

# ESPACIOS PERFORMATIVOS EN LA NOVELA DE MIGRACIONES *EL MAR QUE NOS TRAJÓ* (2001) DE GRISELDA GAMBARO

Jose GONZÁLEZ PALOMARES  
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE JEAN JAURÈS, CEIIBA

## Una novela anti-gambariana

La novelista, dramaturga y ensayista argentina Griselda Gambaro nos presentó en 2001 *El mar que nos trajo*, una novela de idas y vueltas localizada en dos espacios, dos continentes y dos países. La llegada de sus antepasados italianos y su difícil asentamiento en Buenos Aires se narra como un hecho fundador, personal e íntimo, precisamente en un relato donde la escritora cambia su estética respecto a su anterior producción novelística. *El mar que nos trajo* deja de lado los aspectos de su narrativa por los que más es conocida, tales como el absurdo, el cinismo, la ironía ácida y especialmente los desplazamientos oníricos<sup>1</sup>. De la misma manera ofrece ubicaciones espaciales y temporales con topónimos y fechas, de las que antes prescindía.

Esta Griselda Gambaro menos experimental pone el foco en la exclusión social de lxs inmigradxs endurecida en los puntos interseccionales del género y la pobreza. Inicialmente, los personajes de la novela ejercen de forma implacable el papel tradicional de su género dentro de los espacios asignados, describiendo lugares marcados por la inmovilidad aparente donde los géneros se performan: espacios abiertos para hombres que trabajan en el mar o en el puerto; espacios claramente cerrados para las mujeres que trabajan como tejedoras, costureras o amas de casa. Asimismo, el texto contiene una serie de espacios simbólicos para lxs inmigrantes excludxs, lxs parias de finales del siglo XIX y principios del XX, quienes encerradxs en una suerte de barrio-gueto forman la anti-estructura<sup>2</sup> del país que habitan. La ocupación de los diferentes espacios por lxs personajes de la novela subraya su estatus de seres marginados, a la vez que el uso no habitual de lxs mismxs resignifica su intersección de clase y género.

Gambaro aprovecha este homenaje a sus orígenes para mostrar, a través de los tiempos pasados, la normalización de la marginación de las mujeres inmigrantes encerradas e inmóviles mediante una comparación con el encierro de un hombre. Gracias a una estrategia de desdoblamiento del espacio nos muestra cómo la estructuración espacial asociada a los géneros se proyecta simbólicamente en *El mar que nos trajo* y cómo esta estructura se vuelve abominable cuando los espacios no performan en un sentido normativo. El encierro de uno de los protagonistas masculinos se percibe como un suceso doblemente penoso en el imaginario de lxs lectorxs, mientras que la inmovilidad de las mujeres, si bien no pasa desapercibida, se convierte en un elemento textual e históricamente naturalizado.

*El mar que nos trajo* engloba un árbol familiar de tres generaciones que se inicia en Agostino, un marinero de una isla italiana (recién casado con la joven Adele), quien debe navegar a Buenos Aires a causa de su trabajo. Al poco tiempo de su llegada a la capital argentina, conoce a Luisa, una inmigrante italiana, se enamora y no vuelve a su país. Junto a

---

<sup>1</sup> La estética onírica se puede percibir en varias de sus novelas como *Promesas y desvaríos* (2004), *Lo impenetrable* (2000), pero quizás es en *Ganarse la muerte* (1976) donde está más presente. Sobre este aspecto véase el artículo de David A. Bedford (2001).

<sup>2</sup> Con el término “anti-estructura” me refiero al concepto de Victor Turner, también denominado “*communitas*”. Las *communitas* son sociedades anti-estructurales que emergen a partir de fases liminales indefinidas. La *communitas* es también un estado de potencialidad que genera “símbolos, metáforas y comparaciones” (TURNER, 1988: 127).

Luisa olvida a su mujer, y poco tiempo después tienen una hija de nombre Natalia, cuya connotación onomástica representa el nacimiento de una genealogía en Argentina. Pasados 4 años el argumento da un primer giro, cuando los hermanos de Adele viajan a Buenos Aires para raptar a Agostino y traerlo de vuelta con su hermana, obligándole a regresar sin poder despedirse de Luisa ni de su hija. En ese momento, la narración lineal se desdobra en dos tiempos y espacios paralelos: por un lado, la vida de Luisa y Natalia en el barrio de inmigrantes de Buenos Aires tras el rapto/abandono, por otro, la vida de Agostino en la isla italiana con su mujer legítima.

La historia de Agostino transcurrirá entre la inmovilidad e impotencia por no poder volver a Argentina a causa del terror que le imponen sus cuñados, y su inconformismo que manifestará exponiendo una fotografía de su hija Natalia en la repisa de la chimenea de la casa. Entre tanto tendrá un hijo de nombre Giovanni, lo que le permitirá mitigar la nostalgia por su otra familia en Argentina. Por su parte, Luisa y Natalia permanecerán en el barrio porteño intentando acomodarse a su nueva vida. Luisa iniciará una relación con un rudo inmigrante italiano, con quien tendrá otras dos hijas, Isabella y Agustina, mientras que Natalia trabajará sin cesar cosiendo con su máquina Singer en un encierro autoimpuesto.

La historia da un segundo giro cuando Agostino, en su lecho de muerte, revela a Giovanni que la foto de la repisa es de su hermana Natalia, y antes de morir le indica dónde la puede encontrar. Giovanni escribirá a Natalia, conseguirá viajar a Argentina y conocerá a su hermana, un hecho que dará un vuelco a la vida de la hija abandonada porque Natalia pondrá fin a la espera que inconscientemente soportaba y saldrá de la inmovilidad que la caracteriza desde el abandono involuntario del padre.

### **Inversión de la estructura ritual**

Dada la estructura ritual y su relación con la producción de los géneros, voy a estudiar la performatividad de esta ficción desde la performatividad espacial del modo en el que lo entienden Paul Preciado y Judith Butler. La performatividad del género está teorizada principalmente por Judith Butler quien basa la producción del género en la repetición continuada de los actos y discursos del individuo, quien produce los roles del género a través de esta repetición la cual siempre es diferente. Para Preciado, la performatividad del género va ligada a la performatividad de los espacios porque éstos performan a la vez que los discursos. De esta forma, Preciado concibe “los espacios y sus divisiones públicas o privadas, su opacidad y su transparencia, su accesibilidad o su cierre, no tanto como escenarios vacíos en los que se lleva a cabo el drama de la identidad, sino como auténticas tecnologías de producción de subjetividad” (PRECIADO, 2008).

Como se desprende de la estructura de la novela, el aspecto espacial cobra un papel primordial por encima del temporal<sup>3</sup>. A los dos espacios paralelos de la novela se puede añadir un tercero, el mar, pudiéndose dividir los espacios que habitan los personajes en tres: la isla italiana donde viven Agostino, Adele y Giovanni, el barrio-gueto de inmigrantes en Buenos Aires y el mar. La triada espacial conforma una posible estructura argumental, en la que cada ubicación adquiere una relevancia simbólica interseccional. Los diferentes lugares se pueden

---

<sup>3</sup> La estructura de la novela se adapta al enfoque espacial por delante del enfoque temporal, eso es, un enfoque partiendo del espacio como categoría de análisis y no como un objeto de análisis. Como describe Bachmann-Medick, una de las características de los giros culturales es su definición como categoría de análisis, siendo en el caso del giro espacial una perspectiva en la que se estudia la cultura a través del espacio, de esta forma, en el giro espacial lo sincrónico se antepondría a lo diacrónico y lo sistémico a lo histórico (BACHMANN-MEDICK, 2006: 284-285).

considerar como elementos de una estructura ritual, la cual, no obstante, también funciona como un ritual anulado o invertido con la vuelta de Agostino a Italia.

Este esquema espacial se pone en funcionamiento con el pasaje de Agostino del primer espacio al segundo: desde su pequeña isla al barrio de inmigrantes en Buenos Aires. Un rito de paso, como viaje iniciático o como rito de emancipación, el cual, como describen los antropólogos van Gennep y Turner, estaría formado por tres fases, a saber, la de separación, la fase liminal y la de agregación<sup>4</sup>, las cuales son las etapas que el personaje atraviesa inconscientemente, y que dan lugar a la transformación. Primero separándose de su isla, en segundo lugar, en la travesía por el mar y, por último, con la fundación de una familia en otro país en el que se piensa establecido y con un nuevo estatus simbólico:

Cuando a Agostino se le terminó el dinero, ella estaba embarazada. [...] A la semana siguiente, Agostino consiguió trabajo en la carbonería de un piamontés, dejaron la pensión en la que habían vivido hasta entonces y alquilaron una pieza en una casa de inquilinato. [...] Zanjaron la deuda en la pensión y compraron los primeros muebles en los que transcurre la vida: una mesa, una cama, dos bancos de madera. (GAMBARO, 2001: 16)

Aquí aparecen todos los elementos de la fase de agregación: una nueva vivienda, primeros muebles para la vida conjunta, hijos, la creación de un nuevo hogar, en definitiva. El personaje llega a una nueva fase tras separarse de su fase anterior, atravesar un espacio intermedio que no pertenece a la fase anterior ni a la futura (el mar) para finalmente establecerse con una nueva posición, en un nuevo lugar.

Sin embargo, esta estructura se invierte en una especie de anulación del estatus adquirido por el personaje de Agostino, cuando los hermanos de su mujer italiana llegan a Buenos Aires y lo obligan a volver a Italia. Esta forma de desandar el camino hecho, supone un momento trágico para los personajes protagónicos Agostino, Luisa y la pequeña Natalia. Ellas, igual que Agostino, también desandan el rito cumplido en la lógica del relato, pero de forma distinta, ya que no vuelven a la fase inicial, sino que permanecen encerradas dentro de una nueva liminalidad<sup>5</sup>, fuera del nuevo estatus que la continuidad de la familia al completo hubiera propiciado. Sin la figura masculina, su situación se torna doblemente marginal, dado que el único contacto fuera del barrio-gueto de italianos era Agostino, como sugiere la desesperación de Luisa al confirmar que su pareja ha desaparecido:

Una absoluta soledad la rodeaba, había descendido de un barco en un país extraño, no conocía a nadie, no conocía la lengua que se hablaba en ese país. El nombre de Agostino era la única palabra que sabía y la murmuraba incesantemente en todos los tonos, desde la súplica hasta la desesperación, sin que persona alguna la comprendiera. (GAMBARO, 2001: 24)

Luisa solo puede decir el nombre de Agostino en la lengua del país, lo que significa que solo tiene acceso a la sociedad mediante Agostino, que sí conoce el español. Sin Agostino, Luisa queda fuera de la comunicación, del espacio inteligible, y se adentra en un mundo en el que nadie la comprende. Este pasaje pone de manifiesto la dependencia de las mujeres inmigrantes con los hombres en relación clara con el espacio, porque su estatus va ligado a la figura masculina, y el espacio que habita está diseñado dentro del marco normativo de la

<sup>4</sup> La estructura de los ritos de paso fue introducida por Arnold van Gennep (VAN GENNEP, 1981).

<sup>5</sup> La fase de liminalidad, como fase intermedia en el rito de paso, se caracteriza porque los individuos carecen de estatus al no estar ni en la fase inicial ni en la de agregación. Turner explica además que “con el fin de demostrar que, en cuanto seres liminales que son, no tienen *status*, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango o rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco [...]” (TURNER, 1988: 102).

heterosexualidad masculina. El barrio-gueto, el puerto, el mar, los barcos funcionan como dispositivos espaciales donde las mujeres, en este caso Luisa, no tienen cabida sino como seres liminales, eso es, como seres marginales dentro de la anti-estructura social. Además de subrayar su estatus de paria, este fragmento refleja su entrada en una fase de suspenso indefinido, ya que siempre cabe la posibilidad de una vuelta.

Agostino, por su parte, tras completar el pasaje ritual invertido, también vuelve a su isla con un estatus marginal, dado que no se le permite entrar plenamente en la estructura social, pero tampoco se le puede expulsar. Vigilado por sus cuñados para que esté junto a su hermana, queda en situación de encierro, sirviendo su isla como metáfora de su cárcel. Su estatus dentro de la estructura ritual es prácticamente un no-estatus. No se encuentra en ninguna de las fases iniciales o finales del rito, por lo que no aspira a una vuelta con su familia argentina. Queda, en definitiva, en una fase transitoria indefinida (*communitas*), sin capacidad como sujeto agente.

### **El mar: frontera y umbral del sexo-género**

Desde una perspectiva ritual-performativa, los dos focos de acción viven situaciones marginales paralelas, cuyos márgenes quedan limitados por el océano. El mar, como se insinúa en el título del libro, juega un papel esencial y tiene varias significaciones. Por un lado, involucra a la narradora y a la escritora en el relato mediante el “nos”, de *El mar que nos trajo*, haciendo suya la historia. Por otro lado, es tanto un lugar de la liminalidad en la estructura de rito de paso, como una frontera aparentemente infranqueable para las mujeres. Como espacio liminal es un amplio umbral, donde se dan una serie de posibilidades que provocan cambios posteriores. El viaje a través del mar representa la transformación, ya que en este espacio surgen diversas combinaciones simbólicas antes de pasar a una nueva realidad, como se describe cuando Agostino realiza el viaje:

Agostino sentía irritación y hasta agobio ante esa muchedumbre de emigrantes [...]. Apenas iniciado el viaje, cada familia había buscado su hogar, refugio y punto firme ante la inseguridad del barco [...]. Aturdían a Agostino tantas voces interpelándose a los gritos, a voces vivaces o tristes que discutían o conversaban para abreviar el tiempo que no transcurría nunca [...] trataba de recordar a Adele, pero siempre la fatiga lo vencía. (GAMBARO, 2001: 13)

Estas voces en el barco o este “murmullo de mar” que aparecen en el epígrafe<sup>6</sup> y que funcionan como una alusión de la autora a lxs inmigrantes (CATALANO, 2013) simboliza el funcionamiento del espacio liminal, pues lo que se describe en este espacio es la indeterminación, inseguridad e imprevisibilidad. No tanto por lo que implica el peligro de un viaje a través del océano, sino más bien por los cambios sufridos por los personajes en su transcurso. Se combinan acciones y movimientos, tanto en el personaje principal como en las micro-sociedades que se forman dentro de la travesía: la multitud de conversaciones, ocupación de nuevos espacios por los pasajeros, la incertidumbre del viaje, los esfuerzos por recordar a Adele, y el inicio del olvido de la misma como un paso más hacia una nueva fase del rito que se completará con la llegada a Argentina, haciendo del mar un umbral franqueable para los hombres.

Por el contrario, el mar representa los límites para los personajes femeninos. Es el espacio vedado y una frontera que las mujeres no traspasan ni transitan. De este modo, cuando los personajes mujeres actúan en espacios exteriores encuentran su límite de acción física en él,

---

<sup>6</sup> Se trata de un fragmento de una poesía de Q. Quasimodo. El fragmento del epígrafe es el siguiente: “... ed io vorrei che pure a te venisse,/ora, di me un’eco di memoria,/come quel buio murmure di mare.” (GAMBARO, 2001: 7)

lo que limita su poder de transformación, porque el mar como espacio liminal es la fase que conviene superar para completar un rito. Por ejemplo, cuando Luisa busca a Agostino tras el secuestro, prácticamente no camina más allá del puerto (espacio generador de subjetividad masculina en el imaginario cultural occidental) ni mucho menos imagina atravesar el mar para buscarlo. O, lo que es más interesante, en la imaginación de Natalia el rechazo por los hombres debido al abandono, coloca los límites de su pensamiento y de su vida donde comienza el mar. Su campo de acción queda igualmente muy alejado del puerto, a pesar de ser el elemento que trajo a sus progenitores a Argentina.

A pesar de su significación fronteriza, el mar también funciona como un elemento ambivalente, como un “puente y al mismo tiempo distancia irrecuperable” (CATALANO, 2013). Gracias a esta ambivalencia, la relación de Natalia con el mar puede cambiar, girar 180 grados y transformarse en un elemento propio. Esto se aprecia en el primer encuentro entre Natalia y Giovanni o el reencuentro si consideramos que la llegada de Giovanni es la vuelta simbólica del padre:

Giovanni –dijo, y estuvo tentada de apartarse, de brindarle a lo sumo un gesto de cortesía alargándole la punta de los dedos. Le picó la nariz, el fondo de la garganta. El mar vino a su encuentro, la inmensidad que había atravesado Giovanni, y la desmoronó. El picor de la garganta le subió a los ojos y el llanto la asaltó, salado como el agua de mar. (GAMBARO, 2001: 142)

Haciendo una clara asociación del mar con Agostino y el trauma del abandono, el mar se acerca a Natalia y ésta lo acepta por primera vez como algo propio, en una situación no exenta de dolor por la relación del llanto con el agua del océano. El mar vuelve a formar parte de un espacio potencialmente habitable para Natalia, retornando así a la vida antes del suceso traumático en la que su padre la incluía en el espacio marítimo a través del apodo que le dio, “barquita mía”, a la vez que expresaba la extrema fusión entre la hija, el padre y el mar. De nuevo, Natalia podrá empoderarse y performar en un sentido no normativo, pero solo mediante la figura masculina, como detallo más adelante.

Por su parte, la relación con este espacio intermedio y los hombres de la novela, especialmente con Agostino, es llamativa desde el inicio desde un marco comparativo. De hecho, para los hombres no se trataría ya de una frontera, sino de un umbral tal como define “umbral” Erika Fischer-Lichte<sup>7</sup>, es decir lo que separa lo conocido de lo desconocido, sin que por ello no pueda ser franqueable. Traspasar el umbral supone el acontecimiento que da lugar a algo nuevo, por lo que el acceso al mar y su superación mediante el viaje, ofrece a los hombres de la novela la posibilidad de ejercer un poder transformador<sup>8</sup>, del que carecen las mujeres.

### **Espacios de la performatividad normativa en los márgenes**

Es en este último punto donde encontramos algunas de las claves del texto. Al comparar las vivencias en los dos espacios se observa el funcionamiento de la performatividad en la novela. Como ya he indicado, los dos espacios marginales quedan definidos tras el ritual

---

<sup>7</sup> Erika Fischer-Lichte explica la diferencia entre frontera y umbral desde una perspectiva performativa. Pasar una frontera significa a menudo ser sancionado al ir esto ligado a prohibiciones morales y leyes. Por el contrario, el caso de traspasar el umbral significaría adentrarse en algo nuevo, lo que no tiene por qué ser sancionado, pero conlleva también peligros desconocidos para el que lleva a cabo la acción (FISCHER-LICHTE, 2012:119).

<sup>8</sup> El poder de transformar junto con lo ambivalente, lo perceptible y lo emergente, formarían las cuatro características principales que, según Fischer-Lichte, serían imprescindibles para considerar un acto o discurso como performativo (FISCHER-LICHTE, 2012: 71-72).

invertido, el acontecimiento del texto o un *sujet*<sup>9</sup>, como lo define Yuri Lotman, donde el paso de una frontera genera un acontecimiento en el texto artístico, que cambia la semántica que acompaña la descripción espacial. En este caso, la transformación semántica da lugar a un campo léxico de encierro e inmovilidad en los espacios tanto del padre, como de la hija, en los respectivos mundos donde pasarán la mayor parte de la historia.

Ahora bien, además de que solo los hombres pueden crear un acontecimiento o atravesar fronteras-umbrales, las dos experiencias de encierro esconden indirectamente una crítica que no pasa desapercibida para la percepción de lxs lectorxs, quienes, dentro de su imaginario, observan el encierro de Agostino como un escándalo cultural, mientras que los encierros de Natalia y de los demás personajes femeninos quedan normalizados y naturalizados en y por los imaginarios, y a través del propio texto. De hecho, la nueva semántica espacial tras el *sujet* o ritual invertido, está connotada más negativamente en los espacios de encierro que ocupa Agostino, orientando de este modo al público a percibir su encierro como anti-natural.

En efecto, la situación de Agostino se percibe, desde el secuestro (encerrado en el pañol del barco), como una fase claustrofóbica y angustiosa, por la amenaza de muerte de los hermanos de Adele, pero más aún por su imposibilidad de dinamismo y por un “sentimiento de imposibilidad y la condición de parálisis” (SCARABELLI, 2016: 139). Su nueva vida entra en una semántica del encierro y del silencio a pesar de vivir en una isla y trabajar al aire libre, expresiones como “ninguna pregunta de Agostino” (28), “enmudecido” (28), “la soledad con Agostino” (28), “no les había hablado” (29), “encierro” (29), “se produjo un silencio” (29), “se levantó sin contestar” (30), “en la isla el porvenir era cerrado” (35), generan una sensación carcelaria precisamente en un personaje cuyo hábitat siempre fue el mar, un espacio extremadamente abierto.

Si partimos de la reflexión de Paul Preciado acerca de las cartografías dominantes y minoritarias, donde los espacios son parte constituyente de los discursos y actos performativos (PRECIADO, 2008), el espacio que habita Agostino en la fase liminal (la cual solo termina con su muerte), no está acorde con la performatividad normativa de su sexo/género<sup>10</sup>, y no sería un elemento productor de masculinidad. Por ello, si “lo que caracteriza al espacio público en la modernidad occidental es ser un espacio de producción de masculinidad heterosexual” (PRECIADO, 2008), Agostino no produce un discurso/acto performativo conforme a su espacio, dado que la semántica esperada del espacio público se opone a la semántica usada en ese espacio (también público) descrito en la novela.

Por su lado, Natalia, quien *a priori* tiene libertad de movimientos en el espacio que se le ha asignado y potencialmente la capacidad de sobrepasarlos, se encierra en su trabajo de tejedora y rechaza a lo largo de aproximadamente 20 años a todos los hombres que vienen a su casa: a su vecino Nino de Bonifati, a quien ella desea, a su propio marido a quien no ama, y a quien impide traspasar el umbral de su casa en numerosas ocasiones en su época de novios, e

<sup>9</sup> Según Lotman los textos literarios forman una representación del mundo, la cual está estructurada mediante las relaciones entre los mundos que están definidos topográfica y semánticamente. De este modo en los textos se encuentran mundos contrarios mediante oposiciones como arriba vs. abajo, dentro vs. fuera, en lo referente a la topografía y oposiciones semánticas como arriba=bueno vs. abajo=malo, dentro=propio vs. fuera=extraño, en lo referente a la semántica. A la vez están separados por una frontera imaginaria y/o física. El *sujet* de Lotman es el “acontecimiento” o “suceso” de un texto el cual tiene lugar cuando una figura consigue traspasar la frontera que separa los dos mundos que están diferenciados semánticamente: “En un texto, acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico” (LOTMAN, 1988: 332).

<sup>10</sup> Mediante la expresión sexo/género pretendo subrayar la no distinción de los dos conceptos en un sentido butleriano, quien considera ambos conceptos están contruidos culturalmente, siendo imposible considerar el sexo como referente a lo biológico y género a lo cultural (BUTLER, 1998).

incluso a la nueva pareja de su madre, Domenico, a quien, ya de adulta, expulsa enérgicamente del hogar familiar (GAMBARO, 2001: 61). El trauma del abandono le provoca igualmente un claro rechazo por los espacios propios de la masculinidad heterosexual, dado que se encierra y reproduce el más clásico libretto femenino<sup>11</sup> con su trabajo interminable en la máquina de coser, emulando el mito de Penélope<sup>12</sup>, quien tejiendo espera a Ulises, a la vez que rechaza a los pretendientes que la acechan ante la ausencia del marido. Esta alusión a Penélope y a la mitología no hace más que reforzar la naturalización del encierro de la hija, pues el mito forma un eco en el imaginario cultural que refuerza el discurso performativo femenino normativo dentro del espacio doméstico. Es más, a la vez que se impone su encierro, Natalia también intenta inculcar este libretto a las mujeres que la rodean sancionando su movilidad espacial, como es el caso de su hermanastra Isabella. El encierro de Natalia y la didáctica del mismo se perciben pues normativizados, como una categoría histórica y culturalmente asumible para su género.

Desde este ángulo comparativo se puede llegar a un punto de apertura en los imaginarios culturales, dado que nos es lícito contemplar el funcionamiento de la construcción espacial asociada a los géneros. El pensamiento sinecdótico<sup>13</sup>, con el que se piensa la identidad de los sujetos, y que asocia a los hombres al espacio exterior y al movimiento, y forcluye un posible encierro masculino de ese pensamiento, provoca un malestar en el imaginario de lxs lectorxs. El encierro y la pérdida de la agencia en el sujeto masculino son percibidos en el imaginario cultural (machista) como un acontecimiento escandaloso, pues la sinécdoque cultural mediante la que se piensan los sexos/géneros dificulta e incluso impide que se imaginen a los hombres inmóviles y vigilados por una sociedad. De hecho, la vigilancia que ejercen los hermanos de Adele sobre Agostino hace pensar inmediatamente en la vigilancia que ejerce una comunidad, un público, para la correcta representación de los géneros, especialmente para el femenino, con la diferencia que en este caso se trata de una vigilancia para una representación incorrecta del guion. El hombre blanco, heterosexual, polígamo, es vigilado para que paradójicamente no actúe correctamente su libretto, una acción que, por otra parte, es tradicionalmente impuesta a las mujeres sin que por ello se perciba como un escándalo en la lógica del pensamiento sinecdótico, como tampoco se percibe como tal el encierro autoimpuesto de Natalia y la vigilancia a su hermanastra.

---

<sup>11</sup> Entiéndase libretto como lo define Judith Butler. Butler usa este término proveniente de la ópera para definir las normas invisibles que regulan los géneros. Los librettos son guiones que a pesar de no estar escritos, son aprendidos, conocidos y actuados por todxs. Son una performance, que solo existe en el momento de su interpretación pública. Butler lo define así: “el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libretto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido...” (BUTLER, 1998: 306-307). Igualmente, Butler define el libretto en sus libros más famosos, *El género en y disputa* y *Cuerpos que importan* (BUTLER, 2002; 2007).

<sup>12</sup> La alusión al mito de Penélope es evidente. Natalia pasará gran parte de su vida a la espera de la llegada de un hombre. Si bien Natalia reniega de su padre, como se dice a ella misma tras conocer el contenido de la carta: “No quería saber de este padre...” (GAMBARO, 2001: 93), de forma inconsciente lo espera. Esto queda simbolizado por el ejemplo de fidelidad de Penélope, en este caso filial, reforzando de nuevo la performatividad normativa femenina.

<sup>13</sup> Defino pensamiento sinecdótico como la forma en que operan los imaginarios en relación con las identidades de sexo/género. Igual que la figura totalizadora de la sinécdoque, que expresa la parte por el todo o el todo por la parte, los imaginarios conforman identidades totalizando características y dándoles una unidad (ficticia), al mismo tiempo que se excluyen otras que, en base a los imaginarios, no corresponden con esa unidad. Por ejemplo, en el imaginario occidental el género/sexo hombre se piensa según los rasgos de la fuerza y valor, siendo su hábitat el espacio público, y en base a estos rasgos se le da un sentido totalitario al sexo/género masculino y se expulsan del imaginario otros rasgos tales como la astucia, la prudencia y los espacios cerrados. A propósito del pensamiento sinecdótico y las identidades de género publiqué junto a Michèle Soriano “La sinécdoque de la homosexualidad como olvido de lo lésbico” (SORIANO & GONZÁLEZ, 2021).

Asimismo, se puede observar una segunda crítica a la restricción espacial de los personajes femeninos, especialmente a partir de la aparición de Giovanni en Buenos Aires. Cuando Natalia recibe la primera noticia de Italia mediante la carta, inicia un dinamismo *in crescendo* que no terminará hasta el final de la novela. Su primera acción, aunque limitada, es salir de su casa en busca de los vecinos de Bonifati para que se la lean (Natalia no sabe leer, lo que constituye otro aspecto de su marginalidad), y entra incluso en la casa de ellos, un hecho hasta el momento inédito y que antes ya había prohibido a su hermana, pero que realiza con ciertas dificultades y titubeos: “A cada paso quería retroceder” (GAMBARO, 2001: 88), y que finalmente lleva a cabo con la ayuda de los propios inquilinos italianos: “Massimo y Nino al unísono y con un ademán hospitalario señalaron el interior de la sala [...]” (GAMBARO, 2001: 91). Más adelante, cuando los hermanos de Bonifati son expulsados del país por sus actividades políticas, Natalia volverá a penetrar en la casa, esta vez delante del propietario ante su estupefacción: “Él la examinó con la misma expresión intimidatoria, como preguntándose qué hacía allí, cómo se había atrevido a traspasar el umbral [...]” (GAMBARO, 2001: 113) realizando así dos actos que confirman su nuevo dinamismo cruzando umbrales dentro de un mismo espacio a los que antes no se habría aproximado.

A partir de este momento la capacidad como sujeto agente de Natalia aumentará paulatinamente, en particular al acercarse al umbral o la frontera que separa los dos grandes espacios de la acción. Ya en la primera aparición en persona de Giovanni, Natalia siente la vuelta del padre (GAMBARO, 2001: 142) y comienza a pensar de nuevo el mar como algo propio. Y más tarde, en una de las últimas visitas de su hermano a Argentina, Giovanni la llevará a conocer el barco acompañada de toda la familia, en una clara penetración del espacio reservado a la figura masculina:

Natalia miraba con los ojos de Agostino. Él había recorrido el barco, debió conocerlo como su propia casa [...] en su primer y único viaje hacia el destino que la engendraría, había contemplado la ciudad, quizás de casas más bajas, el río amarronado. Lo sintió cerca y hasta sintió cerca el mar que conocería poco antes de morir. (GAMBARO, 2001: 148-149)

Una vez más, vuelve a aparecer la íntima relación del padre, el mar y la hija, siendo Agostino como una especie de llave que permite a Natalia acceder a esa frontera desconocida. Natalia pasa de cruzar los umbrales de su barrio (casa de los hermanos de Bonifati) a pisar la frontera presumiblemente infranqueable cuyo tránsito habría podido suponer sanciones sociales. En este sentido, la mujer paria parece que adquiere la movilidad para performar en sentido no-normativo. Sin embargo, este franqueo queda en una mera ilusión. Lo que a primera vista parece una apertura en el pensamiento sinecdótico, en realidad refuerza la dependencia con respecto a la figura paterna, ya que la agencia que le permite traspasar ciertas fronteras, funciona únicamente a través del padre. Natalia puede salir de su encierro y ocupar espacios donde podría performar subversivamente, pero solo cuando es custodiada por quien sí tiene el derecho de transitar ese espacio. En este aspecto se insiste incluso tras la muerte de Natalia, cuando Giovanni recibe la carta que anuncia su muerte y visiona a su padre y hermana subidos en una barca sobre el mar:

Miró el mar y se preguntó si Natalia estaría reunida con su padre y la congoja de su corazón le hizo decir sí, que la muerte es la puerta que se abre a lo imposible. Si tiene algún sentido, la muerte, es la de permitirnos la libertad en los deseos. Y lo imposible era esa barca que veía a lo lejos, navegando serena en el mar, con dos diminutas figuras en cubierta, Natalia y Agostino juntos. (GAMBARO, 2001: 152)

Natalia vuelve al mar en el pensamiento de su hermano, quien la imagina junto al padre y la barca. La muerte permite esta unión en la imaginación, pero los imaginarios continúan



funcionando de forma falocéntrica, escapando a una ruptura del pensamiento sinecdótico de los géneros, pues incluso en la visión de Giovanni, Natalia no puede acceder ni traspasar sola la frontera que supone el mar. De ahí que, si bien parece que esta co-protagonista hace uso de cierta agencia que potencialmente le permitiría escapar de su marginalidad, solo es en apariencia, ya que la nueva libertad no hace sino acentuar la dependencia de un género con el otro.

La novela muestra, a través de la partición de la acción, las diferentes formas de sentir un encierro dependiendo del sexo/género. En el pensamiento normativo, el encierro de los hombres es sentido como una agresión al imaginario, mientras que el encierro femenino se naturaliza y se acepta. Los espacios performan de forma normativa y se impone el imaginario en el que el espacio de los hombres es abierto y libre, y el encierro de los mismos se lee como aberrante. Para comparar el agravio entre las libertades masculinas y femeninas, la autora usa un elemento como el mar para mostrar los límites de las mujeres, ya que ellas no tienen acceso al espacio en el que sería lícito ejercer como un sujeto agente con la capacidad de transformar. Es más, el acceso al mar como umbral transformador solo es posible cuando la figura de un hombre las acompaña, de modo que se elimina nuevamente su posibilidad de completar un ritual en la novela si no es con la ayuda masculina. Incluso después de la muerte de Natalia, en el pensamiento de Giovanni, el acceso al mar para ella solo es posible acompañada por la figura masculina del padre.

## Bibliografía

- BACHMANN-MEDICK, Doris (2006), *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- BEDFORD A., David (2001), “La muerte en estado onírico: Una interpretación estética de ganarse la muerte de Griselda Gambaro”, *Confluencia*, vol. 17, n° 1, p. 63-70.
- BUTLER, Judith, (1998), “Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista*, vol. 18, p. 296-314.  
— (2002), *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.  
— (2007), *El género en disputa*, Madrid, Paidós.
- CATALANO, Carlos Diego (2013), “El Mar Que Nos Trajo. Griselda Gambaro”, *Tantalia. La palabra en el umbral*.  
Disponible en: <http://lapalabraenelumbral.com.ar/articulos/el-mar-que-nos-trajo-griselda-gambaro/?i=1>.
- GAMBARO, Griselda (2002), *Ganarse la muerte*, 2da ed. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.  
— (1984), *Lo impenetrable*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.  
— (2004), *Promesas y desvaríos*, Buenos Aires, República Argentina, Grupo Editorial Norma.  
— (2001), *El mar que nos trajo*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- GONZÁLEZ, José & SORIANO, Michèle (2021), “La sinécdoque de la homosexualidad como olvido de lo lésbico”, in Marie-Agnès Palaisi (coord.), *Entre textos y crítica: performatividad de género en la literatura hispanófono del siglo XXI*, Paris, Mare et Martin.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012), *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld, Transcript.
- LOTMAN, Yuri (1988), *La estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo.
- PRECIADO, Paul [Beatriz] (2008), “Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía ‘zorra’ con Annie Sprinkle” in José Miguel Cortés (ed.), *Cartografías disidentes*, Madrid, SEACEX, s/p.
- SCARABELLI, Laura (2016), “El mar que nos trajo de Griselda Gambaro: una lectura transgeneracional”, *Gramma*, vol. XXVII, n° 56, p. 137-150.
- TURNER, Victor (1988), *El proceso ritual*, Madrid, Taurus.
- VAN GENNEP, Arnold (1981), *Les rites de passage*, Paris, Picard.

Pour citer cet article : González Palomares, Jose, « Espacios performativos en la novela de migraciones *El mar que nos trajo* (2001) de Griselda Gambaro », *Lectures du genre*, n° 16 : (Contre)performances de genre, performativité et résistance, p. 36-45.