en que no convenía confiar en el calendario (Venturini 2013: 43).

Petra tiene acceso a las herramientas para evitar el embarazo y ejerce su sexualidad por placer. Más adelante, es clara la diferencia entre los saberes de las primas: “Petra relató que no había por qué privarse de nada y que usando el preservativo estaba bueno pero que tenía que estar bien colocado sino podía romperse y bueno... Yo pregunté adónde había que llevar el preservativo, en la cartera, en un bolsillo, o...” (Venturini 2013: 43). La prima, a su corta edad, pone en evidencia la ignorancia de Yuna, así como su rechazo a la sexualidad: “Petra abrió la boca de hipopótamo y me dijo dónde y cómo. Fui a vomitar lo que no había comido” (Venturini 2013: 44). Asimismo, la figura de Petra en relación a la sexualidad es contraria a la de Nené comentada líneas arriba. Aquí, es la prima menor quien le explica a la mayor con total libertad y sin tapujos cómo tener una vida sexual activa. Además, Yuna confía en los conocimientos de Petra en relación a la sexualidad, sabe que es ella quien maneja este tipo de saber: “aprovecho para confesar que no sé qué significa aquello de que no consumó el matrimonio y voy a preguntárselo a Petra que sabía muchísimo de estos intrínquilis” (Venturini 2013: 56). Petra es presentada como la figura que escapa del control hegemónico de la sexualidad y, al mismo tiempo, lo devela como peligroso.

Luego de la muerte de Carina, Petra decide vengarse del vecino que la embarazó. El vecino, un trabajador viejo y casado, es para ella quien debe pagar por arruinar la vida de su hermana. Lo que trama Petra es que el vecino siga yendo a su casa, dado que ella se especializa en “sesoral” (sic). Esta palabra le causa confusión a Yuna: “Busqué

denodadamente el significado de sesoral (sic) en el diccionario y por primera vez me falló la investigación, no me quedaba más recurso que recurrir a preguntar persona a persona, a Petra qué era el sesoral (sic)” (Venturini 2013: 62). Nuevamente, es Petra quien enseña sobre sexualidad en la novela:

Cuando la interpele a Petra acerca del término ella largó una carcajada y me gritó imbécil a los dieciocho años no sabes siquiera pronunciar y con pose de maestra de sexto pronunció sexo oral y yo boquiabierta quedé en ayunas y le rogué me aclarara el tema porque sentía que debía ser eso que todas las chicas, según Petra, practican y se sentó en una silla y me dijo hacé de cuenta que soy un hombre, para el caso el quintero de marras que embarazó a Carina y sentada se abrió de piernas y me dijo que imaginara que ella siendo hombre tendría en lugar de cotorra un pene y que pene significaba pito de los varones por donde mean y no la cotorra por donde lo hacemos nosotras las mujeres y que para no embarazarse no hay que dejar meterse el pene en la cotorra porque el semen que expele el pito es lo que contamina y después viene lo peor el embarazo y que ella le propuso al hombre de la quinta sexo oral y el encantado aceptó. [...] Siguió explicando siempre sentada con las piernas abiertas y contó que sexo oral significa que el hombre le ponga el pito en la boca a la mujer y que ella chupe como si chupara cualquier fruta o caramelo y de pronto salía semen y que por esa vía no embarazaba y yo vomité ahí nomás y ella enfurecida y con razón juró que nunca me explicaría cosas íntimas aunque me convendría saberlas para que no me ocurriera lo mismo que a la inocente Carina y a su bebé y que cualquier hombre con tal de no comprometerse acepta el sexo oral [...] (Venturini 2013: 67-68).

Es necesario notar, nuevamente, que el embarazo para Petra y para Yuna significa un peligro, una “contaminación”. Es así que le parece necesario que ella aprenda sobre sexualidad, para que tenga el control sobre su propio cuerpo.

La venganza de Petra es enamorar al vecino, ganar su confianza, y al año y medio de tener intercambios sexuales, cortarle los genitales, insertárselos en la boca y dejarlo desangrándose en su granero. En palabras de Yuna:

El diario traía una crónica espantosa y la foto del vecino tirado en el piso del galpón de las papas, las patatas, las hortalizas, flores y frutas en un charco grandote de sangre con las piernas abiertas y la boca llena con el pene y lo demás que Petra al oído me ilustró eran testículos a los que el vulgo llama bolas o pelotas pero que el nombre anatómico es testículos y el vecino con todo eso dentro de la boca y desgarrado en la entre pierna parecía un harapo de esos que se tiran porque ya no sirven y al lado estaba en la foto la esposa tirándose de los cabellos desesperada [...] (Venturini 2013: 82-83).

De esta manera, Petra demuestra que, así como los cuerpos de las mujeres pueden ser controlados por los hombres a través de su sexualidad, una mujer puede usar la sexualidad

para conseguir un propósito distinto al del amor romántico. Petra planea la venganza; cuando Yuna le pregunta si ama al vecino ella le responde “que sentía amor por el recuerdo de Carina que fue su hermanita embarazada por ese oso vende papas” (Venturini 2013: 79). Además, cumple su cometido de engañar al vecino: “él estaba muy seguro de que ella lo adoraba porque para practicar eso que ustedes saben es necesario amar profundamente de otra manera él dejaría de amarla a ella y pensaría que era una prostituta” (Venturini 2013: 79-80). Se hace evidente, también, el pensamiento patriarcal del amor romántico que tiene el vecino, ya que el acto sexual debe ser hecho por amor, si lo hiciese por placer sería considerado inmoral. El motivo de Petra es claro: vengar a su hermana. Es por esto que planea el crimen con premeditación sin sentir culpa ni remordimiento. Para Josefina Ludmer, en *El cuerpo del delito* (2017 [1999]), las mujeres que matan “son el revés o la contracara de las víctimas” (374). En *Las primas*, es notorio que Petra es el revés de su hermana Carina, la verdadera víctima de la pedofilia y el aborto clandestino, mientras que Petra sería su vengadora, con agencia para buscar justicia. Ludmer continúa: “Los cuentos de mujeres que matan, encadenados, constituyen en cada momento la puesta *en delicto* de una representación femenina con poder, que no recibe justicia estatal” (2017: 389). El poder y la agencia los tiene Petra, no solo por asesinar al vecino y obtener justicia para su hermana, sino también por tener control total sobre su cuerpo, por utilizar su sexualidad. De este modo, su crimen es perfecto: ella no recibirá castigo alguno por cometerlo, no hay rastro de culpabilidad en Petra, ella está segura de que ha hecho lo correcto para vengar a Carina. Yuna acepta mentir y está dispuesta a declarar que Petra estuvo con ella el día del crimen, por lo que pinta dos cuadros: *Enana desnuda* y *Enana vestida*, como prueba de que estuvo con su prima cuando se cometió el delito:

Como yo no podía conciliar el sueño me levanté y fui a pintar dos cartones uno con la denominación *Enana desnuda* y el otro con la denominación *Enana vestida* y en caso de que alguien dudara de su estada en mi casa el día y la noche anterior ahí estaba la prueba de que Petra no solo ayudó sino también sirvió de modelo a su prima pintora, yo digna de respeto y conocida en el ambiente plástico (Venturini 2013: 82).

Ambos cuadros aluden de forma paródica a la *Maja desnuda* y *Maja vestida* de Francisco de Goya, pintadas entre 1795-1807. Yuna transforma los cuadros de Goya, quien representa el cuerpo de una mujer que se puede considerar bella para el canon prevalente, los convierte en cuadros abyectos al representar a una mujer enana y grotesca. A través de esta transformación, Yuna le otorga un valor al cuerpo de su prima: convierte a Petra en un “cuerpo que importa”, que merece ser representado.

Petra, más adelante, ejerce la prostitución, de manera que está marcada no solo por ser grotesca físicamente, sino también por su profesión. Gracias a su experiencia, ella conoce suficiente sobre la vida para aconsejar a su prima. En este sentido, Petra es lo opuesto a Yuna, debido a su ingenuidad sobre los saberes relacionados con el cuerpo, ya que su preocupación es ser artista. Sin embargo, Yuna tiene una relación con su profesor de Bellas Artes, quien la impulsa y ve su genio en la pintura. Ante la atención que el profesor le brinda, Yuna reacciona “saltándole” (sic):

El profesor me dijo: Yuna —así me llaman— tus cuadros son dignos de integrar una exposición. [...] Me alborozó tal alegría que salté sobre el profesor con todo el cuerpo y quedé adherida al cuerpo del profesor con los cuatro miembros: pies y piernas y nos caímos juntos. El profesor dijo que yo era muy bonita, que cuando creciera íbamos a noviar y que me enseñaría cosas tan bonitas como dibujar y pintar pero que no divulgara nuestro proyecto que en realidad era su proyecto y yo supuse que se trataría de exposiciones más importantes y entonces volví a asaltarlo y lo besé. Y él también con un beso de color azul que me repercutió en lugares que no nombro porque no estaría bien [...] (Venturini 2013: 23).

La relación entre Yuna y el profesor es la única que tendrá ella a lo largo de la novela, ya que luego reniega de los hombres al descubrir el conflicto de poder y control que está en la base de las relaciones entre mujeres y hombres. Aun así, en esta dinámica, Yuna asume la sexualidad con naturalidad y agencia. Petra, por otro lado, manifiesta suspicacia frente a su relación. En palabras de Yuna: “Petra, que es mal pensada me dijo que tuviera cuidado con los apoderados que se avivan” (Venturini 2013: 67). En este caso, la situación se invierte: Yuna confía en el profesor, mientras que Petra duda y busca protegerla. Pero la relación de Yuna con él varía, como analizaré en el siguiente apartado.

1.3 El peligro de la maternidad

La familia de Yuna está compuesta solo por mujeres, no hay una figura paterna en el hogar. Ella lamenta el abandono de su padre; asimismo, la figura del abuelo materno es inexistente, mientras que sí hace una breve referencia a la abuela materna. De esta manera, la familia de Yuna sería una “familia en desorden”, de acuerdo a lo propuesto por Elisabeth Roudinesco. La familia estuvo por mucho tiempo fundada “en la soberanía divina del padre”, era autoritaria y no cuestionaba de modo alguno el poder patriarcal, pero esta cambia con “el desafío de la irrupción de lo femenino” (Roudinesco 2003: 11). Este tipo de familia “mutilada”, entonces, se encuentra “hecha de heridas íntimas, violencias silenciosas, recuerdos reprimidos”, debido a que ha perdido “su aureola de virtud, el padre

que la dominaba da entonces una imagen invertida de sí mismo” (Roudinesco 2003: 21). Ya no es capaz de transmitir los valores que tenía asignados anteriormente, ya que “sin orden paterno, sin ley simbólica, la familia mutilada de las sociedades posindustriales se vería [...] pervertida en su función misma de célula básica de la sociedad” (Roudinesco 2003: 10).

La figura del padre ausente es recordada constantemente por Yuna. Al inicio de la novela, ella narra la escena en la que el profesor de Bellas Artes se queda a cenar por primera vez en su casa. Por este motivo, ponen la mesa con los utensilios más finos, guardados para las ocasiones importantes. A su mamá “los ojos se le empañaban porque eran obsequios de cuando contrajo enlace. Seguramente le venían recuerdos de cuando se desenlazó y papá se fue”; pero Yuna no siente lástima por su madre ante el recuerdo del vínculo que se descompone: “Nunca me dio pena porque no la quería” (Venturini 2013: 27). Luego, añade: “papá habrá encontrado una mejor sin puntero.⁶ Papá tendrá hijitos normales no badulaques como los que ella tuvo y éramos nosotras” (Venturini 2013: 27). Yuna culpa a su madre por su condición monstruosa y supone que el padre las abandonó por esa razón. Así, el padre es presentado como la figura que podría haberlas validado socialmente.

La madre de Yuna debe asumir las funciones maternas, velar económicamente por sus hijas e intenta suplir la ausencia del padre. Ante esta doble imposición, la madre de Yuna fracasa: no logra cumplir ninguna de sus funciones a cabalidad. Su sueldo de maestra es mediocre, no le permite alcanzar el rol de proveedora, socialmente atribuido a los hombres, y tampoco logra ser una madre comprensiva, que apoye a sus hijas. La novela se inicia con la descripción que Yuna hace de su madre: “Mi mamá era maestra de puntero, de guardapolvo blanco y muy severa...”, debido a que, para ella, “la letra con sangre entra” (Venturini 2013: 13). Se puede afirmar que Yuna le teme, que su relación no es de afecto, dado que la madre no las quiere por creer que su esposo la abandonó por culpa de sus hijas. Por ejemplo, cuando Yuna está tratando de aprender un “destrabalenguas”⁷ con la psicóloga para superar su dislalia,⁸ ella impide el ingreso de la madre, ya que “cuando [su] mamá estaba, por terminar bien pronto María Chucena, me equivocaba temiendo el punterazo”⁹ (Venturini 2013: 20). Existe en Yuna un miedo

⁶ La narradora alude a los métodos de enseñanza violentos de su madre, que es maestra.

⁷ Manera en la que la protagonista se refiere al trabalenguas. Para la RAE, significa una “Palabra o locución difícil de pronunciar, en especial cuando sirve de juego para hacer que alguien se equivoque” (2019).

⁸ Según la RAE, la dislalia es “Trastorno del habla originado en el sistema nervioso” (2019).

⁹ Castigo físico con el puntero que la autora grafica en la novela.

recurrente al ‘punterazo’, que puede ser interpretado como un eufemismo al abuso o a los golpes que su madre le propinaba al no satisfacer sus expectativas.

El trabajo de la madre como maestra es considerado uno femenino, dado que implica un rol de cuidado: “Las mujeres han conseguido el derecho a la educación y al trabajo retribuido, pero la mayoría de quienes trabajan fuera de sus casas, tanto las asalariadas como las que han creado sus propias empresas, continúan encargándose mayoritariamente del trabajo doméstico y del cuidado de los hijos” (Varela 2008: 147). En este caso, la madre de Yuna se hace cargo de la educación y del cuidado de niños ajenos, mas no de sus hijas. De la misma forma en que fracasa como madre, fracasa también como maestra, al considerar la violencia como la forma correcta y necesaria de hacer que sus alumnos aprendan. Se demuestra, así, el concepto violento de maternidad o cuidado desde el que acciona. Ella no sabe cómo enseñarle a su hija sobre la sexualidad, por ejemplo, cuando le pregunta sobre la menstruación se avergüenza y calla. La duda de Yuna queda sin respuesta, toda conversación en torno a la sexualidad es considerada una inmoralidad. Yuna comenta luego que en su instituto la maestra tampoco le responde, y la castiga por su pregunta, como mencioné líneas arriba. Pero, así como no son comentados estos temas de manera pública, tampoco lo son en el ámbito privado, cuando Yuna le pregunta a su madre lo que la sicóloga falló en decirle.

La herencia de la madre de Yuna para sus hijas es como la herencia de la “madre muerta” de Massimo Recalcati, madre que está presente en su ausencia, que proyecta un deseo ausente, blanco, muerto sobre el inconsciente del hijo, y, de esta manera, “la herencia materna se transforma así en una prisión, la transmisión en una maldición”, teniendo como efecto “una cerrazón del sujeto a las posibilidades transformativas del amor” (2018: 163-164). Considero que este es el caso, debido a que se produce una “carencia de atención materna hacia la particularidad de la hija”, ya que es una madre sin “un mínimo «interés particularizado»” (Recalcati 2018: 169). La madre de Yuna no se interesa por ninguna de sus hijas, simplemente las rechaza por su monstruosidad, que llevó a que su esposo la abandone. Esta herencia es, asimismo, “la maldición arcaica de una enfermedad genética” (Recalcati 2018: 186) a la que se encuentran condenadas. Este es un pensamiento constante de Yuna, ya que, al tenerle miedo y asco a la sexualidad, se entiende que no considera una posibilidad el tener hijos y continuar con esta herencia, debido a que es “descendiente de una gens degenerada y maltrecha” (Venturini 2013: 146), como ya he comentado. Recalcati menciona al *ravage*, que “señala un vínculo que no se agota jamás [...] precisamente *por ser* destructivo” y es “el punto en que la herencia

materna fracasa” (2018: 175). La hija, a pesar de lo destructivo que puede ser el vínculo con la madre, no llega a separarse completamente de ella, debido a que “reclama su separación *de la* madre, pero no puede vivir sin la presencia *de la* madre” (Recalcati 2018: 176). La imposibilidad de vivir sin aquella presencia produce decepción: “la madre no ha dado a la hija la respuesta que ella se esperaba sobre lo que es realmente una mujer, no le ha proporcionado la clave para acceder al misterio de la feminidad” (Recalcati 2018: 176). En el caso de la novela, esta falta de la madre por la vergüenza o la incapacidad de transmitir “lo que significa ser una mujer”, se intensifica por el hecho de que sus hijas son monstruosas. La madre no llega nunca a crear un vínculo positivo con Yuna y Betina, la narradora no establece nunca una relación afectiva con ella. Sin embargo, la figura de la madre en la novela es compleja, dado que, aunque no sepa cómo demostrarles cariño o las rechaza, sí sufre por el destino de sus hijas, ya que se quiebra cuando Yuna la confronta con el embarazo de Betina: “[...] le agregué algo quemante cuando le pregunté qué le parecía cómo estaba Betina y ella sacó del bolsillo del batón un pañuelo y se puso a lagrimear. Pregunté mamá por qué llora y ella con los ojitos rojos contestó que yo sabía por qué, y mentí que yo no sabía [...]” (Venturini 2013: 124). Ella fallece la misma noche de la boda de Betina, como si no hubiese tolerado el hecho de que su hija discapacitada se case con el profesor de arte, suceso que mencionaré más adelante. Yuna no muestra mayor sentimiento ante su muerte: “Mamá falleció en la clínica y la hicimos llevar directo a la funeraria como se estila. Después la acompañamos al cementerio y vimos cómo le echaban tierra sobre el ataúd” (Venturini 2013: 134).

El fracaso de la madre como figura parental traslada las responsabilidades a una persona externa a la familia: el profesor de Bellas Artes, con quien Yuna estudia dibujo y pintura. El profesor opina que ella “sería una plástica importante a causa de que por ser medio loquita dibujaría y pintaría como los extravagantes plásticos de los últimos tiempos” (Venturini 2013: 21). Él apoya a Yuna, a diferencia de su madre que no toma en serio su pintura, de la tía Nené que está celosa de que sus pinturas sean mejores que las suyas, y de la tía Ingrazia que también la envidia. Él es el apoderado de Yuna, como comenté anteriormente, y quien la guía en el camino hacia la fama artística. Luego de cierto tiempo, el profesor le propone a la mamá de Yuna mudarse a su casa, para que así ellas tengan un nuevo ingreso y él pueda encontrarse más cerca de su protegida. Pero, a Yuna le produce angustia que el profesor viva con ellas: “[...] y a mí no me gustaba tenerlo tan cerca porque ya no significaba una novedad ir a Bellas Artes aunque iba junto con él y los demás pensaban que sería mi papá o novio viejo los estúpidos no concebían la amistad por la

amistad misma que otra cosa no acontecía entre el profesor y yo” (Venturini 2013: 64). Yuna sí diferencia entre el rol paterno y el rol que ocupa el profesor dentro de su casa, pero los demás —tanto sus compañeros como su madre y su hermana— ven como natural que ocupe el lugar del patriarca de la familia. Aquí, además, niega la relación anterior que tuvo con él y enfatiza su relación de amistad. Yuna no está de acuerdo con esta situación: “al profesor que junto a Rufina se afanaba en servir y cocinar y ocupar un lugar que estuvo desocupado y que correspondería a mi papá aunque nos hubiera abandonado” (Venturini 2013: 87). Sin embargo, ella sí siente que el profesor tiene una conexión fuerte con su familia, ya que menciona que no sabe “por qué motivo que estaba en el aire lo sentía emparentado” (Venturini 2013: 88). El profesor se instala en la casa de Yuna como si fuese suya. Además, con la excusa de hacer de Yuna un personaje artístico capaz de ser reconocido o recordado, le impone un nuevo apellido, buscando que se diferencie de su familia:

[...] cada cual es como lo parieron y hay que aguantárselo como me agunto el apellido falso de Riglos que estampó al pie de mis pinturas el profesor, ahora don José Camaleón o simplemente José a quien no me acostumbro a ver en mangas de camisa leyendo el diario o tomando mate como dueño de casa y aunque parezca algo atrevida sugiero para mis adentros que ese lugar correspondería a mi papá que se lo perdió por abandonarnos [...] (Venturini 2013: 95).

En esta cita es clara la incomodidad de Yuna frente a la figura del profesor. A pesar de que su padre las abandonó, no considera que sea él quien deba llenar ese lugar. Además, es en este momento en el que Yuna le cambia el apellido al profesor José, de Camarón a Camaleón, haciendo un guiño a que no es tan bueno como lo había percibido hasta el momento. Este cambio de apellido se esclarece dado que el profesor se siente atraído por la extrañeza y lo grotesco de la familia de Yuna, ya que desea sexualmente a Yuna y a Betina. Es notoria la relación de poder que se establece entre ambos: él tiene completo control del futuro de Yuna como artista y establece una relación con la hermana discapacitada. Yuna percibe esta atracción por Betina como peligrosa y reafirma su desconfianza y suspicacia frente a los hombres.

Uno de los hechos más impactantes en la novela es el relato del embarazo de Betina. Ella, como he mencionado, es el personaje que lleva al extremo lo abyecto femenino; su embarazo intensifica aún más esta condición. De acuerdo con Bakhtin, el cuerpo grotesco es un cuerpo incompleto, en proceso de desarrollo, que se construye y crea continuamente, que es irregular, cambiante y abierto (1984: 26). Betina es un cuerpo

incompleto, en un proceso de desarrollo que no concluye. Su cuerpo crea otro cuerpo, que fracasa al nacer muerto y que tiene un origen grotesco en sí mismo. Yuna se da cuenta de que el profesor y Betina pasan mucho tiempo juntos, que tienen una conexión, del mismo modo, nota que el cuerpo de su hermana ha cambiado:

Cuando levantaban a Betina de su *cunita* ya no cabía en su *sillita* porque había engordado. Tanto había engordado que la levantaban con sillita y todo por lo tanto y para comodidad de la *pobre criatura* se imponía un cambio y yo resolví regalarle la nueva silla (Venturini 2013: 111; énfasis mío).

Que Yuna use el diminutivo para referirse a su hermana implica que no la considera una persona adulta. Asimismo, se refiere a ella como una “pobre criatura”, aludiendo a que puede ser considerada todavía una infante. Yuna llega a describir a su hermana como: “algo o alguien que no es del todo humano quiero significar que es diferente” (Venturini 2013: 113). Sin embargo, se produce un cambio en Yuna cuando Betina, emocionada, le hace notar que está embarazada:

Me senté en el piso y desde ahí observé en toda su redondez la barriga de Betina y me acerqué y le toqué la barriga a mi hermana y ella apretó mi mano sobre la barriga con dificultad porque el bracito resultaba exiguo pero lo logré y yo por primera y única vez en mi vida palpé la vida y era bella como el temblor del ala de los ruiseñores cuando liban el néctar de la flor y Betina no me soltaba para que yo siguiera el acompasado respirar de algo dentro de ella con mi tacto con mi bellísima mano de artista y Betina me miraba para contemplar mi aprobación y le dije que compraría la cunita más delicada y un cochecito dorado en seda y que saldríamos de paseo por el bosque mientras el lobo no está (Venturini 2013: 114).

Esta escena de ternura y complicidad entre las hermanas expresa la ambigüedad de Yuna frente al embarazo de Betina. Más adelante, Yuna expresa una preocupación que le oculta a su hermana: “el solo imaginar qué estaba configurando Betina, me espeluznó porque nosotros nada bueno traíamos a esta superficie” (Venturini 2013: 114). Le atemoriza la idea del ser que puede surgir del embarazo de su hermana, ya que sería como el nacimiento de algo que de antemano se sabe será monstruoso. Luego, y tras una investigación que Yuna lleva a cabo con Petra, descubren que el profesor ha tenido relaciones sexuales con Betina, que (a pesar de ser ya mayor de edad y estar “desarrollada”) por el hecho de tener una edad mental de una niña debe ser calificada como una violación. Yuna reacciona ante la situación:

Creo que no he cometido ingratitud hacia el profesor porque Betina merece ser respetada y supe que dentro de un ser aparentemente bondadoso puede ocultarse un monstruo miserable y pedófilo y aquí termino de cerrar otra

herida sumada a muchas que no he confesado porque lo que no se cuenta es como si no hubiera ocurrido (Venturini 2013: 134).

En este momento, ella considera que el profesor ha cometido un acto monstruoso contra su hermana. Este hecho le produce un gran dolor a Yuna, una ‘herida’ que prefiere olvidar. A pesar de considerar monstruoso el acto del profesor, Yuna decide que él debe cumplir con la familia y casarse con su hermana, siguiendo la tradición conservadora. El día de la boda, Betina parecía una niña a punto de hacer la primera comunión: “arreglamos a la noviecita con un vestidito largo y blanco de tela muy delicada, zapatos blancos y medias de seda” (Venturini 2013: 132). La descripción de la boda en el registro civil es grotesca: “la señora del registro civil [...] no pudo disimular cierto asombro cuando vio a Betina en brazos del novio porque Petra y yo opinamos severamente que la silla [...] significaba mal presagio” (Venturini 2013: 133). Además, van “a casa de vuelta sin fiesta porque Betina ensució el vestidito de ella y el saco perfumado de él” (Venturini 2013: 133). Al cabo de los nueve meses, Betina da a luz a “algo semejante a un bebé pero que no lo era del todo” y que termina siendo un caso de estudio en las clases de neonatología (Venturini 2013: 137). El temor de Yuna se cumple, las mujeres de su familia producen seres monstruosos.

Los procesos naturales del cuerpo femenino en la novela son narrados como peligrosos, dado que el cuerpo femenino es siempre vulnerable. El ataque al cuerpo femenino es una amenaza constante, ya que Yuna narra violaciones, embarazos que resultan de pedofilia y abortos. Asimismo, los procesos corporales como la menarquia, el defecar o el comer también son vistos como grotescos. El cuerpo femenino en la novela es vulnerable porque siempre existe el riesgo de ser violado. Al no ser ‘normales’, la posibilidad de ser violentadas es más alta. Francesca Denegri, acuña el término *gine – sacra*, para explicar que la apropiación del cuerpo femenino por el masculino ha sido normalizada y normativizada a través de la cultura y el lenguaje; de este modo, el cuerpo de la mujer es “violable” (2016: 75). El argumento de Denegri parte de la noción de Giorgio Agamben de *nuda vida*, que es “la vida humana a quien cualquiera puede dar muerte sin que ello sea considerado un homicidio punible. Nuda vida es la del *homo sacer*” (2016: 81). La autora propone el uso del concepto de la *gine sacra* para diferenciar al sujeto femenino del masculino. Entonces, la *gine sacra* es el sujeto femenino excluido del marco legal de la ciudadanía, como el *homo sacer*, pero que se ve deshumanizado adicionalmente por su condición de género (Denegri 2016: 81). Asimismo, y este es el punto que compete directamente a la novela, “la *gine sacra* es la violable, es decir, definida en su potencialidad de cuerpo penetrable por el hombre, no solo por el adversario

en tiempos de guerra, también, [...] por el amigo, la pareja, o el pariente en tiempos de paz”, siendo el cuerpo que da placer y que es “codiciado como objeto de goce y violencia” (Denegri 2016: 82). En este cuerpo *violable* se borran diferencias de clase, educación, edad, raza o etnia ya que lo relevante para el perpetrador es la condición femenina de la víctima (Denegri 2016: 83). Entonces, “la *gine sacra* no es explotada para lograr un objetivo social concreto y funcional, sino por el placer de dominación mediante el cual se afirma el sujeto masculino sobre el femenino, ahora objetivado sexualmente” (Denegri 2016: 84). Esta forma de dominación a través de la violación es una situación que Yuna denuncia en el embarazo de su prima Carina, en el de su hermana Betina, y, en menor medida, en la relación de poder que el profesor establece con ella misma. El embarazo en la novela es representado como algo peligroso para las mujeres, dado que produce algo monstruoso y perpetúa la dominación del hombre sobre la mujer, es un riesgo constante, tanto física como emocionalmente. La novela hace eco de posturas como la de Simone de Beauvoir, que considera que la maternidad destruye la subjetividad y la agencia femenina. Para De Beauvoir, que un cuerpo-parásito pueda existir dentro y gracias al cuerpo femenino es aberrante: esta imagen perseguiría a la madre y haría de la experiencia una pesadilla (Zerilli 1992: 111-112). Estas experiencias llevan a Yuna a rechazar la sexualidad: “lo que puede ocurrir entre un hombre y una mujer —refiriéndose al sexo— es asqueroso y yo nunca podría soportarlo” (Venturini 2013: 77).

A lo largo del presente capítulo, he demostrado que la narradora construye los cuerpos femeninos de la novela como grotescos y abyectos, y que es Betina quien lleva esta figura al extremo. Betina, “la pequeña monstrea” (Venturini 2013: 93), al ser el centro simbólico de la novela, representa lo que Yuna rechaza de sí misma y de su familia. Asimismo, la sexualidad representada en la novela difiere de la norma, se aleja de lo que es ‘ideal’ para la sociedad y la subvierte constantemente. En este caso, la norma cubre la sexualidad con desinformación y culpa, mientras que Petra hace lo contrario. La disidencia de Petra muestra otras maneras de vivir la sexualidad que liberan a la mujer del control represor denunciado en la novela. Además, la maternidad es también vista como una forma de control sobre los cuerpos femeninos por parte del sistema social que margina la diferencia. En suma, Yuna considera el sexo, el embarazo y la maternidad peligrosos, porque son los mecanismos que subyugan y controlan a las mujeres. En el siguiente capítulo, analizaré con mayor detalle la voz latente y controladora del patriarcado a lo largo de la novela, cómo este imposibilita que se genere sororidad entre los personajes femeninos y

las maneras en las que Yuna subvierte los mandatos patriarcales al validar los cuerpos disidentes.



Capítulo 2

El patriarcado y los cuerpos que importan

Como he mencionado en el capítulo anterior, en *Las primas*, Yuna denuncia el control de los cuerpos de las mujeres y construye en su relato cuerpos que escapan de la norma, que, por ende, son excluidos de la sociedad y considerados abyectos. Asimismo, estos cuerpos se encuentran controlados por figuras masculinas o por el mandato patriarcal, que establece y norma maneras correctas de vivir los cuerpos, la sexualidad o la maternidad.

En el presente capítulo hago referencia a la latente voz controladora del patriarcado a lo largo de la novela. Sostengo que la protagonista denuncia la necesidad de su entorno a ser como los demás, que es impuesta por el patriarcado y el sistema, y que este mandato es subvertido por ella misma, dado que rompe con las figuras patriarcales que simbolizan lo que oprime a las mujeres en la novela, como el matrimonio, el embarazo y la maternidad. Los mandatos del patriarcado que rigen la novela afectan la relación entre las mujeres representadas de manera directa, dado que no existe posibilidad de afectos, se crean rivalidades y no hay solidaridad ni sororidad. Esto demuestra el patriarcado subyacente que en la novela no se logra superar o combatir. Considero también que el quiebre que realiza Yuna no se encuentra en las demás figuras femeninas, pero sí se puede observar que en esta dinámica ella salva los cuerpos y la sexualidad, contruidos inicialmente grotescos y disidentes, como “cuerpos que importan” (Butler 2002: 21) y que son válidos a pesar de ese mandato patriarcal.

2.1 El patriarcado latente

Como he demostrado, al narrar, Yuna expone la manera en la que el patriarcado ejerce opresión sobre los personajes femeninos. Es decir, los cuerpos de las mujeres son controlados a partir de su otredad y los procesos biológicos que experimentan, como el embarazo, la menstruación y la maternidad. Como menciona Silvia Federici en *Calibán y la bruja* (2010 [2004]): “El cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el Estado y los hombres”

(29-30). De esta manera, los cuerpos femeninos son usados y apropiados por los hombres; sin embargo, es este cuerpo el que les brinda a las mujeres la capacidad de resistencia.

La novela *Las primas* pone en evidencia el control del cuerpo analizado por Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* (2011 [1976]); pero, nuevamente, este control se produce principalmente hacia el cuerpo femenino: son los cuerpos de las mujeres los que se encuentran constantemente vigilados. Esta idea es presentada por Celia Amorós, quien critica lo planteado por Foucault, ya que considera que, efectivamente, el poder fluye y circula como él lo afirmaba, pero lo que él no ve es que el poder circula “a través de canales configurados según el género”, de ese modo, el poder fluiría de manera jerárquica, pero entre hombres, debido a que las mujeres se encuentran excluidas de esta dinámica (2000: 53). Este enfoque permite reinsertar a la mujer en la dinámica de poder, luego de haber sido históricamente excluida; se le considera como una parte que también configura al poder, ya sea en esta misma exclusión o como un agente que empieza a tomar forma. El agente en la novela que paulatinamente toma forma es Yuna, tanto al narrar como al notar esta dinámica de poder peligrosa que controla a las mujeres. Asimismo, para la autora, la relación que se produce entre la naturaleza y los proyectos humanos es tensa, debido a la manera cómo experimentamos la relación con nuestros propios cuerpos, las bases materiales de nuestra existencia. A partir de esto, Amorós hace un recuento de lo propuesto por Simone de Beauvoir, así como de la lectura que hace de ella Judith Butler. Para De Beauvoir, en cuanto existencialista, continúa Amorós, el sexo no puede ser vivido como un dato, sino por la mediación de definiciones culturales, por lo que no cabría duda de que “lo femenino es una elaboración cultural” (2000: 73) En la novela, Yuna se construye a sí misma como femenina y negocia con construcciones culturales de lo femenino como subordinado, abyecto o monstruoso, como la figura de Betina, Carina y Petra. Asimismo, Amorós coincide con Butler en la noción de cuerpo como campo de situaciones tanto recibidas como interpretadas: “el género y el sexo parecen ser cuestiones completamente culturales” (Butler, citada en Amorós 2000: 75). Por otro lado, las autoras refieren a lo ‘Otro’ como cualquier grupo humano visto desde la posición privilegiada de sujeto. Si se adopta la posición de sujeto, esta situación puede ser reversible, donde quien antes miraba se convierte en el ‘Otro’ mirado. Pero, en el caso de las mujeres, esta “reciprocidad giratoria no se cumple”, dado que ellas históricamente no han asumido una posición de sujeto donde los hombres serían vistos como los ‘Otros’ (Amorós 2000: 76). Los personajes femeninos de la novela son ese ‘Otro’, ya que son tanto mujeres como

monstruos, que se encuentran a disposición del hombre. El hecho de ser mujeres y ser monstruosas implica una doble *otredad*, que produce vulnerabilidad frente al ojo masculino que tiene control sobre el cuerpo femenino. Ahondaré en este tema más adelante.

Simone de Beauvoir afirma que el hombre “toma su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo al cual cree aprehender en su objetividad, mientras que considera que el cuerpo de la mujer se encuentra como entorpecido por cuanto lo especifica: un obstáculo, una prisión” (citada en Amorós 2000: 77). Siguiendo la interpretación que Butler hace de De Beauvoir, esta desencarnación masculina solo podría ser posible si las mujeres ocupan sus cuerpos como sus identidades esenciales y esclavizadoras. Pero, para Amorós, las mujeres como proyectos existenciales no pueden ocupar sus cuerpos, sino que pueden ‘existirlos’. Según la autora, por más que los roles de género puedan variar de forma significativa e histórica, terminan recurrentemente vinculados con la inesencialidad y alteridad al pensar a la mujer como esposa-de, madre-de o amante-de, y no como un sujeto en sí misma (Amorós 2000: 77). Carina busca ser madre-de ese bebé abortado; Betina, ser esposa-de José y madre-de ese feto que nace muerto; Petra busca ser amante-de los hombres que acuden a ella como prostituta y, finalmente, esposa-de Cacho Carmelo. Mientras que las figuras femeninas de la novela buscan verse sujetadas a un hombre, Yuna, por otro lado, desea ser un sujeto en sí misma, al deslindarse de su familia y centrarse en la pintura. Al atarse al arte recupera la agencia y su identidad en el mundo, ocupando su cuerpo, permitiéndole trascender los mandatos de género. El género no debe ser pensado como un atributo individual, como propone Anne Fausto-Sterling en *Cuerpos sexuados* (2006), sino que se consigue a través de la interacción con otros: aprendemos a ‘hacer género’ y esto implica interacciones con diversos grupos de personas y reglas institucionales (291). Para ella, es común que el género y la sexualidad sean presentados como rasgos universales de la existencia humana, pero esto no significa que tal universalidad aparente sea innata y que la experiencia social nos moldee solo de manera superficial. El yo sexual subjetivo emerge en un sistema genérico complejo, dado que el género, como institución social, es “un proceso de creación de condiciones sociales distinguibles para la asignación de derechos y responsabilidades”, mientras que como proceso, el género “crea las diferencias sociales que definen a la ‘mujer’ y el ‘hombre’” (Lorber, citada en Fausto-Sterling 2006: 298). De este modo se subraya que la cuestión del yo subjetivo no tiene que ver solo con la fisiología y la psicología humanas, sino que los individuos sexuados se encuentran inmersos en

instituciones sociales marcadas de manera profunda por una gran variedad de desigualdades de poder. Es clara en la novela la desigualdad de poder que se produce entre hombres y mujeres: los hombres tienen el poder, tanto sobre sí mismos como sobre las mujeres y sus cuerpos. Los personajes femeninos de la novela son seres monstruosos a merced de los actos que cometen los hombres sobre ellas. Esto es algo que Yuna nota y es motivo de su búsqueda por alejarse de cualquier tipo de relación que involucre una jerarquía, para así poder ser verdaderamente dueña de sí.

Federici también critica la teoría del cuerpo de Foucault, porque se encuentra centrada desde “un sujeto universal, abstracto, asexual” (2010: 31), ya que su análisis en lo que refiere al poder, control y disciplinas sobre los cuerpos ignora la existencia de hombres y mujeres, y, más bien, las mezcla haciéndolas indiferenciables. Esto lleva a Foucault a no interesarse por actos de “disciplinamiento” (Federici 2010: 17) específicamente dirigidos a las mujeres. Federici usa como ejemplo en este punto el hecho de que el autor no menciona “uno de los ataques más monstruosos contra el cuerpo que haya sido perpetrado en la era moderna: la caza de brujas” (2010: 17). Para la autora, la teoría feminista concluye que

la categorización jerárquica de las facultades humanas y la identificación de las mujeres con una concepción degradada de la realidad corporal ha sido históricamente instrumental a la consolidación del poder patriarcal y a la explotación masculina del trabajo femenino. De este modo, los análisis de la sexualidad, la procreación y la maternidad se han puesto en el centro de la teoría feminista y de la historia de las mujeres. En particular, las feministas han sacado a la luz y han denunciado las estrategias y la violencia por medio de las cuales los sistemas de explotación, centrados en los hombres, han intentado disciplinar y apropiarse del cuerpo femenino, poniendo de manifiesto que los cuerpos de las mujeres han constituido los principales objetivos —lugares privilegiados— para el despliegue de las técnicas de poder y de las relaciones de poder (Federici 2010: 27).

Asimismo, Federici considera que las feministas revolucionan el discurso político y filosófico y revalorizan el cuerpo como una manera de “confrontar la negatividad que acarrea la identificación de femineidad con corporalidad” y así ampliar la visión de lo que significa “ser un ser humano” (2010: 28). El cuerpo de las mujeres, para la autora, es tanto identidad como prisión (Federici 2010: 30), lo que demuestra la encrucijada en la que se encuentra Yuna: su propia corporalidad la ata y controla, pero, al mismo tiempo, la libera.

Como he mencionado, los cuerpos de *Las primas* son cuerpos enfermos, marcados, monstruosos. La manera en que Yuna narra los hechos produce que el lector sea insertado en un ambiente en donde nadie puede escapar de esta enfermedad genética inmanente, que

está tan dentro suyo que es lo que las representa: es decir, Yuna reduce a su familia — incluyéndose— a la enfermedad. Susan Sontag, en *La enfermedad y sus metáforas* (2003 [1977]), explica el poder de los estereotipos construidos alrededor de las enfermedades, que se convierten metáforas. Con metáfora, Sontag hace alusión a la definición de Aristóteles en la *Poética* (1457b): “La metáfora consiste en dar a una cosa el nombre de otra” (2003: 44). Las enfermedades que llevan el peso de la metáfora son, para Sontag, la tuberculosis, el cáncer y el SIDA, dado que son incomprendidas y misteriosas. En *Las primas*, los personajes sufren una enfermedad genética misteriosa, que se cree que es producida por la sífilis, pero no se puede tener certeza de esta causa. Considerar una enfermedad como un misterio y, por tanto, temerla, hace que se vuelva moralmente contagiosa (2003: 3). Yuna siente que hay un contagio que se acerca, que la rodea, por lo que ella construye la metáfora de la enfermedad que aqueja a su familia. Para Sontag, cualquier enfermedad que tenga orígenes oscuros y un tratamiento ineficaz, suele estar inmersa en una red de significados que la vuelve metáfora y sobre ella se proyecta lo que se considera negativo, construyendo un estigma. Esta estigmatización de ciertas enfermedades produce que asimismo se estigmatice a quienes están enfermos (Sontag 2003: 47). Las enfermedades en *Las primas* se representan como estigmas de los que Yuna busca apartarse. Sontag explica que las metáforas que rodean a las enfermedades pueden ser criticadas, deconstruidas. Este movimiento es llevado a cabo por la narradora al representar la enfermedad de su familia.

Los personajes femeninos de la novela *Las primas* no pueden escapar de su corporalidad enferma. Para Bryan S. Turner, en *The Body & Society* (2008 [1984]), el cuerpo es un entorno que se experimenta como límite, pero la consciencia también implica una encarnación: “I both *have* and *am* a body” (55; énfasis mío). Para el autor, esta distinción se puede ilustrar, en parte, a través de la diferencia entre *disease* y *sickness*:¹⁰ estos conceptos son categorías socio-culturales que describen la condición de las personas, en lugar de su carne, huesos y nervios. *Disease* no es un rol social, pero tiene sentido considerar ‘*the sick role*’ como una posición social con normas de comportamiento apropiado. De esto, se sigue la posibilidad de argumentar que se tiene una enfermedad (*illness*), pero también de que esta es performada (Turner 2008: 56). De esta manera, Yuna *performa* su enfermedad, ella se presenta de esa forma ante el lector. Entonces, el hecho de que las mujeres de la novela sean representadas por Yuna como cuerpos femeninos

¹⁰ Mantengo los términos en inglés, dado que en español ambos se traducen como ‘enfermedad’.

enfermos, hace que sean construidas como doblemente abyectas y, por ende, doblemente controlables por la mirada masculina y patriarcal.

Estas mujeres se encuentran a merced de un hombre que las *salve*, o las *destruya*, por lo que no son vistas como sujetos en sí mismas. Recordando, Carina era todavía una niña cuando fue violada y embarazada por el vecino, que, como sabemos, lleva a un aborto que la mata. Este hombre, debido a sus deseos grotescos y pedófilos, destruye literalmente la vida de Carina. Asimismo, el caso de Petra cambia cuando se muda con Yuna fuera de la casa familiar, ya que se observan sus verdaderas intenciones: es arribista, enamora al dueño del departamento en el cual han empezado una vida juntas y se casa con él por su dinero, para alcanzar cierto confort e ideal femenino de normalidad. Se puede decir que como no es normal físicamente, busca la normalidad a través del seguimiento de los roles sociales tradicionales establecidos tajantemente para las mujeres como esposas. Inicialmente, el pretendiente de Petra —llamado Cacho Carmelo—, respeta a Yuna y a su trabajo: “Mis cuadros requeridos en galerías y sitios jerárquicos de exposición volvían loco al dueño del inmueble donde habitábamos Petra y yo, quien me propuso saldar lo que faltaba para la adquisición de una tela titulada *Sauces en el invierno*” (Venturini 2013: 142). Pero luego su figura cambia, ya que Cacho cree que Yuna es una mala persona y quien corrompe a Petra con su vida bohemia:

Entiendo Yuna que usted sienta envidia por la suerte de su primita, pero a los buenos de corazón, el Corazón de Jesús, tarde o temprano los ayuda, y si no piénselo qué vida regalada gozará Petra... después de tanto sufrir, la pobrecita, buena y decente en este ambiente de artistas y gente bohemia de la que usted forma parte, aunque haya sido generosa con la pobrecita, los ejemplos de la gente de la noche no le han hecho bien, yo deberé esforzarme para que olvide todas las experiencias sin moral que estuvo en peligro de contagiarse porque hasta me confesó que intentaron corromperla y si bien no nombró a nadie por la descripción, permíteme, creo que usted quiso corromperla en varias ocasiones. Pero Petra no la acusó, no vaya a pensar eso, y tal vez quien quiso enlodar su pureza no fue usted sino cualquier otra artista... por eso le ruego que no se acerque a mi futura esposa ni usted ni ninguno de esos personajes melencólicos y extravagantes que la rodean y que si insisten yo haré yo haré cualquier cosa por guardar el honor de la familia y si alguna lengua se atreviera a calumniar a Petra, mire... Y sacó de su bolsillo una sevillana, y agregó le corto la lengua (Venturini 2013: 162).

Como lectores, sabemos de primera mano de la ingenuidad de Yuna y de la viveza de Petra. A lo largo de la novela se hace explícito que la dinámica es la opuesta, ya que Petra es quien corrompe a su prima. Además, en esta cita, en la que Cacho toma la palabra, se esclarece el rol paternalista de este con Petra. Habla de resguardar el honor de la familia,

así como la inocencia y decencia de su novia. Esto, implica la inmersión de este personaje —y, por extensión, de la sociedad en la que se circunscribe la novela—, en una cultura patriarcal y conservadora que no considera que las mujeres tengan agencia por sí mismas, sino que deben estar a la protección de un varón más fuerte y valeroso, con una moral incorruptible, a diferencia de ellas; y es este al mundo en que Petra desea insertarse. Él tiene, también, la misma actitud abusiva de Petra, ya que amenaza a Yuna con el mismo artefacto con el que ella cometió su crimen: la navaja sevillana. De esta manera, Petra, quien cree que domina a los hombres a través de su sexualidad, termina necesitando la figura masculina de Cacho para sentirse realmente segura, para alcanzar seguridad económica e insertarse en el ideal patriarcal de esposa ‘correcta’. Así, él sería el *salvador* de Petra, pero, en este proceso, destruye la relación que tenía con su prima, y expectora a Yuna de su núcleo familiar. El desprecio que tenía la familia de Yuna por su obra y su profesión se encuentra trasladada a la figura de Cacho Carmelo, ya que —por más que considere que es una muy buena artista y la admire en ese sentido— cree que la vida bohemia que implica el ser artista es peligrosa y la desprecia. Es necesario contraponer las opiniones de las personas cercanas a Yuna de quienes no lo son, es decir, dentro del círculo artístico Yuna es respetada, admirada y considerada una de las mejores artistas de su época, mientras que en su círculo íntimo es rechazada. Es este rechazo el que hace de Yuna una incomprendida, que hace de su obra aún más valiosa a los ojos de los demás. El caso más extremo de lo mencionado es, nuevamente, Betina: ella es ultrajada por quien sería el *salvador* de Yuna, ya que es quien la introduce en el mundo de la pintura y le brinda un futuro. No se puede decir, en realidad, que el profesor destruya la vida de Betina, ya que la inserta dentro de lo que es ‘normal’ al casarse con ella, pero, en realidad, el acto es grotesco al ser Betina esta mujer-niña monstruosa. Ante esto, contrasta la figura de Yuna, quien inicialmente niega la sexualidad por un mandato cristiano, pero luego la rechaza porque la considera un instrumento para el control de los cuerpos femeninos ejercido por los hombres. De esta manera, Yuna, narrando desde la enfermedad, salva los cuerpos femeninos enfermos de sus primas y hermana controlados por los hombres al representarlos como cuerpos que importan.

Pero ¿qué implica que Yuna narre desde la enfermedad? Esto puede ser respondido desde lo planteado por Arthur Frank (1995), quien representa a las personas enfermas como *wounded storytellers*. Con esto, espera cambiar la concepción cultural dominante sobre la enfermedad, alejándola de la pasividad y de la victimización hacia un rol activo. El rol activo en la novela es tomado por Yuna, al ser la narradora. La persona que

transforma su enfermedad en una historia, transforma el destino hacia una experiencia, asevera Frank (1995: xi). Así, la enfermedad que separa al cuerpo de los demás se convierte, a través de la historia, en el lazo común del sufrimiento que une a los cuerpos en su vulnerabilidad compartida. Como *wounded*, las personas pueden ser cuidadas, pero como *storytellers* cuidan de los otros. Así, los enfermos y los que sufren pueden ser también curadores. Sus heridas se convierten en la fuente que potencia sus historias, y a través de las historias el enfermo crea lazos empáticos entre ellos y quienes los leen o escuchan. Mientras las historias son contadas nuevamente, estos lazos se expanden, lo que produce que el círculo de experiencia compartida también crezca. Dado que las historias pueden curar, el *wounded healer* y el *wounded storyteller* no se separan, sino que son aspectos de una misma figura (Frank 1995: xii). No obstante, Frank considera que ni contar ni escuchar son actos sencillos. Las personas enfermas no se encuentran solo heridas en el cuerpo, sino también en la voz. Es decir, necesitan convertirse en *storytellers* para poder recobrar las voces que la enfermedad y su tratamiento generalmente roban. En la narración de historias heridas, el acto físico se vuelve un acto ético (*ethic of the voice*) (Frank 1995: xiii). El narrador no solo recupera su voz, sino que se vuelve testigo de las condiciones que privan a otros de sus voces. Yuna narra la historia de sus familiares, su hermana y sus primas, y por el acto mismo de narrarlas recupera su voz y la de su familia. De este modo, Yuna es la *wounded storyteller* de la novela, representando a estas mujeres monstruosas, brindándole voz a una historia que de otro modo no sería conocida. Yuna, al narrar, crea empatía: así como ella se identifica con los personajes enfermos que la rodean, produce que el lector también se sienta identificado con estos, apelando a una diferencia o monstruosidad inherentemente humana. En sus palabras: “quien termine esta melopea absurda me maldecirá por el tiempo que le hice perder sin poder negar que no pudo dejarme a un lado porque encontró entre mis estúpidas amarguras de amor y muerte muchas de las vividas por sí mismo o misma si se trata de una dama” (Venturini 2013: 57). Yuna es consciente de que las vivencias de su familia monstruosa tienen la posibilidad de ser universales. Así como ella se ve reflejada en su hermana Betina, los lectores nos encontramos en ellas.

2.2 La imposibilidad de la sororidad

La novela muestra un mundo de mujeres. En la tradición literaria, con frecuencia los lazos entre mujeres son representados como solidarios, como un mundo ideal.¹¹ En *Las primas* ocurre lo contrario: es un mundo infernal, donde los celos predominan, donde no hay solidaridad, donde no existen los afectos debido a que ellas no se acogen y donde el vínculo entre las primas es negado. Esto puede deberse al sexismo interiorizado de las mujeres de la novela, el mismo sexismo que bell hooks considera un enemigo que socializa a las mujeres bajo el pensamiento patriarcal:

[...] para considerarnos a nosotras mismas inferiores a los hombres; para vernos entre nosotras única y exclusivamente como competidoras por la aprobación patriarcal; para mirarnos entre nosotras con celos, miedo y odio. El pensamiento sexista nos hacía juzgarnos las unas a las otras sin pasión y castigarnos duramente (2017: 36).

Para la autora es, por otro lado, el pensamiento feminista el que enseña a desaprender ese autodesprecio y libera del pensamiento patriarcal arraigado en las conciencias de las mujeres. De esta manera, desafiar al pensamiento sexista es el “primer paso hacia la creación de una sororidad poderosa, una potente hermandad de mujeres” (hooks 2017: 37). Así, la sororidad feminista se ancla en el compartir un compromiso de lucha —de la forma que sea— contra el sistema patriarcal injusto. Esto configura un espacio entre mujeres de solidaridad política, que es el escenario previo para la “destrucción del patriarcado” (hooks 2017: 38). La sororidad, en el movimiento feminista actual, es la herramienta para llegar a conseguir derechos y así revertir la socialización impuesta. La sororidad implica la no-jerarquización entre personas, es un “pacto político de género entre mujeres que se reconocen como interlocutoras” que está basado en la equivalencia humana y que potencia la diversidad (Lagarde 2009: 3). En esa línea, Marcela Lagarde afirma que la sororidad “es una solidaridad específica”, que se produce “entre las mujeres que por encima de sus diferencias y antagonismos se deciden por desterrar la misoginia y sumar esfuerzos, voluntades y capacidades, y pactan asociarse para potenciar su *poderío* y eliminar el patriarcalismo de sus vidas y del mundo” (2012: 34). En sí misma, la sororidad es un “potencial y una fuerza política porque trastoca un pilar patriarcal: la prohibición de la alianza de las mujeres y permite enfrentar la *enemistad genérica*, que patriarcalmente estimula entre las mujeres la competencia, la descalificación y el daño” y también es un camino para poner en valor la identidad de género, autoafirmar a las mujeres, reconocer sus diferencias para que puedan pactar entre sí y enfrentarse a la opresión, reconociéndose

¹¹ Cristina de Pizán, en *La ciudad de las damas* (1405), crea un espacio protegido para las mujeres. Entre las novelas contemporáneas destaca *Nosotras que nos queremos tanto* (2004) de Marcela Serrano.

como *sujetas* (Lagarde 2012: 34). A través del “pacto *sororario*”, se busca la deconstrucción de la “enemistad patriarcal, el racismo, el adultismo, y todas las formas de supremacía, desigualdad y dominación entre las mujeres”; en ese sentido, la sororidad es política “en tanto pacto de *alianza que* deconstruye la *misoginia* y construye la igualdad entre mujeres” (Lagarde 2012: 420-421). Es, en esencia, “trastocadora: implica la amistad entre quienes han sido creadas por el mundo patriarcal como enemigas” (Lagarde 2012: 486). Enfrentar “la *misoginia* implica el poder y la libertad de pensamiento que permiten abandonar críticamente los valores, prejuicios y estereotipos patriarcales con los que, de manera tradicional y conservadora, nos aproximamos a *las otras* y a nuestro género” (Lagarde 2012: 543).

En la novela, no existe un reconocimiento intergeneracional entre las mujeres como interlocutoras. Hay, por el contrario, una relación de poder marcada entre las mujeres de la generación anterior a la de Yuna y la suya: su madre y sus tías miran con recelo y controlan a las primas. La madre y sus hermanas discriminan a la generación de Yuna debido a su edad, no consideran el valor de su conocimiento, no las toman en cuenta, así como tampoco les transmiten sus saberes como personas mayores. Como mencioné en el capítulo anterior, la madre controla a sus hijas a través del miedo y no existe una relación de cariño entre ellas. La tía Ingrazia, asimismo, no entabla una relación filial con sus hijas, no las cuida ni está pendiente de ellas, así como tampoco se encarga del embarazo de Carina o se preocupa por Petra cuando se muda con Yuna. La tía Nené rechaza tajantemente a Yuna, como persona y artista, no la considera lo suficientemente talentosa o que sea algo más allá de una “tarada” (Venturini 2013: 28). Esto se debe a los celos que le causan el éxito de su sobrina, ya que ella era aficionada a la pintura. Menos aún hay una verdadera relación entre ellas como hermanas: Clelia, Ingrazia y Nené no establecen un vínculo solidario, de hermandad. Las mujeres mayores de la novela no protegen a las menores, rechazan su juventud y su posibilidad de hacer las cosas de manera diferente, expresan cierta misoginia internalizada. Al mismo tiempo, las rechazan por ser grotescas y por representar lo que ellas detestan de sí mismas, imposibilitando una sororidad intergeneracional. Cabe mencionar que la tía Ingrazia considera que “es bueno que las primas se amiguen” (Venturini 2013: 83). Es decir, para la generación mayor sí existe la necesidad de amistad y sororidad entre las mujeres, aunque demuestra la fragilidad que puede tener este vínculo, al no existir entre ellas. El recelo persiste entre las mujeres externas de la familia con las primas: Rufina, la trabajadora del hogar de Yuna, a pesar de encontrarse en una situación de desventaja por ser quien trabaja para ellas, las rechaza y no

las considera mujeres por semejarse a monstruos: “Y yo hubiera querido aplastar a Rufina que nos miraba desde tan alto que ni siquiera nos consideraba mujeres capaces de tener bebés en la barriga” (Venturini 2013: 122). De esta manera, Yuna no tiene aliadas entre las figuras femeninas mayores que la rodean. A pesar de que no exista un vínculo firme entre las mujeres adultas con las menores, estas no buscan eliminar las relaciones entre las primas. Nuevamente, son los hombres los que representan este peligro. En palabras de Yuna: “Llegué a la conclusión de que don José Camaleón podría separarnos y aunque yo ya tenía resuelto irme no es lo mismo decidirse que a uno lo obliguen por sentirse menoscabado y avergonzado” (Venturini 2013: 108). La presencia del profesor implica para Yuna una vergüenza alienante, que la expectora de su núcleo familiar. Al mismo tiempo, la cita pone en evidencia que tiene nociones sobre agencia y autonomía, que se encuentran amenazadas por la figura patriarcal del profesor.

La novela enfatiza los procesos biológicos femeninos como algo que puede unir a las primas y que puede generar algún sentido de sororidad. A través de sus conversaciones sobre la sexualidad, el vínculo entre Petra y Yuna se hace más estrecho, debido a que ya no son niñas y deben protegerse entre ellas frente al peligro que presentan los hombres, que mencioné líneas arriba. Pareciera que, a través de la denuncia de Yuna sobre el control de los cuerpos femeninos del patriarcado, las primas pueden construir una relación de sororidad y protección entre ellas. Asimismo, Yuna duda de todos en la novela, tanto de los hombres como de su madre y tías, pero no de su hermana: “comencé a dudar de [la tía Nené] y de todos menos de mi hermanita Betina profundamente minusválida” (Venturini 2013: 55); ni de su prima: “yo confiaba en Petra más que en mí misma” (Venturini 2013: 103), vislumbrando la posibilidad de que exista sororidad y un núcleo femenino imperecedero que las proteja. Ella elige dudar como forma de defenderse ante el mundo que la ve como distinta, refugiándose en sus similares. El vínculo aparentemente imperecedero y de verdadera sororidad era el de Petra y Yuna. Las primas comparten sus penurias y se apoyan a pesar de las dificultades:

[...] y le pregunté a Petra si ella se bañaría y acicalaría porque volvió muy desgreñada y dijo que lo haría por ella misma porque sentía lástima de ella misma y yo me entristecí y le di un beso en la carita ridícula de coloretos corridos y baboseados. Petra me abrazó fuerte y exclamó para qué habremos nacido... y yo le contesté que nacimos porque a la pareja le vino ganas y no usó preservativos y ella me dijo que siempre los usaría para no traer hijos degenerados a este mundo también degenerado y amargo y abrazadas lloramos un océano de lágrimas como nunca lo hubiéramos pensado yo en cuclillas porque de otra manera nunca podría haberse concretado el único abrazo y

lagrimeo que apretó y humedeció el crecido crepúsculo y nos hizo bien a las dos (Venturini 2013: 98).

Ambas son conscientes de las dificultades que trae ser consideradas diferentes a la norma, pero soportan estos obstáculos gracias a que se tienen la una a la otra. Pero, como mencioné en el apartado anterior, este vínculo se termina al ingresar la figura de Cacho Carmelo. Las primas que han sido cómplices en un asesinato, que se apoyaban en todo, que salieron adelante como un pequeño (y raro) equipo, terminan por disolverse. En lugar de aliarse con Yuna, Petra se alía (se casa, literalmente) con el patriarcado. En realidad, esto no es algo totalmente negativo para Yuna, ya que ella era su última conexión/relación con su familia. La novela parece proponer que la familia puede ser dañina en la construcción de la persona, especialmente en un entorno que se encuentra marcado por la diferencia frente a la 'norma'. Las familias son consideradas como el espacio de aprendizaje moral, pero la de Yuna es parte del sistema que reproduce las inequidades y subordinaciones sociales y económicas en la vida de las mujeres (Satz 2017: s/p). Una familia disfuncional como la propuesta en la novela denuncia a su vez los problemas de la institución familiar *per se*, que es patriarcal y que pone en desventaja a las mujeres. La eliminación de la posibilidad de la sororidad es una artimaña del patriarcado para no permitir una alianza femenina que demuestre sus capacidades, así como una manera de callar la diferencia y de silenciar a las mujeres que no son sumisas o servidoras del sistema patriarcal, como Yuna que demuestra su falla al presentar la posibilidad de la sororidad como liberación.

Finalmente, que Yuna sea expectorada de su familia le otorga la libertad que buscaba. Ante esta falta de sororidad y de vínculo con las mujeres de su familia, Yuna responde desde una ética de auto-cuidado: "Cada minuto me alejo más de lo que llaman familia y cada minuto me tengo más en cuenta" (Venturini 2013: 92). El hecho de verse rechazada por su familia y de alejarse de su prima y hermana no implica la destrucción de Yuna como persona, por el contrario, genera en ella una preocupación más profunda por sí misma, por sus intereses y por su propia seguridad. Yuna encuentra la libertad cuando sale del sistema familiar patriarcal de poder que la ha oprimido, que le colocaba barreras y la privaba de su autonomía. Debido a su experiencia como artista fuera de la familia, su vida mejora y excede lo que ese sistema tenía planeado para ella como parte de sus posibilidades. Cuando el sistema familiar de Yuna se ve afectado o enfrentado a cambios, ella es más libre. Cabe resaltar que un proceso importante de la sororidad es el empoderamiento femenino, que "consiste en la transformación de la visión del mundo y de

la vida a través de una perspectiva de género, de internalizar y apropiarse de poderes vitales —no opresivos—, hechos cuerpo y subjetividad para enfrentar la opresión y la enajenación” y busca “afirmar la autoidentidad y la autoestima de género, potenciar la fortaleza y la confianza en una misma, en las habilidades y capacidades propias, así como el acceso a recursos para dirigir la propia vida y avanzar en el mundo” (Lagarde 2012: 550). Ninguna de las mujeres de la novela lleva a cabo este proceso, excepto Yuna. Ella supera la misoginia que tenía interiorizada al denunciar el patriarcado latente de su entorno y al buscar una sororidad con su prima. Este vínculo se rompe, nuevamente, debido a un hombre y a la incapacidad de Petra de superar los prejuicios patriarcales. Este quiebre entre las primas no implica algo negativo para Yuna en dos sentidos: el primero, porque finalmente la lleva a obtener la libertad que buscaba y, el segundo, teniendo en cuenta su búsqueda por alcanzar una relación de sororidad con su prima, ella se queda con el empoderamiento —en el sentido de lo propuesto por Lagarde, citado previamente—, que le permite usar su arte como una herramienta liberadora.

2.3 Subvirtiendo el patriarcado: las primas como cuerpos que importan

Mediante el arte, Yuna alcanza la madurez, tanto artística como personalmente, y adquiere agencia, al consolidar su identidad como artista y transformar el sentido de pertenecer a una familia enferma. El quehacer artístico está presente en toda la novela y muestra cómo Yuna vierte sobre sus pinturas sus intuiciones y miedos, convierte en imágenes todo aquello que no sabe cómo expresar con palabras. Cuando Yuna se encuentra en situaciones que la perturban, vuelca sus dudas y pensamientos en los cartones sobre los que pinta. Por ejemplo, en un pasaje del relato, ella da cuenta de que pinta para desfogarse, y pinta cosas que solo ella entiende (Venturini 2013: 26). Es necesario resaltar que, gracias a la pintura, a los ojos de las personas que no son parte de su familia, Yuna no es una joven especial, enferma o “tarada” (como se refiere a ella la tía Nené), sino que es una “artista plástica ensimismada” (Venturini 2013: 28) muy respetada. El arte es, por ende, lo que hace que Yuna se diferencie de su familia y transforme sus discapacidades en habilidades artísticas. Por otro lado, al ser Yuna quien relata la novela, es ella quien retrata —como en sus pinturas— a las mujeres de su familia. Presenta a los cuerpos femeninos de su familia como grotescos y como enfermos. El lector tiene conocimiento de lo que sucede en su familia a través de los ojos de Yuna; es, como he mencionado anteriormente, una *wounded storyteller*, que narra la enfermedad de su familia desde su propia enfermedad. Al hacer

esto, Yuna brinda, tanto a sí misma como a su familia, una voz que de otra manera no tendrían, ya que son seres abyectos fuera de la norma. El hecho de narrar la enfermedad de su familia es relevante, ya que se ve reflejada en ellas: gracias a la narración y a la pintura, Yuna puede entenderse a sí misma y puede intentar ser un sujeto, una artista independiente.

Entonces, la (meta)escritura de Yuna es parte de su crecimiento y de su maduración, pero es a través de la forma en que ella describe sus pinturas que se manifiesta la fuerza curadora que tiene este medio para su desarrollo: “yo apoyé dos cartones —siempre viajaba con cartones— y como me vino la inspiración, pinté a brochazos apresurados motivos atinentes a cuánto ocurrió esa semana trágica, abundante y goyesca” (Venturini 2013: 49). Yuna interpreta desde su peculiar imaginación y forma de pensar lo que la rodea y lo expresa a través de sus pinturas. Ella pinta para quitarse los disgustos porque “tanta bruma y pena [les] quebraba el alma” (Venturini 2013: 53). El arte es el medio por el cual busca una sanación, por el que adquiere la fuerza para continuar a pesar de los sucesos grotescos y tristes que la rodean. Luego de la muerte de su prima también pinta:

Yo envidiaba la paz que gozaría Carina y en un cartón pinté difusamente una piedad rememorando con dificultad la de Miguel Angel que el profesor en clase de Bellas Artes mostró y analizó tan delicadamente que tuve que pedir permiso y salir porque el pecho me ronroneaba como gato mimoso a causa de la emoción y estuve afuera hasta que se me acomodó el pecho porque no sé si dije ya que el consuelo de las lágrimas me fue negado y llevaba en el pecho un lago líquido al que el médico diagnosticó resfrío crónico y cuando se lo conté a mamá calificó el diagnóstico de estupidez y que yo decía pavadas para hacerme ver por ser engrupida (Venturini 2013: 56).

Para Yuna el impulso artístico es incontenible, hace que pueda dar forma a emociones que de otra manera no podría porque su condición no la deja, la ayuda a conectarse consigo misma y comprender el “lago líquido” que la ayuda a pintar, que hace posible su autonomía. Una vez más, se demuestra no solo la sensibilidad de ella como artista, sino su capacidad de transmitir aquella sensibilidad en un soporte distinto del lienzo; es decir, la escritura.

Paralelo a lo que sucede en su vida privada, Yuna comienza a ser más reconocida en el mundo artístico: “anuncio mi exposición [unipersonal] de treinta cartones y diez telas”, aquello cambia su vida porque le solicitan “ilustraciones para libros y revistas” (Venturini 2013: 64-65). Pero, mientras esto sucede fuera del ámbito doméstico, Yuna se

sorprende de “que nadie en mi casa se diera cuenta de las novedades que procuraban mis actividades y del dinero que yo aportaba y que no era poco” (Venturini 2013: 65). En lo privado del hogar, ignoran y desprecian el talento de Yuna por ser diferente, mientras que en la esfera de lo público y de lo artístico la admiran y valoran su trabajo. El valor, la importancia y la agencia que ella goza en el espacio público, en contraste con su situación en el espacio privado, ponen en evidencia que su familia considera su profesión una trasgresión del rol tradicional socialmente dado a la mujer. Su diferencia a través de la enfermedad, vuelta ventaja o virtud, logra posicionarla en un entorno usualmente negado o limitado a la mayoría de mujeres. Aquel hecho, además de distanciarla aún más de su familia, provee de una salida aparente a la enfermedad. En el caso de Petra, por ejemplo, esta salida es la prostitución, que le ofrece cierto grado de agencia y valor; lo mismo con su madre y su profesión de maestra. Así, la novela no solo muestra a sus personajes mujeres como abyectas, enfermas, grotescas o fuera de la norma, sino que también muestra las formas de adaptación, resistencia o de búsqueda de ventajas desde su subalternidad, transgrediendo, de ese modo, el rol femenino tradicional de la sumisión y falta de acción.

El género, en la novela, más que una esencia, está representado como algo que se actúa de manera constante, tal como propone Judith Butler en *El género en disputa* (2015 [1990]). Los personajes femeninos, de esta manera, negocian su sexualidad. Cada una realiza una *performance* en torno a temas centrales: Yuna se construye como mujer artista; Betina muestra (de manera grotesca) la pubertad y la maternidad; Petra es una enana que actúa permanentemente una feminidad infantilizada; Carina se centra en el deseo de ser madre (más allá de las circunstancias en las que se produjo el embarazo); la madre es una maestra abusiva; y la tía Nené se aferra orgullosamente a su virginidad, aun estando casada. Para Butler, el hecho de “insistir en la coherencia y la unidad de la categoría mujeres ha negado, en efecto, la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en el que se construye el conjunto concreto de «mujeres»” (2015: 67). Para la autora no existe una esencia de mujer, y, en realidad, la búsqueda por la esencia produce una negación de la multiplicidad existente de mujeres. Nuevamente: las mujeres de *Las primas* son todas singulares y diferentes, a pesar de ser todas cuerpos femeninos enfermos. Butler considera el género como performativo, que es “impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género”, externas a los individuos; así, el género “conforma la identidad que se supone que es”, siendo siempre un hacer construido performativamente (2015: 84). Al ser actos performativos, la esencia e identidad que buscan afirmar son “*invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (2015:

266). Se sigue, entonces, que las manifestaciones diversas del género “se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable” (Butler 2015: 267). Se *inventan* géneros o formas de expresión que son considerados más valiosos que otros, y que se vuelven hegemónicos, discriminando los demás que se encuentren excluidos de esta dinámica. Es claro, entonces, que, en *Las primas*, por más que ellas aspiren a este modelo hegemónico, siempre se verán excluidas de la ‘normalidad’.

En esta línea, Yuna potencia la marginalidad de su familia y la vierte en sus pinturas, y ahí es donde se encuentra la agencia de su arte. La condición femenina en general está presentada en este contexto patriarcal como una condición de marginalidad y de enfermedad; y lo que hace Yuna es que esos cuerpos excluidos y desechables sean transformados a través de su arte en “cuerpos que importan” (Butler 2002: 21). No obstante, Yuna llega a considerar un alivio esta exclusión, ya que, al apartarse de las normas sociales, puede concentrarse en desarrollar su arte, que es lo que más le importa. Sin embargo, en este entorno en el que se siente cómoda consigo misma y se siente en su lugar, ella nota “la frialdad hacia mi persona no sé si frialdad pero algo semejante que me dejaba entrever que nunca me integrarían en el grupo” (Venturini 2013: 75). Nuevamente, Yuna no es parte concreta de un grupo, se encuentra sola. Pero esto, para ella, es en realidad un “alivio porque yo necesitaba mis tiempos para estudiar y pintar que para otra cosa no servía ni para desatar un nudo o destapar una botella” (Venturini 2013: 75-76). Yuna encuentra en esta soledad una afirmación de su subjetividad, porque significa que no tendrá obstáculos para cumplir sus metas y para desarrollar su vocación artística a través del estudio y de sus pinturas:

Después participé en otras exposiciones más importantes y adopté el seudónimo Riglos es decir Yuna Riglos y el profesor siempre me acompañaba y una vez me prometió viajar a Europa si las cosas venían bien aunque *todavía espero ir a Europa pero sola porque he llegado a la conclusión de que es mejor entenderse con una misma pero nunca dejaré de reconocer cuánto le debo al profesor porque no soy ingrata que es lo peor que puede ser una persona además de egoísta y envidiosa y con personas así me he chocado a cada paso pero qué culpa tengo yo de ser tan brillante en el arte de la pintura y estoy segura de serlo porque un señor me calificó de la Pettoruti actual y visité exposiciones de ese pintor y quedé maravillada (Venturini 2013: 76; énfasis mío).*

A lo largo de la novela, Yuna cambia su percepción de la extrañeza de su familia. Se distancia de ella, pero en realidad, es esta diferencia la que hace que su arte sea considerado genial:

Y pasó diciembre, enero, febrero, en marzo comencé las clases. Me sentía recién nacida, conseguí nivelarme, exponer, viajar.

Borré. Borré. Borré todo.

Una enorme melancolía invadió mis pinturas y las valorizó porque la gente al verse reflejada en la pena puede consolarse algo (Venturini 2013: 162-163; énfasis mío).

Según Sigmund Freud, en “Duelo y melancolía” (1917 [1915]), la melancolía permite que observemos “la constitución íntima del yo humano” (1992: 245). Se accede al mundo interior de Yuna a través de la melancolía impresa en sus pinturas, debido a que son elaboraciones o representaciones de sus emociones, de su familia monstruosa y del intento (fallido) de borrar su pasado. Es importante resaltar en la cita anterior que Yuna considera que hay gente que puede identificarse y “consolarse” con sus pinturas; es decir, que se vislumbra la posibilidad de una comunidad de espectadores que aprecian su arte.

Para Judith Butler, en *Cuerpos que importan* (2002 [1993]), existe una matriz heterosexual hegemónica dentro de las jerarquías sexuales. Esta, como dominante, rechaza los cuerpos que difieran de ella. A través de esta matriz se construyen los sujetos y esta requiere de una producción simultánea de un grupo de seres abyectos, de personas que no son consideradas sujetos, como los personajes de la novela. Lo abyecto, para Butler, corresponde a esas posiciones ‘invivibles’ o ‘inhabitables’ en la sociedad que se encuentran pobladas por quienes no son considerados sujetos, pero “cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivable’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos”; así, el sujeto es constituido “a través de la fuerza de la exclusión y de la abyección” (2002: 20). Es decir, se les incluye por forclusión:¹² se repudia ese lugar de abyección, pero sin él, el sujeto no podría emerger. Del mismo modo, la construcción de lo humano es una “operación diferencial que produce lo más o menos ‘humano’, lo inhumano, lo humanamente concebible” (Butler 2002: 26). Para la autora, es necesario reflexionar sobre el modo en que se construyen los cuerpos, así como el modo en que *no* son construidos. Además, considera importante preguntarse “acerca del modo en que los cuerpos no llegan a materializar la norma”, dado que así ofrecen un exterior necesario a los cuerpos que “al materializar la norma, alcanzan la categoría de cuerpos que importan” (Butler 2002: 39). Se debe cuestionar los cuerpos que se construyen y excluyen, y, de ese modo, cuestionar la categoría de cuerpos que importan, para incluir a aquellos excluidos. De esta manera,

¹² “Desde el punto de vista terminológico, el término foreclusión —tomado del vocabulario jurídico— fue propuesto por Lacan para traducir el vocablo alemán *Verwerfung*, habitualmente transcrito en las versiones de la obra de Freud por la palabra *rechazo*” (Nasio 1996: 211-212).

Butler propone una “politización de la abyección, en un esfuerzo por reescribir la historia del término y por impulsar su apremiante significación” (2002: 47). Entonces, la incorporación de lo excluido, así como una expansión de “la significación misma de lo que en el mundo se considera un cuerpo valuado y valorable” (Butler 2002: 47) son operaciones políticas necesarias. Así, la autora busca una alternativa a la matriz heterosexual hegemónica, que incluya a esos cuerpos excluidos dentro de un régimen simbólico y cultural, demostrando —como también lo hace Foucault— que lo que ha sido construido culturalmente puede ser deconstruido y cambiado, incluyendo formas disidentes que sostienen un valor en sí mismas.

En la novela, el cuerpo femenino enfermo está posicionado social y culturalmente en un lugar que lo considera grotesco, abyecto, inferior. Yuna cuestiona su sexualidad, la maternidad y a su familia desde esta posición que hace posible la transgresión de los mandatos sociales. De esta manera, el hecho de ser un cuerpo femenino enfermo no implica que su historia no merezca ser narrada. En ese sentido, *Las primas* construye personajes presentados como abyectos, personajes que se diferencian de lo estipulado por la matriz heterosexual, cuerpos que incomodan, que transgreden los mandatos, que son doblemente *otros*, pero que, finalmente, —y como propone Butler— son “cuerpos que importan” (2002: 21). Yuna transforma en arte las experiencias negativas, el rechazo, y la monstruosidad física y mental. Así, presenta a su familia como cuerpos que importan, que a pesar de su diferencia tienen valor en sí mismos, que pueden contribuir a la producción de algo admirado como el arte de Yuna. Esta justificación de su arte como expresión de la diferencia y de su propia subjetividad disidente, es el fuerte de su obra. Al tiempo que considera ciertos temas o personajes dignos de ser retratados o procesados por su quehacer creativo, selecciona y pone en valor el lugar de cada uno de estos. Yuna no solo pinta para sí, sino que encuentra una posición de reconocimiento para ella, resignificando lo considerado abyecto por la sociedad.

Conclusiones

En la presente tesis he demostrado que la novela *Las primas* construye los cuerpos femeninos como grotescos, enfermos y abyectos, al mismo tiempo que Yuna, la protagonista, considera que los procesos femeninos como la menstruación, el embarazo y la maternidad son peligrosos para las mujeres debido a que las someten al control de la sociedad patriarcal. Es la sociedad heteronormativa y patriarcal la que manda sobre los personajes y sus acciones, es el sistema que construye a las mujeres de la novela como cuerpos al margen de la sociedad y sin un valor similar al de los cuerpos normados, situación de la cual parece no haber escapatoria posible.

En el primer capítulo, sostengo que Betina, la hermana de Yuna, lleva la figura del cuerpo grotesco al extremo y, por ende, es el centro simbólico de la novela, ya que representa lo que las mujeres de su familia rechazan de ellas mismas. Lo grotesco es un exceso ambivalente, una irregularidad y un cambio constante que no puede ser realmente simbolizado, y esta imagen es, por excelencia, un cuerpo femenino, como el de Betina. Asimismo, la hermana es una figura abyecta, debido a que perturba al sistema y demuestra sus faltas, es un exceso que confronta la normalidad y que perturba por ser algo considerado familiar, un cuerpo que se aparta de las normas. El hecho de ser representada como un cuerpo grotesco y abyecto demuestra la manera en la que la sociedad establece una dinámica de poder: construye a cuerpos disidentes para pautar la norma, para diferenciarlos y así generar una identidad ‘normal’, que excluye lo considerado como ‘anormal’, grotesco o disidente. Yuna se encuentra en tensión constante con esta dinámica, que también denuncia, ya que inicialmente busca diferenciarse de la anormalidad de su familia, pero termina por identificarse con ella. Al final, la narradora admite su no-lugar dentro de la sociedad: así sea una artista renombrada, no será incluida dentro de la categoría de lo ‘normal’, por ende, tiene la posibilidad de transgredir los mandatos sociales al validar su disidencia.

De igual manera, la sexualidad en la novela difiere de la norma; los personajes, oscilan entre discursos sobre la sexualidad basados en la culpa y la desinformación y el desafío a las reglas impuestas por la sociedad. Yuna rechaza la sexualidad, ya que considera que es responsable de su ser abyecto: ella existe porque su madre ejerció su sexualidad y se reprodujo. De esta manera, el discurso sobre la sexualidad es de prohibición, este aspecto de la subjetividad se encuentra reprimido y cubierto por culpa,

tanto por Yuna como por los demás personajes femeninos, como la madre o la sicóloga. Las mujeres de la novela no ejercen su sexualidad libremente debido a la desinformación y al conservadurismo y, al mismo tiempo, se encuentran al margen de la sexualidad hegemónica que la limita al matrimonio y a la reproducción. Petra, como mencioné, es la figura que transgrede y expande las posibilidades de la sexualidad hegemónica: en ella se encuentran los saberes marginales y el placer, así como la posibilidad de control sobre su cuerpo y el de los hombres, al mismo tiempo que denuncia el peligro de la sexualidad hegemónica como control de los cuerpos femeninos.

En esa línea, la maternidad significa la pérdida de control sobre el propio cuerpo y por eso es vista en la novela como un peligro para las mujeres. El hecho de ser madre es considerado una destrucción de la agencia y la subjetividad, en línea con el pensamiento de Simone de Beauvoir. La madre de Yuna acciona desde un concepto violento de la maternidad, descuida a sus hijas y no les brinda amor debido a su condición abyecta. Por otro lado, Carina, que sí deseaba ser madre, es obligada a abortar por su tía, debido a que sería mal vista moralmente, al ser menor de edad y soltera. El aborto clandestino la lleva a la muerte, confirmando que la maternidad pone en peligro la integridad de las mujeres y hasta su vida.

El segundo capítulo aborda las maneras en las que el patriarcado afecta a las mujeres y crea sistemas de control que designan el espacio que deben ocupar en la sociedad. Debido al sistema de género, las mujeres de la novela son construidas y consideradas como seres doblemente abyectos: tanto por ser sujetos femeninos como por ser personas que difieren de la norma. Asimismo, la novela pone en evidencia el control social y cultural al que se encuentra sometido el cuerpo femenino, a la vez subordinado al patriarcal. Los personajes femeninos de la novela se encuentran a merced de los hombres: son esposas, madres o amantes, no sujetos. Pero este no es el caso de Yuna, quien desea ser un sujeto por sí misma a través del arte. Al separarse de esta dinámica de poder, ella denuncia las desigualdades con los hombres y el peligro frente al que se encuentran las mujeres.

En la novela, la resistencia de las mujeres mediante vínculos de sororidad no es una posibilidad, debido al entorno de enfrentamiento violento y celos en el que se encuentran sumergidas. La imposibilidad de un vínculo de sororidad puede deberse al sexismo interiorizado de los personajes femeninos, al haber sido socializadas por el sistema patriarcal. La relación de poder mencionada líneas arriba se traslada a la relación intergeneracional entre las mujeres de la novela: la madre y las tías viven enfrentadas, se

oponen también a la generación de Yuna. La única posibilidad de sororidad se encuentra entre Yuna y Petra, ya que conversan, comparten sus dudas y, además, son cómplices de un asesinato, pero este vínculo finalmente se rompe a causa de la intervención de una figura masculina. De esta manera, nuevamente son los hombres los que representan un peligro latente en la vida de las mujeres de la novela, al ser quienes imposibilitan la hermandad entre ellas. Así, la familia es denunciada como una institución patriarcal que daña a la persona construida como diferente. Yuna no encuentra apoyo en su familia, es finalmente expulsada del núcleo familiar. Esta exclusión de Yuna del entorno familiar dañino la empodera, dado que encuentra la libertad a través del arte.

Los mandatos sociales acerca del género sancionan maneras ‘correctas’ de vivirlo y experimentarlo, a las que todas las mujeres de la novela, menos Yuna, buscan adherirse. Ellas se encuentran excluidas de esta dinámica debido a su extrañeza, y a su condición de enfermedad y marginalidad. No forman parte de lo que la matriz heterosexual considera válido. La novela representa maneras alternativas a la matriz heterosexual hegemónica que son válidas en sí mismas. Yuna, como narradora y protagonista, resiste al patriarcado al cuestionar la sexualidad, la maternidad y el orden en el que se encuentra circunscrita su familia. Yuna se convierte en una *wounded storyteller*, es decir, un sujeto que narra la historia de su familia desde la enfermedad, lo que implica una ética de la voz al brindarle importancia a las experiencias y personas marginadas. De esta manera, Yuna transforma en arte la abyección y subvierte el espacio en el que se encuentran atadas las mujeres, pues presenta a su familia, en palabras de Judith Butler, como “cuerpos que importan” (2002: 21), que poseen en sí mismos un valor a pesar, o gracias a, su diferencia. El arte de Yuna expresa la diferencia de su subjetividad disidente, pone en el centro temas y personajes abyectos como dignos de ser retratados y con un valor intrínseco e inherente a sí mismos. En conclusión, Yuna resignifica los estereotipos; ella no necesariamente escapa del sistema opresor y patriarcal en el que se encuentra, pero aprende a sobrevivir o, en algunos casos, a desafiarlo directamente. Yuna a lo largo de la novela resignifica la manera en la que fue definida su vida, para construir la vida que desea como artista.

Bibliografía

- ABRAMS, Meyer Howard y Geoffrey GALT HARPMAN
2012 *A Glossary of Literary Terms*. Boston MA: Wadsworth.
- AMORÓS, Celia
2000 “Presentación (que intenta ser un esbozo del *status questionis*)”. En AMORÓS, Celia, editora. *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- ASTORINO, Julieta, Lucas SAPOROSI y Eugenia ZICAVO
2016 “Un análisis socio-cultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. Bogotá, volumen 8, número 15, pp. 44-57.
- BAKHTIN, Mikhail
1984 *Rabelais and His World*. Traducción de Helene Iswolsky. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- BUTLER, Judith
2002 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
2015 *El género en disputa*. Traducción de María Antonia Muñoz García. Barcelona: Paidós.
- DENEGRI, Francesca
2016 “Cariño en tiempos de paz y guerra”. *Dando cuenta*. Denegri, Francesca y Alexandra Hibbett, editoras. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 67-91.
- ESCUADERO, Eduardo Alberto
2018 “La Útil Presencia Del Pasado: A Propósito de Los Años de La «Revolución Libertadora» En Una Ciudad Del Interior de La Argentina (1955-1958)”. *Historia y Memoria*. Tunja, número 16, pp. 249-280.
- FAUSTO-STERLING, Anne
2006 *Cuerpos Sexuados. La Política de Género y La Construcción de La Sexualidad*. Barcelona: Editorial Melusina.
- FEDERICI, Silvia
2010 *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de sueños.
- FOUCAULT, Michel
2011 *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI.
- FRANK, Arthur

1995 *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*. Chicago and London: University of Chicago Press.

FREUD, Sigmund

1992 “Duelo y melancolía (1917 [1915])”. En FREUD, Sigmund. *Obra Completa*. 3ra. reimpresión. Vol. 14 (1914-16). Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.

FUNDÉU

2007 *Cotolengo*. Madrid, 26 de diciembre. Consulta: 15 de agosto de 2020.

<https://www.fundeu.es/consulta/cotolengo-639/>

GUERRIERO, Leila.

2012 “Quién Le Teme a Aurora Venturini.” *Gatopardo*. Ciudad de México, 12 de septiembre. Consulta: 8 de septiembre de 2020.

<https://www.gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini/>

HOOKS, bell

2017 “La sororidad sigue siendo poderosa”. En HOOKS, bell. *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficante de sueños, pp. 35-40.

IDOYAGA MOLINA, Anitilde y Mariano GANCEDO

2014 “El mal de ojo como enfermedad: elitelore y folklore en Iberoamérica”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid, volumen 69, número 1, pp. 77-93.

KRISTEVA, Julia

2013 *Poderes de la perversión*. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI.

LAGARDE, Marcela

2009 “La política feminista de la sororidad”. *Mujeres en Red, el periódico feminista*, 11, pp. 1-4. Consulta: 8 de septiembre de 2020.

<http://shorturl.at/gAEF5>

2012 *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topías*. México D.F.: Gobierno de la Ciudad de México / Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.

LUDMER, Josefina

2017 *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MORETTI, Franco

1987 *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.

NASIO, Juan David

1996 *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. 4ta edición. Traducción de Graciela Klein. Barcelona: Gedisa.

RAE

2019 “Dislalia”. Consulta: 8 de septiembre de 2020.

<https://dle.rae.es/dislalia>

- 2019 “Trabalenguas”. Consulta 8 de septiembre de 2020.
<https://dle.rae.es/trabalenguas>
- RECALCATI, Massimo
- 2018 *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Barcelona: Anagrama.
- ROUDINESCO, Elisabeth
- 2003 *La familia en desorden*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RUSSO, Mary
- 1994 *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York and London: Routledge.
- SALERNO, María Paula
- 2016 “El mundo editorial de Aurora Venturini”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima-Boston, año 42, número 83, 1er semestre de 2016, pp. 279-300.
- 2017 “‘Aguas de poesía del primer poeta de Francia’: Venturini lectora de Villon”. *Thélème*. Madrid, volumen 32, número 1, pp. 109-120.
- 2019 “Traducir y recrear. Estrategias de Aurora Venturini en *Cantos de Maldoror: Satánica trinidad*”. *Belas Infêis*. Brasilia, volumen 8, número 2, pp. 91-106.
- 2020 *La voz literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte: archivos de escritura, génesis textual y edición crítica*. Tesis doctoral sin publicar. Universidad de La Plata.
- SALERNO, María Paula y Giselle Carolina RODAS
- 2018 “Tradición y tensión cultural en *La trova* de Aurora Venturini”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. Bogotá, volumen 9, número 17, pp. 50-74.
- SATZ, Debra
- 2017 “Feminist Perspectives on Reproduction and the Family”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. California, verano 2017. Consulta: 8 de septiembre de 2020.
<https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/feminism-family/>
- SONTAG, Susan
- 2003 *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- SPINELLI, María Estela
- 2005 “La ‘Revolución Libertadora’: Una Ilusión Antiperonista”. *Prohistoria*. Rosario, número 9, pp. 185-189.
- STALLYBRASS, Peter y Allon WHITE
- 1986 *Politics and Poetics of Transgression*. Cambridge: Cornell University Press.
- TURNER, Bryan S.
- 2008 *The Body & Society*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: SAGE Publications.

VARELA, Nuria

2008 *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B, S. A.

VENTURINI, Aurora

2013 *Las primas*. Lima: Estruendomudo.

VILA-MATAS, Enrique

2007 “Venturini Se Aventura”. *El País*. Barcelona, 22 de diciembre. Consulta: 8 de septiembre de 2020.

https://elpais.com/diario/2007/12/23/catalunya/1198375640_850215.html

VIOLA, Liliana

2007 “A calzón quitado”. *Página 12*. Buenos Aires, 11 de mayo. Consulta: 8 de septiembre de 2020.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3348-2007-05-11.html>

ZERILLI, Linda

1992 “A process without a Subject: Simone de Beauvoir and Julia Kristeva on Maternity”. *Signs*. Chicago, volumen 18, número 1, pp. 111-135.

