

Retos del género como una comunidad imaginada, relaciones entre mujeres y los cuestionamientos antinormativos de *En rojo* de Gisela Kozak

OSCAR GAMBOA DURÁN

UNIVERSIDAD SORBONNE NOUVELLE

oscar.gamboa-duran@sorbonne-nouvelle.fr

1. Introducción: *En rojo* de Kozak, la representación del género y nuestro aparato teórico

1. Una voz interesante en la literatura latinoamericana contemporánea es la de la venezolana Gisela Kozak Rovero (1963-), autora que reside actualmente en México. Kozak ha escrito ficción, en su mayoría realista y sobre la Venezuela de los años 2000 y 2010, como los relatos de *En rojo* (Editorial Alfa, 2011), cuya contraportada designa este libro como una “novela coral”. *En rojo* presenta cincuenta relatos hiperrealistas y cortos, que están unidos por referencias espaciotemporales y algunos personajes recurrentes. Los relatos funcionan a menudo como viñetas o episodios satíricos y trágicos sobre la Venezuela gobernada por el militar Hugo Chavez entre 1998 y 2013, periodo en el que este país conoce múltiples crisis socioeconómicas.
2. En este vasto libro Kozak explora distintos retos contemporáneos, incluyendo conflictos en torno al cuerpo de las mujeres y a sus identidades. Se exploran las relaciones entre mujeres, incluyendo mujeres transgénero y de distintas generaciones, y se puede observar cómo en estas narraciones los retos corporales y de género articulan otras dinámicas sociales importantes. Analizaremos los relatos “Imperativo”, “Yo”, “Piedra de sol” y “[Desconoce aquel...]” puesto que en ellos se exploran esos conflictos contemporáneos.
3. Comenzaremos con una lectura del primer relato, lo cual mostrará que desde el inicio este mundo de ficción se ve estructurado por relaciones problemáticas entre los hombres y las mujeres, por críticas a las representaciones televisivas y propagandistas de las figuras de virilidad y de las mujeres.

4. Luego, nos apoyaremos en un trabajo conocido de Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1983). Citaremos una traducción al francés (Éditions La Découverte POCHE, 2006, traductor Pierre-Emmanuel Dauzat). Anderson examina los factores que permiten el surgimiento de las naciones y las analiza como comunidades imaginadas. Sostendremos que en algunos relatos realistas de la Venezuela de los 2000 y 2010 del libro *En rojo* se puede leer la construcción del género como una comunidad imaginada, gobernada a la vez por normas y condiciones limitantes.
5. Asimismo, aunque *En rojo*, foco principal de esta reflexión, se publica en 2011, los personajes de sus conflictos a menudo nacen en el siglo XX, incluyendo a personajes que forman parte de los conflictos intergeneracionales entre mujeres. En aras de explorar la complejidad y el potencial de las relaciones entre mujeres en el libro Kozak a inicios del siglo XXI, analizaremos puntualmente otra representación crítica de dichas relaciones, la cual presenta personajes de inicios del siglo XX. Se trata de otra ficción con elementos realistas, igualmente compleja, pero cuyas relaciones tensas se configuran de otra manera: la novela *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra. A nivel venezolano y latinoamericano esta novela constituye un texto fundador respecto a la representación de la vida de las mujeres y sus conflictos, incluyendo las relaciones entre mujeres en el contexto familiar. Aunque se publicó hace un siglo, la hemos escogido por su actualidad en cuanto a la exploración de los conflictos entre mujeres de distintas generaciones. La lectura de la representación de dicho conflicto y en esa época contribuye a analizar el potencial de las relaciones entre mujeres en Kozak casi un siglo después. En *Ifigenia* la idea de la solidaridad entre las jóvenes mujeres que aspiran a independizarse y las mujeres de otras generaciones anteriores no tiene éxito. A través de nuestro análisis buscaremos subrayar que en *En rojo* sí existe la posibilidad de la solidaridad entre dos generaciones de mujeres, una representada por una feminista que militó en los años 1970 y otra de mujeres jóvenes del siglo XXI que no necesariamente se consideran feministas.
6. Veremos pues distintos retos que se viven desde la dimensión del género. Para leer esos retos nos apoyaremos en la concepción de género formulada por Judith Butler, como una estilización del cuerpo y como distintos actos en un marco de regulación, los cuales producen una apariencia de

sustancia real (*Gender Trouble*, 1990; 45)¹. Se trata de leer esa dimensión en el sentido amplio y contemporáneo de una posición ocupada en el binarismo cultural mujer/hombre, a través del cual se formatea a cada individuo por medio de designaciones médicas desde el nacimiento, así como otras reiteraciones institucionales, rituales e informales. Nos apoyaremos en esas ideas para analizar algunos retos del libro que no incluyen solamente a mujeres cisgénero; también vemos personajes transgénero cuyo conflicto principal es su relación con los mecanismos y normas que permiten acceder al estatuto de mujer u hombre. Por ende, en este libro de Gisela Kozak existen múltiples experiencias y percepciones de las normas de género, lo cual permite plantearse preguntas sobre la estabilidad o inestabilidad de dichas normas.

7. Por consiguiente, debemos mencionar otras ideas que serán muy útiles en la última parte de nuestra reflexión. En su artículo “La anomia en las novelas de crímenes en Colombia” (2011), y como bien lo anuncia el título, el investigador Gustavo Forero analiza ciertas ficciones, utiliza la noción de la anomia y formula el concepto de la “novela de crímenes”. Este término designa un género literario que “da cuenta de la situación de anomia que vive el mundo histórico que recrea”, que “presenta el mundo de criminalidad en un ambiente de ausencia de ley” y que muestra “situaciones épicas que derivan de la carencia de normas o de la degradación de las normas sociales existentes en un momento dado” (Forero, 2011; 34). Forero maneja la anomia en su artículo en el sentido de la degradación de las normas sociales, lo cual es representado en ciertas ficciones. Para volver a Kozak, su libro *En rojo* representa varias situaciones de criminalidad (de asesinato, corrupción). Asimismo, y esto es lo que más nos interesa, presenta situaciones de degradación de ciertas normas sociales en torno al género y a la heteronormatividad (en el sentido de un conjunto de normas que sostienen la heterosexualidad y el binarismo hombre/mujer como el sistema natural y adecuado para los seres humanos). Asimismo, según Daniel Link, la novela negra constituye un « perceptión », una “máquina que procesa o fabrica percepciones”, y “que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma” (Daniel Link citado por Argenis Monroy, 2013; 151).

1 Aunque en escritos personales recientes Gisela Kozak dice que no tiene afinidades con Judith Butler y con las teorías queer, consideramos que ciertas ideas de Butler contribuyen a nuestro análisis.

8. Los relatos de *En rojo* de Kozak presentan, como veremos, situaciones de anomia en la Venezuela contemporánea y podemos decir que estos relatos funcionan como “perceptrones” respecto al estado de ciertas normas de género y de la sexualidad y respecto a la manera en que esas dinámicas son imaginadas en esa cultura.
9. Analicemos cómo se construyen esos retos.

2. En rojo: tensiones políticas y experiencias de género

10. Ya hemos mencionado que *En rojo* de Kozak presenta cincuenta relatos a menudo satíricos y marcados por dinámicas de crisis socioeconómica y de crimen en la Venezuela de principios del siglo XXI. Se construye, pues, un paisaje urbano inestable (la mayoría de los relatos presentan referencias a Caracas) y en el cual la inestabilidad atraviesa las experiencias de género, de las mujeres y del erotismo. Es decir, el desorden se manifiesta en las relaciones corporales. En este libro también se observa cómo los discursos políticos mediáticos invaden la vida cotidiana e íntima de los venezolanos, principalmente, durante la era del chavismo.
11. El primer relato, titulado “Imperativo”, gira en torno a un personaje que encarna una parodia del “macho” venezolano de clase popular. El hombre trabaja para una cadena de televisión gestionada por el gobierno de Chávez, lo cual contribuye a construir una sátira del teatro mediático y de los roles de género bajo el mismo presidente.
12. Leemos que se graba una propaganda en la cual una mujer “con aire de estar drogada”, afirma que “gracias a tal gobernante ella tiene su hogar para sus hijos, dios lo bendiga y lo conserve para siempre en el poder” (14). Esta parodia construye una mise en abyme de varios códigos populistas y mediáticos del chavismo, señalando cómo, a través de estrategias audiovisuales, el gobierno utiliza la imagen y los cuerpos de los ciudadanos. Un narrador omnisciente describe el aspecto físico de la actriz irónicamente: la mujer tiene la piel color miel, el cabello marrón y “sandalias raídas de color dudosamente blanco” (14). La descripción indica que el aspecto de la actriz corresponde a una imagen común de “la mujer del pueblo”, pobre, religiosa, (un tanto) mestiza y adoradora de Chávez. Este teatro mediático es coherente con el epígrafe irónico del relato: “¡Silencio! / Se escucha la voz del pueblo”, que es tomado del poema “Imperativo” de la autora Yolanda Pan-

tin (*País*, 2007, Fundación Bigott) y cuyo título también toma Kozak para escribir su propio relato. En el verso del epígrafe se menciona la “voz del pueblo” (14). Precisamente, en esta escena Kozak parodia ese tipo de propagandas del aparato mediático chavista como una estrategia política que busca construir una imagen populista de *la voz del pueblo*.

13. Luego observamos que la actriz es la amante del personaje protagonista, que también fue actor. El personaje actuó en un segmento de propaganda similar en 1990, bajo el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez. En aquel segmento, el personaje interpretaba a un hombre joven agradecido por haber obtenido una beca alimentaria para sus hijos (15). Kozak critica, pues, estrategias similares de gobiernos distintos, lo cual sugiere un ciclo de populismo mediático que continúa con Chávez. Asimismo, puesto que el cronotopo es la Venezuela gobernada por este último, en el relato se lee que el chavismo se construye como un héroe romántico utilizando la imagen de la mujer joven y pobre a la que dicho sistema político salvaría.
14. Después, los dos personajes principales tienen sexo, pero el protagonista, que es camarógrafo, debe volver al trabajo ya que el “número uno” (14), término paródico que hace referencia a Chávez, va a hablar en la televisión. Así, el encuentro sexual de los personajes se acorta debido a que el protagonista debe grabar una intervención televisiva de Chávez, la cual, en contraste, sí durará mucho. Es el dirigente, Chávez, quien tiene el discurso de carácter “imperativo” anunciado por el título del relato. En tanto que incipit de la “novela coral” (contraportada) que sería *En rojo*, esta primera narración indica que este mundo ficcional se ve marcado por conflictos contemporáneos en torno a las representaciones de género y por conflictos que las representaciones de género permiten visibilizar.

2.1. EL GÉNERO COMO UNA COMUNIDAD IMAGINARIA E IMAGINADA

15. En efecto, veamos ahora cómo se construyen retos complejos en las dinámicas entre los personajes de mujer. En distintos relatos de *En rojo* el género se puede leer como la dinámica de una comunidad compleja. Más específicamente, en dicho libro los términos y las tensiones entre los personajes de mujer permiten leer *las dinámicas de género como dinámicas de una comunidad imaginaria e imaginada*. Claramente, para sostener esto nos apoyaremos en el libro mencionado, *Imagined communities* (1983) de Benedict Anderson.

16. El primer relato de *En rojo* que nos interesa en este sentido es “Yo”. Se observa una relación de ambivalencia entre personajes de mujeres de distintas generaciones. Primero vemos al personaje protagonista, al cual se alude en el título. Es una mujer venezolana de setenta años que se considera feminista, que fue militante al estilo de los años 1970 y que se encuentra en un estado de desorientación y pesimismo en los años 2010. Luego vemos a otras jóvenes venezolanas, a quienes la protagonista, nos dice el narrador, ve como distantes no sólo en términos de edad sino también ideológicamente: “Ella piensa [...] que su nombre no debe decirles nada a las jovencitas” (57).
17. Dado que la protagonista es caracterizada como una feminista militante de otra época, que se considera lejana a la visión y situación de las jóvenes del presente, y dados ciertos rasgos del comportamiento de esas muchachas, podemos leer una relación entre una visión feminista y una situación que en esta ocasión es útil acercar al “posfeminismo”. Este término se ha utilizado sobre todo, pero no exclusivamente, en estudios académicos del norte anglófono y ha tenido definiciones múltiples a nivel académico, pero como plantea Isis Giraldo: “Cierta noción de obsolescencia respecto al feminismo es constitutiva del posfeminismo, cualesquiera que sean las especificaciones que tome quien usa el término” (2019; 17). Para ciertas personas el término sugiere que viviríamos en sociedades supuestamente posteriores a los problemas de desigualdad que los movimientos feministas, en especial de los años 1970, buscaban eliminar. Esta idea de la igualdad totalmente “lograda” es claramente problemática y ha sido cuestionada. El término “posfeminismo” es objeto de debate (académico), pero para nuestro análisis resulta operativo en buena medida porque nos ayudará a leer ciertos contrastes e intersecciones entre los personajes de mujeres de distintas generaciones. Nos ayuda la propuesta de Isis Giraldo, quien se inspira de varias investigadoras y sostiene que “el posfeminismo es un régimen de subjetividad femenina de proyección global, intrínsecamente conectado con el capitalismo y con el ethos neoliberal, que incorpora feminidad espectacular e hipersexualización” (2019; 17)². En efecto, en el relato “Yo” vemos una hipersexualización de las mujeres que está vinculada, aunque no exclusivamente, con elementos del neoliberalismo. Aunque las jóvenes de en *En*

2 Giraldo considera que el postfeminismo “regula la subjetividad femenina” y lo considera “como régimen más que como cultura” (2019; 15). Planteando que el postfeminismo “pone la colonialidad del género en acción”, Giraldo advierte sobre la acción del “poder colonial” sobre la “subjetividad femenina” (2019; 15-16).

rojo son de clase popular, y en algunas representaciones del posfeminismo se ve a mujeres un tanto privilegiadas que se entregan al consumo (pensemos en series de televisión como *Sex and The City* [HBO, 1998-2004, creada por Darren Star]), un elemento común con representaciones del posfeminismo es que los personajes jóvenes de “Yo” parecen ajenas a ciertas consideraciones sobre los retos de un feminismo militante y que se asume como tal. Sin embargo, la idea de una postura totalmente individualista de las jóvenes termina siendo sólo parcial al final del relato; he allí lo más interesante en cuanto a las relaciones entre mujeres.

18. En el cuento “Yo” el cronotopo es un autobús público cuyo conductor es un chofer agresivo que utiliza lenguaje misógino. Este escenario construye una sátira de la Venezuela reciente, desde el ángulo del género. El narrador omnisciente nos dice que la buseta está “sucias y destartalada”, pero que su reproductor de música es “de primera calidad” y que se escuchan “palabras nada fáciles de transcribir” (57). La autora parodia una situación común en la Venezuela actual: los autobuses públicos suelen incluir la reproducción a todo volumen de la música que escoja el chofer, por ejemplo, canciones de *reggaeton* con letras hipersexuales, en especial en torno al cuerpo de las mujeres. Se le impone esta música a los pasajeros. El verbo “transcribir” usado por el narrador indica un juego ficcional que parodia la inteligibilidad y el carácter ilógico de las letras de *reggaeton*. Este verbo también indica la voluntad de la autora de construir una suerte de crónica urbana de las mujeres de clase popular en la Venezuela contemporánea.

19. En este relato, el narrador omnisciente utiliza el estilo indirecto libre y leemos algunos pensamientos de la protagonista : se llama a sí misma una “vieja”, “luchadora por los derechos de media humanidad”, y piensa que su nombre no significa nada para las “jovencitas que mueven los hombros al ritmo de las canciones que las llaman ‘perras’” (57). La protagonista hace referencia a las canciones de *reggaeton*. Ella comenta, pues, una falta de vínculo entre ella y las jóvenes del autobús. Esta reflexión nos permite leer cierta relación implícita entre los personajes. En la escena se visibilizan y se comentan relaciones que Eve Sedgwick designa como “homosociales”, “social bonds between persons of the same sex” (2016 [1985]; 2). Los personajes de las jovencitas y el “Yo” del título constituyen un grupo más amplio, el de las mujeres, al menos las mujeres cisgénero. Así, pareciera que este relato que enlaza la perspectiva individual (de la protagonista) y el espacio

público permiten considerar otra forma de complejidad en los lazos entre mujeres.

20. Por esa razón, recurrimos al trabajo ya mencionado de Benedict Anderson. La idea de una identidad (de nación) que se construye como una comunidad imaginada e imaginaria nos ayuda mucho para esta reflexión, aun si no hablaremos de nacionalismo, como lo hace Anderson en su libro. A partir de varios términos e imágenes del libro *En rojo*, podemos sostener que el género se construye como una comunidad imaginaria. Anderson habla de la nación como una comunidad, “une communauté politique imaginaire [*imagined*], et imaginee comme intrinsèquement limitée et souveraine” (2006 ; 19). En términos generales³ y en los términos del relato “Yo” el género constituye una suerte de comunidad que necesariamente debe ser *imaginada*, construida por una retórica de imaginación común, retórica que se utiliza frecuentemente, incluso en discursos tan privados como “es que los hombres somos así...”. En el caso de nuestro personaje protagonista, la mujer reflexiona sobre las jovencitas que bailan canciones de *reggaeton* (cuya letra las llama “perras”). El discurso resalta que en esas canciones las mujeres son imaginadas como “perras”, como objetos sexuales, y la señora se imagina que a las jovencitas no les interesa la militancia feminista. También se sobreentiende que la señora mayor piensa que ellas deberían actuar e imaginarse de otra forma.

21. Asimismo, se trata de una comunidad limitada si consideramos que según las normas y la imaginación heteronormativa todo sujeto debe ser clasificado, e imaginado, como una mujer o un hombre, no como ambos. Precisamente, en el relato “Yo” la protagonista feminista luchó “por los derechos de media humanidad” (57), imagen que delimita la comunidad de las mujeres. Y el hecho de que designar a las personas como mujer u hombre limite el número de individuos reconocidos como uno u otro no elimina una paradoja mundial, que la “comunidad” de cada género tiene que ser limitada para que ese potente y delicado binarismo continúe existiendo como tal. Cabe agregar que existen retóricas religiosas y esencialistas según las cuales dicho binarismo, hombre/mujer, es la “naturaleza” de los humanos, lo cual, en cierta forma, postula esta idea del género como “natural-

3 Una lectura de la página web www.amnesty.fr permite ver la presencia de un discurso que resalta lo comunitario y lo global en el caso del género, cuando se habla de las mujeres, <https://www.amnesty.fr/focus/8-mars-journee-internationale-des-femmes>, [consultado el 15/11/2023]).

mente” soberana. Y algunos movimientos y retóricas feministas y masculinistas diferencialistas, en especial en los casos de transfobia, parecieran postular la idea de cada género como una comunidad (suerte de extraño territorio o nación) impenetrable, en ocasiones defendida con violencia.

22. De hecho, y lógicamente, el mismo Anderson menciona el poder del género ([*gender*] a veces traducido por Dauzat como “*genre*” y a veces como “*sexe*” [2006; 18 y 24]) y compara ese poder y su carácter imperativo con el de la idea misma de nación. Anderson escribe que en el mundo moderno todos debemos ser marcados por dichas ideas: “dans le monde moderne, chacun “a”, “doit avoir”, “aura” une nationalité, de même qu’il ou elle “a” un genre”; Anderson menciona, pues, varias veces pero brevemente, el género como uno de esos elementos de cuyo carácter tanto contingente como ineluctable se tiene conciencia (2006; 18 y 24). Así, este autor deja entrever una paradoja. Como la idea de la nacionalidad, el género se presenta a la vez como un elemento limitante, que constriñe, y que puede manifestarse de formas diversas, como las actitudes y las retóricas corporales distintas de los personajes de mujer de *En rojo*. La señora mayor está acalorada y se encuentra “en el filo del infarto” en el autobús, mientras que las jovencitas, tranquilamente, “mueven los hombros al ritmo de las canciones” (57) de *reggaeton*. También sabemos, claramente, que entre las mujeres existen grandes diferencias socioeconómicas, raciales y políticas. En el relato de Kozak la edad, en particular, constituye el marcador fundamental que articula las diferencias estéticas y éticas entre los personajes.
23. Anderson plantea también que la nación es imaginaria pues incluso en naciones muy pequeñas las personas no conocerán a la mayoría de sus conciudadanos; es en la mente de cada uno que vive la imagen de su “comunidad” (2006; 19). Y en el caso del género no parece haber diferencia en este aspecto: en la vida diaria se hacen referencias a “las mujeres”, en el relato de Kozak se menciona a “media humanidad” (57), pero no se puede conocer a todos los miembros de esas comunidades.
24. Sabemos que probablemente se puede utilizar esta noción de Anderson de manera análoga para considerar otras relaciones importantes. En el caso del género, pareciera que es después de la construcción cultural, retórica y ritual del mismo en tanto que comunidad que se hace posible hablar de relaciones homosociales (Sedgwick), entre personas de un mismo género. A través de esta relación imaginada se establecen, pues, lazos entre

los personajes del relato “Yo” de Kozak, así como en la imaginación y los pensamientos de dichos personajes.

2.2. MUJERES DE DISTINTAS GENERACIONES: TENSIONES, QUIASMAS Y FORMAS DE SOLIDARIDAD

25. Continuemos ahondando en las relaciones que se construyen entre estos personajes de distintas generaciones.
26. En el relato “Yo” vemos algunas dimensiones de la vida cotidiana de las mujeres venezolanas. Al igual que otras mujeres latinoamericanas, las venezolanas se ven expuestas, en el espacio público, a las retóricas de la música de *reggaeton*, cuyas letras suelen erotizar a las mujeres en exceso. En el relato en cuestión el problema en torno a esta música es visto principalmente desde la experiencia generacional.
27. La protagonista de setenta años ha militado por los derechos de las mujeres durante la segunda mitad del siglo XX (podemos interpretar que fue durante la llamada segunda ola del feminismo). Las jovencitas, “que podrían ser sus nietas” (57), y a quienes ella ve bailando reggaeton, parecen desconectadas de la lucha que ella ha librado: “su nombre no debe decirle nada a las jovencitas” (57). De por sí, el término “jovencitas” a veces utilizado de manera irónica en el lenguaje cotidiano, puede implicar una crítica de la señora mayor a las mujeres que bailan esta música machista; ellas “mueven los hombros al ritmo de las canciones que las llaman ‘perras’” (57). La ironía de esta última frase apunta al reggaeton y sus letras («tú eres mi perrita mamáaa», «ponte en cuatro, ponte en cuatro» [57]). La protagonista pareciera considerar que su generación militante sería menos dada a estas retóricas que esas jóvenes.
28. Sin embargo, Kozak no limita la construcción de estos personajes de mujer joven al gusto por esta música y lo que ello acarrea. Las relaciones homosociales en este relato son más complejas de lo que parece, en especial porque las relaciones intergeneracionales articulan otros problemas culturales. Y esta dinámica, de tensiones entre mujeres de generaciones diferentes y que articulan otros problemas igualmente importantes, no es nueva en la literatura venezolana y latinoamericana. Para ahondar en este último asunto y mostrar la posibilidad de solidaridad entre las mujeres en Kozak, podemos dirigir nuestra lectura, por un momento, hacia las relaciones entre otro par de personajes de ficción que no logran un acuerdo.

29. En la novela *Ifigenia* (1924)⁴ de Teresa de la Parra se representan dinámicas de fuerte tensión entre visiones ideológicas en torno a las mujeres, lo cual se manifiesta claramente en el conflicto entre la joven protagonista, María Eugenia Alonso, y su abuela. En *Ifigenia*, la protagonista narradora nace en Caracas y en una familia acomodada, su madre muere y su padre se la lleva a París, donde la joven crece. A principios de los años 1920, ella vuelve a Caracas, piensa que tiene el dinero de las antiguas posesiones de su familia y que en virtud de ello será independiente⁵. No obstante, en Caracas su herencia ya no le pertenece pues su tío Eduardo logra apropiársela y la protagonista tiene que vivir en la casa de su abuela severa y tradicional. Esta situación lleva a la protagonista a refugiarse en la escritura de una carta y un diario íntimo. La situación también crea una relación compleja entre una joven que parece aspirar a ser independiente, al menos desde el punto de vista económico, y una abuela patriarcal. El título de la novela es *Ifigenia* ya que Teresa de la Parra echa mano de la figura mitológica de *Ifigenia*, la cual es sacrificada a la diosa Artemisa, y De la Parra construye a su propia heroína como una muchacha que aspira a ser independiente pero que al final terminará sacrificada a las convenciones sociales.
30. Las relaciones entre dos generaciones de mujeres en *Ifigenia* son sumamente interesantes. Analizaremos un pasaje de la novela y nos inspiramos de dos trabajos fundamentales. Un ensayo de la investigadora María Fernanda Palacios, “Los complejos virginales en el mito de Teresa de la Parra” (2003, [1993]) (cf. referencias). Palacios ha ahondado con gran minuciosidad en la dimensión arquetípica de *Ifigenia* y en la importancia que tiene en dicho texto la innegable figura que funciona como tutelar ante el personaje de Ifigenia, la diosa-doncella y virginal Artemisa. Esta deidad y su ámbito son movilizados en la novela de De la Parra a través de múltiples estrategias de escritura, comenzando por el paratexto del título. Nos inspiramos también de ciertos pasajes de *Œuvres : religions, rationalités, politique. vol. I* (2007) (cf. referencias), de Jean-Pierre Vernant en torno a Artemisa y a su rica simbología.

4 Citaremos la edición de Eduven, Caracas, 2002.

5 María Eugenia Alonso puede representar cierto feminismo liberal, en el sentido de que aspira a ser independiente (de los hombres) desde una postura individualista y basada en el poder del dinero. Asimismo, la autora aprovecha el escenario de viaje en Francia para situar a María Eugenia en la tensión entre ir a escuchar a las *suffragettes* en París o (opción que la heroína adolescente favorece) ser consumidora de la moda.

31. En *Ifigenia*, la abuela tiene un carácter doble, es castradora y a la vez dulce. Esta dualidad alcanza su paroxismo cuando la narradora reflexiona y escribe sobre “Abuelita, cuyas manos piadosas iban a mutilarme cruelmente al podar celosas, con ternura y con cuidado, las alas impacientes de mi independencia” (91-92). En esta relación entre mujeres se manifiesta, pues, una relación entre la juventud y la castración implacable. La prosa de la narradora utiliza un oxímoron, “mutilar” y “podar” con “cuidado”, lo cual reúne la crueldad y la ternura. María Fernanda Palacios comenta este pasaje en términos de “dos tiempos” de la figura mitológica de Ifigenia (en Pantin y Torres, 2003; 394).
32. En Eurípides, Ifigenia es víctima (en Aulis) y sacerdotisa (en Táuride) de Artemisa; se trata de una figura virginal que pertenece al dominio de Artemisa, diosa igualmente doncella y deidad de los pasajes y los terrenos liminares, como el del tránsito entre la juventud y las normas del mundo adulto. Palacios analiza el pasaje citado y concluye que “Teresa le puso palabras al diálogo permanente entre esas dos figuras [...] la abuela y la muchacha, lo anacrónico y lo moderno [...] dos tiempos de una misma naturaleza [...] Aulis y Táuride” (en Pantin y Torres, 2003; 394 y 397). Palacios menciona la lógica del mito en la novela de De la Parra cuando observa la contigüidad entre los personajes, la doncella protagonista y su abuela, pertenecientes a una misma “naturaleza” artemisal (y virginal en el sentido arquetípico de puro a impenetrable). Sin embargo, Palacios hace esta observación penetrante pero no parece explicar claramente lo que hace similares a ambos personajes. ¿Por qué tanto la abuela como la nieta son artemisales?
33. Al examinar los términos del pasaje citado, consideramos que en esta relación homosocial entre abuela y nieta se observan relaciones liminares y permeables entre las normas y el deseo de independencia, e incluso entre las nociones tradicionales de lo civilizado y lo salvaje, o del quiasma entre ambas nociones. Dicha relación homosocial en *Ifigenia* presenta ecos de una paradoja importante de la imagen de Artemisa, paradoja de la cultura occidental y estrechamente relacionada con el binarismo cultura/naturaleza. Y es que Artemisa constituye una deidad joven y virgen, deidad tutelar de la etapa de formación, así como una diosa de los márgenes, una figura que preside el proceso de la articulación adecuada entre lo salvaje y lo civilizado (Jean-Pierre Vernant, 2007; 1197, 1478, 1479). La paradoja que vemos en la interacción entre los personajes de Teresa de la Parra parece, pues,

vigente no sólo en la cultura antigua en la que nace la imagen de Artemisa sino también en nuestra cultura moderna y contemporánea, en la que la figura adolescente todavía constituye un ser construido como opuesto al adulto civilizado. Así, a partir de nuestra lectura podemos sostener dos ideas. Primero, respecto a *Ifigenia*, al analizar la relación entre abuela y nieta, consideramos que *la castración (“mutilación”) por parte de la autoridad y el anhelo de independencia (“alas impacientes”) –percibido por la adolescente como un deseo de libertad ante las normas– se encuentran, entran en contacto, en el terreno del carácter implacable e intransigente de la figura de Artemisa*. Luego, respecto a las normas culturales (como las normas patriarcales de la abuela tradicional), esta rigidez y esta intransigencia artemisales se pueden interpretar como símbolos de lo que el mismo Vernant llama la “frontera común y permeable de lo civilizado y lo salvaje” (2007; 1479). A través de nuestra lectura, podemos describir y actualizar esa frontera en los términos dinámicos y físicos de un *quiasma*, en el sentido de que dos elementos se tocan, el *quiasma de lo civilizado y lo salvaje*. También podemos actualizar esa particular frontera como una paradoja ontológica, puesto que *dichas nociones, lo civilizado y lo salvaje, se reúnen y encuentran, paradójicamente, allí donde no pueden tocarse; se trata del quiasma del carácter intocable de ambas*. Pareciera que en *Ifigenia* la intransigencia que requiere el orden patriarcal para mantener sus fronteras se construye como contigua de aquella del “desorden salvaje”.

34. Esta lectura de la relación entre dos generaciones de mujeres en *Ifigenia* muestra que la consideración sobre los conflictos entre mujeres, y sobre lo que esos conflictos articulan a nivel implícito, no es nueva en la literatura y en la cultura latinoamericanas. El quiasma que se construye en *Ifigenia* a principios del siglo XX, entre una generación de mujeres de mentalidad patriarcal del siglo XIX y otra de sus descendientes que al menos aspira a algo distinto en los años 1920, es un quiasma marcado por la intransigencia. Aunque otras relaciones homosociales de la novela muestran momentos de solidaridad, como la relación entre María Eugenia y su amiga adulta Mercedes o su criada, Gregoria, predomina el final trágico. La abuela no apoyará el anhelo de independencia financiera e intelectual de su nieta, sino que contribuirá activamente a transformar su mentalidad en la de una señorita obediente. Aunque el personaje que se apropia de la herencia de María Eugenia es su tío Eduardo (hermano de su madre), las matronas de la familia, desde Abuelita (imagen principal de la autoridad), pasando por

la tradicionalista tía Clara hasta llegar a la tradicional e implacable tía política María Antonia, constituyen una suerte de bloque de presión homosocial ante la joven protagonista. Si se quiere, los motores físicos y cotidianos de la trágica sumisión de la protagonista de *Ifigenia* no son las reales pero intangibles reglas y normas patriarcales, sino el trabajo de las mujeres (de la familia) que encarnan la presión y la intransigencia de esas normas tradicionales. En este sentido, un factor clave y determinante del conflicto de la novela es la falta de solidaridad homosocial, entre mujeres de la familia, a pesar de toda su protección y amor materno.

35. Puesto que hablamos de un drama homosocial entre distintas generaciones, volvamos al conflicto intergeneracional de *En rojo*. Casi cien años después de De la Parra, Kozak construye una relación homosocial que también implica tensiones intergeneracionales, pero que no termina en mera ni en mutua intransigencia. En el relato “Yo”, la protagonista de setenta años (que podría ser a su vez la nieta de la generación de De la Parra [1889-1936]) representa una versión de las feministas venezolanas de la época de la segunda ola, de los años 1970, las cuales desean la emancipación política de las mujeres. Cuando ella observa a las jóvenes, se observan las dos retóricas y reacciones corporales al reggaeton y a la situación del autobús en plena Caracas de inicios del siglo XXI: la mujer mayor “se cuece” en el calor caraqueño, en un “incómodo estado”, mientras que, como sabemos, las mujeres jóvenes bailan al ritmo del *reggaeton* y sus letras problemáticas (57). Estas descripciones corporales y sus contrastes articulan las tensiones *atmosféricas* (que forman parte del ambiente y la situación) entre una visión militante y política del feminismo y discursos más bien comerciales y muy presentes en la vida cotidiana y que erotizan el cuerpo de las mujeres, encarnados en este caso por el *reggaeton*. En ese sentido, el *reggaeton* parece ser la manifestación discursiva de cierta forma latinoamericana de posfeminismo, al menos en el sentido de que se trata de un producto globalizado que implica una fuerte sexualización de las mujeres. Claramente este relato indica que la cultura latinoamericana se ve atravesada por esas tensiones. Los personajes construyen una comunidad de mujeres latinoamericanas (de clase popular⁶ y probablemente mestizas), una comunidad heterogénea, pero a diferencia de las tensiones prácticamente inso-

6 Pero no debemos olvidar que el *reggaeton* se baila y se detesta también en los círculos privilegiados de América Latina. Es decir, presenta retos sociológicos e ideológicos que atraviesan las barreras socioeconómicas (y raciales).

lubles entre los personajes principales de *Ifigenia* las relaciones homosociales entre mujeres en el relato “Yo” de Kozak revelan otra posibilidad.

36. La pequeña pero significativa diferencia es que en Kozak se ve un momento final, simbólico e inequívoco de solidaridad entre las mujeres. Cuando la protagonista de “Yo” no soporta la música, que suena demasiado alto, le pide al conductor que baje el volumen. El conductor la insulta y la manda a callar y luego una de las jóvenes que bailaba *reggaeton* interviene, le “reclama” al conductor que “¡Respete a la señora!” (58). La protagonista “agradece y después murmura yo, qué he sido yo” (58). Las jóvenes del relato se construyen como duales: interesadas estéticamente por el *reggae-ton* desmesurado sexualmente⁷ pero también éticamente por el respeto de un hombre para con una mujer mayor a quien no conocen, en el espacio público. Cabe acotar que en el caso del conductor no leemos ni disculpas ni respuesta. Este último, representante de los hombres (al estilo macho⁸, heterosexual y violento), no se ve obligado a responder por sus acciones y se encuentra al volante, en una posición de poder.
37. Aunque en este final narrativo se conserva la incertidumbre de la mujer, pues las palabras finales “qué he sido yo” (p.58) indicarían que piensa que ella y su generación militante no han construido un presente de igualdad entre mujeres y hombres, las expectativas de esas mujeres de una generación feminista militante ante una generación posterior y joven no tienen que ser ni simples ni monolíticas. En este relato de Kozak, el quiasma, el posible punto de encuentro entre esas generaciones, es delicado pero es posible. Si observamos la estructura dramática del final, dicho punto de quiasma o encuentro se presenta de modo indirecto y como oblicuo. La frase “¡Respete a la señora!” (58) va dirigida al conductor del autobús, sin dirigirse a la mujer mayor, y una vez que la mujer le agradece a la joven no vemos respuesta de esta última.

7 El *reggaeton* de principios del siglo XXI y cercano al año de publicación de *En rojo* (2011) era cantado sobre todo por hombres, con letras sexualmente agresivas hacia las mujeres. Ciertas canciones recientes de *reggaeton* son cantadas por mujeres (cisgénero y transgénero) y en ocasiones tienen letras que proponen la autonomía (sexual) de las mujeres.

8 Parte de la construcción paródica del personaje es que lleva “una franela que tiene estampada la frase ‘no crío hijo de otro’” (58). Esto parece aludir a una idea de la deshonestidad de las mujeres y, aparentemente, de la honestidad de los hombres heterosexuales.

38. Este libro de narrativa realista de la Venezuela contemporánea presenta una situación de país difícil para las mujeres, pero la solidaridad entre ellas se asoma, y asoma su potencial.

2.3. PERSONAJES DE MUJER TRANSGÉNERO

39. Asimismo, *En rojo* presenta otras experiencias de personajes de mujer, incluyendo a una mujer transgénero. Precisamente, la experiencia de este último personaje se construye en tensión implícita con las “comunidades” de género, al menos las comunidades cisgénero, sus normas y fronteras.
40. El relato “Piedra de sol”, cuyo título es tomado del poema homónimo de Octavio Paz, es de una página y media y gira en torno a una mujer transgénero de la Venezuela contemporánea. Pero la autora aprovecha la posibilidad del español de escribir los verbos del relato sin sujeto, y en tercera persona del singular, es decir, sin indicarnos el género del personaje. De manera tal que los lectores tenemos pistas sobre la situación del relato pero la cualidad transgénero de la protagonista solo se comprende casi al final.
41. Leemos sobre los rituales de la protagonista. Se viste y se prepara para el día. Para contar sus rituales y el uso de ciertos objetos y tecnologías se usan descripciones detalladas que construyen una lentitud probablemente inspirada en el imaginario visual del “*slow motion*” de una cámara. El tiempo verbal del presente y la repetición de ciertas frases construyen un conflicto constante. El personaje “se mira fijamente al espejo” y siente “una opresión en el estómago”, experimenta “la sensación siempre repetida de que su vida no es su vida porque no se parece a la de casi nadie” (p.55). La autora no solo toma el título “Piedra de sol”, de Paz, sino que también cita el poema en epígrafe: “soy otro cuando soy, los actos míos son más míos si son también de todos” (p.55). El epígrafe se usa así para reforzar una idea del relato: para este personaje “ser” lo que esperan los demás implica ser “otro”. Por ello leemos que la protagonista de este relato de Kozak experimenta una sensación física repetida. El personaje somatiza. El personaje somatiza, pues, la opresión heteronormativa según la cual esa persona sería un hombre. Somatiza esta idea y norma que penetra su espacio privado e íntimo, manifestándose en el plano físico a través del malestar corporal. La falta de rituales compartidos que respeten el género asignado al nacer tiene como resultado que la protagonista sienta que su vida es irreal: “Una verda-

dera existencia requiere los ritos comunes y la repetición de los mismos, necesita nacimientos, matrimonios [...] gusto por los deportes televisivos” (55).

42. Kozak utiliza ese tono sociológico y en el texto se cuestionan las dinámicas y la lógica heteronormativas dentro de las cuales los ritos comunes y regulados se vuelven necesarios y constringentes para el reconocimiento de los miembros de las comunidades de género. Este cuestionamiento no carece de humor, pues la lista incluye varios lugares comunes, incluyendo los “deportes televisivos” (55). Sin embargo, y aunque elementos como este último parezcan banales, se trata de ritos que no son pasivos. Estos ritos penetran el ámbito privado, familiar, corporal y psicológico y establecen un quiasma, en el sentido antes utilizado de punto de intersección, entre las acciones de los sujetos y el reconocimiento social y cultural de su entorno. Kozak señala como, todavía en el siglo XXI, existen grandes retos psicológicos y de legitimidad ontológica en esos ritos, pues posibilitan la constitución de un sujeto normativamente sexuado y considerado “real”. En este libro esos retos se representan de nuevo como atmosféricos: sin esos “ritos comunes la insatisfacción *ahoga pues a cada instante hay que preguntarse para qué respiramos*” (55) (el énfasis es nuestro).

43. No obstante, a pesar de la melancolía que siente, la protagonista intenta perseverar. A través de la ropa y de algunos rituales intenta construir su feminidad. Se pone ropa (típicamente “de mujer”) e intenta construir su feminidad. Los verbos y las acciones en tiempo presente establecen *un ritual que se vuelve un espacio de construcción de sí, de su cuerpo y su condición de sujeto*. Se lee, pues, su lucha por un espacio propio; el cronotopo construye esa lucha. Todo sucede en una habitación, un espacio íntimo pero invadido por imperativos sociales y normativos. Después leemos que la protagonista tiene un novio (56), de modo que su proyecto de adopción de otro género, y quizás de transición corporal, no parece subordinado al deseo homosexual, que ya parece cumplirse con un compañero. Dicho proyecto constituye una forma potente de identificación. Además, luego la protagonista habla por teléfono y leemos, a través del estilo directo, que ella lucha por sus derechos⁹.

9 “iré a la reunión, claro, hay que luchar por nuestros derechos; querida, de nosotras tú eres la que sabe de leyes” (56).

44. Después, cuando ella “observa su desnudez en un espejo de cuerpo entero”, leemos la siguiente pregunta: “¿te corto o no te corto? Mi eterno dilema, murmura mientras observa un pene que le daría envidia a cualquier hombre” (56). Es interesante observar que esta técnica, describir detalles y luego establecer una suerte de “revelación”, explicita el conflicto del personaje pero describiendo una imagen que esta mujer ve en el espejo, es desde su mirada. Además, la pregunta en primera persona, “¿te corto o no te corto? (56), se construye a través del estilo directo, lo cual puede producir el efecto de hacer sentir a los lectores el dilema del personaje. En otras palabras, el relato nos muestra la perspectiva del personaje, incluso comentando una imagen que el personaje tiene de sí misma (con problemas de opresión, claramente), y no desde la mirada de otros sujetos (heteronormativos). Así, la pregunta “¿te corto o no te corto? (56), con sus ecos hamletianos, sugiere que el cuerpo, al menos el cuerpo en tanto que sexuado, constituye un dilema y un reto sociopolítico y psíquico para muchos individuos. No se trata de un problema nuevo, pero este conflicto aparece explícitamente en este libro en varias ocasiones (como el caso de un hombre transgénero en el relato “A media voz”) y en otras representaciones de nuestra época contemporánea¹⁰.
45. Después de mirarse en el espejo, la protagonista de “Piedra de sol” intenta disimular (56) su pene poniéndose “una malla negra que resalta sus piernas libres de celulitis” (56). Intenta construir su propia feminidad. Por un lado, el personaje se siente excluido, lo cual la hace sentirse casi irreal; podemos comprender que ese proyecto de feminidad es difícil de lograr sin el reconocimiento ritual de los demás. Por otro lado, recordemos que recibe una llamada telefónica, que el discurso directo muestra que utiliza el pronombre “nosotras” y habla de “luchar por nuestros derechos” (56) con otra mujer. De esto se infiere la existencia de una comunidad, quizás de mujeres transgénero. Este comentario del personaje, sobre la necesidad de lucha, es una crítica a la falta de leyes que reconozcan y autoricen a personas como la protagonista del relato a pertenecer a cierta comunidad, en este caso de mujeres.
46. Es importante acotar que el uso de ropa y de productos de belleza resalta el hecho de que la materialidad aparentemente estable y natural de todo individuo se construye como tal en virtud de su interacción con distin-

10 Un ejemplo de la cultura audiovisual reciente es la serie *Sense8* (2015-2018) creada por Lily y Lana Wachowski y por J. Michael Straczynski, difundida en Netflix.

tas formas de tecnología. En ese sentido, si deben construirse por medio de técnicas, productos y dietas, si dependen de coreografías estéticas, los cuerpos socialmente reconocidos como cisgénero parecieran ser, desde un inicio, “tecno-cisgénero” y no puros ni preculturales (como lo mencionamos, esta idea de la estilización del cuerpo ya la vemos en reflexiones como las de Butler). Otros relatos de *En rojo* cuestionan más directamente estas dinámicas de construcción de los individuos heteronormativos: en “[Desconoce aquel...]”¹¹, un militar se configura como un *macho criollo* por medio de distintos rituales cosméticos. Esto permite interrogar, pues, la “naturalidad” de los individuos integrados a la sociedad y considerados normales desde el punto de vista de su presentación de género.

47. En el relato “Piedra de sol”, Kozak no decide que su personaje protagonista se corte el pene, lo cual sería una forma posiblemente letal de lograr una transición de género. Pero el dilema del personaje sí mantiene una pregunta (que no es nueva), si los sujetos transgénero que buscan hacer una transición total hacia un estado cisgénero terminan confirmando el binarismo de género como el horizonte cultural deseable. Puesto que aquí no se da esa transición, y sabemos que la estrategia estética frente al espejo tampoco aporta una satisfacción total, el relato no responde esta pregunta. Kozak mantiene el problema de la posición fronteriza de la protagonista utilizando la estrategia de escritura de un fin circular y repetitivo, en el cual la protagonista siente de nuevo “la punzada de la soledad radical de una existencia que no se parece a la de casi nadie” (56). La reiteración de esas frases sobre la sensación de “irrealidad”, con sus variaciones entre “su vida no es su vida” (carencia de dominio), “su vida que no es vida” (irrealidad) y vida “que no se parece a la de casi nadie” (56) (aislamiento), muestra la complejidad múltiple y continua del conflicto.

3. Hacia una conclusión: coalición posible y anomia de género y de la heteronormatividad

48. Así, después de haber examinado distintos relatos de *En rojo*, se nota que en este libro predomina la tensión entre distintas prácticas y modelos.

11 El título hace referencia a un poema de Elizabeth Schön. Durante la era de Chávez, el protagonista militar se imagina declarando que ejecuta un golpe de estado. Pero no lo hace, trabaja en un ministerio bajo ese dirigente. Parece “desconocer” el derramamiento de sangre que implicaría esa idea.

Hemos visto las tensiones entre mujeres de distintas generaciones en *En rojo*. Analizamos un pasaje importante de la novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra, lo cual ha mostrado una parte de su potencial crítico actual. La lectura de dicha novela permite ver la importancia de las relaciones homosociales entre mujeres, en especial en el contexto familiar, y otros elementos culturales que articulan dichas relaciones. Asimismo, la comparación de las relaciones entre mujeres en *Ifigenia* y en *En rojo* sugiere que un reto crucial y posible en la actualidad sería el logro de alianzas entre mujeres venezolanas y latinoamericanas de diferentes generaciones (y posturas ideológicas) y que han tenido experiencias muy distintas. De nuestra lectura también se desprende la idea de que las políticas y las redes de coalición y solidaridad que se pueden construir entre esas mujeres sin duda no se configurarán únicamente desde la visión e ideología de ciertas feministas de generaciones como las de las militantes de los años 1970.

49. El libro realista *En rojo* presenta historias que muestran la masculinidad heterosexual, hipersexual y agresiva, hombres homosexuales, comunidades de mujeres marcadas por tensiones internas, así como conflictos entre personas cisgénero y personas transgénero. Las normas que instituyen las comunidades cisgénero y heteronormativas son cuestionadas y en algunos casos parodiadas.
50. Por ende, en este libro de Gisela Kozak las dinámicas de género, y a menudo las del erotismo, apuntan hacia lo que he denominado en otra reflexión (Gamboa Duran, 2020, revista TRANS-) la *anomia de género y de la heteronormatividad*. Es decir, en ciertos momentos vemos dinámicas en las que las reglas de la heteronormatividad se ven interrogadas, criticadas, en algunos casos son inestables: normas existentes pero cuestionadas, a veces repetidas con fines irónicos y antinormativos. Asimismo, vemos dinámicas en las que el género y la heteronormatividad no han desaparecido, pero su cuestionamiento y problematización les resta cierta potencia; en esos casos el género tradicional y la heteronormatividad pueden constituir una opción entre otras, pero no necesariamente se construyen como la posibilidad ontológica privilegiada por todos los personajes ni por la retórica de los relatos. Por consiguiente, ese cuestionamiento y los momentos de inestabilidad tienen una importancia transversal porque conciernen a las comunidades imaginadas de mujeres y hombres y a sus normas y porque concierne a los individuos que no siempre son reconocidos por esas comunidades, pero que cuestionan sus normas y fronteras permeables.

51. Luego, agreguemos que el cuestionamiento de ciertas normas y dinámicas heteronormativas en este libro de Kozak debe tener ciertos lazos con el contexto latinoamericano y occidental. Kozak cuestiona ciertas normas en *En rojo* y muestra los retos de género como transversales en una sociedad venezolana contemporánea marcada por fenómenos de inestabilidad socioeconómica. Pero, y aunque cada país tenga sus particularidades e incluso leyes que pueden ayudar a muchas personas LGBT (como la Ley de identidad de género en Argentina), podemos preguntarnos en qué medida la inestabilidad social y de la heteronormatividad que observamos en el libro contemporáneo de Kozak se manifiestan en otras culturas de nuestra época cambiante. Es una época de “modernidad líquida” como la llama Bauman (2000), marcada por constantes transformaciones técnicas, hibrididad cultural y lingüística, migraciones e inestabilidad de diversas normas y leyes a nivel mundial.
52. En su artículo “Aprendiendo del virus” (2020; en línea), Paul B. Preciado sostiene que actualmente vivimos grandes cambios. Pasamos, por ejemplo, “de una sociedad escrita a una sociedad ciberoral, de una sociedad orgánica a una sociedad digital, de una economía industrial a una economía inmaterial” (2020; en línea). También plantea una idea relacionada con lo que hemos denominado anomia de género. Según Preciado, está “en cuestión el paso desde un modelo binario de diferencia sexual a un paradigma más abierto en el que la morfología de los órganos genitales y la capacidad reproductiva de un cuerpo no definan su posición social desde el momento del nacimiento”, y “desde un modelo heteropatriarcal a formas no jerárquicas de reproducción de la vida” (2020; en línea).
53. Así, esta hipótesis de Preciado sobre el posible estado de cambio y de transición de las normas y posibilidades de género y del erotismo va en un sentido que indica que los relatos contemporáneos del corpus realista estudiado funcionan, en efecto y en cierta medida, como “perceptrones” en el sentido de Daniel Link, aplicándolo a las experiencias de género. Es decir, como dispositivos que procesan percepciones sobre la manera en que ciertos autores e individuos de una sociedad contemporánea se imaginan respecto al estado y al funcionamiento de las normas de género y del erotismo en la realidad, y no solo en la ficción. Nuestra lectura de *En rojo* de Kozak permite resaltar formas críticas de interrogar las relaciones y las prácticas de género y las prácticas de las mujeres en la actualidad. Terminemos uniendo dos ideas de esta reflexión. A diferencia de la representación litera-

ria de ciertas comunidades normativas de inicios del siglo XX latinoamericano, en las que el género se construye como una comunidad imaginada más gobernada por la heteronormatividad y lo patriarcal (como el caso interesante que se representa en *Ifigenia*) las comunidades de mujeres del libro realista *En rojo* pueden cambiar (y mostrar cierta solidaridad). Esto es posible porque ciertas normas, como las normas de género, parecen al menos susceptibles de entrar en un productivo estado de anomia y de inestabilidad.

Bibliografía

ANDERSON Benedict [1983], *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éditions La découverte POCHE, traducido por Pierre-Emmanuel Dauzat, 2006.

BAUMAN Zigmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press y Blackwell Publishing Ltd., 2000.

BUTLER Judith, *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 1990.

_____, *Senses of the Subject*, Fordham University Press, Nueva York, 2015.

DE LA PARRA Teresa [1924], *Ifigenia*, Caracas, Eduven, 2002.

DUVIGNAUD Jean, *Hérésie et subversion. Essais sur l'anomie*, París, La Découverte, 1986.

FORERO Gustavo, “¿De qué hablamos cuando decimos novela negra?”, *Lingüística y Literatura*, núm. 24, 2011, p.33-59.

GIRALDO Isis, “Posfeminismo / Genealogía, geografía y contornos de un concepto”, *Debate Feminista*, n° 59, 2019, p.1-20.

KOZAK Gisela, *En rojo*, Caracas, Editorial Alfa, 2011.

MONROY H. Argenis, “Ajuste de cuentas: panorama de la novela negra venezolana contemporánea”, *Voz y Escritura. Revista de estudios literarios*, núm. 21, 2013, p.147-176.

PALACIOS María Fernanda, 2003 [1993], “Los complejos virginales en el mito de Teresa de la Parra”, in Pantin, Yolanda et Torres, Ana Teresa, *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*, Caracas, Fundación Polar, Ediciones Angria, 2003, p.390-401.

PANTIN Yolanda, *País*, Caracas, Fundación Bigott, 2007.

PRECIADO Paul B., “Aprendiendo del virus”. En línea [consultado el 15 de noviembre de 2023], 2020. https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html

_____, “Apprendre du virus”. En línea [consultado el 15 de noviembre de 2023], 2020. <https://dijoncter.info/apprendre-du-virus-1879>

SEDGWICK Eve [1985], *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 2016.

VERNANT Jean-Pierre, *Œuvres : religions, rationalités, politique*, vol. I, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

VV.AA, “Pourquoi une journée internationale des droits des femmes le 8 mars?”, En línea [consultado el 15 de noviembre de 2023], <https://www.amnesty.fr/focus/8-mars-journee-internationale-des-femmes>