

UNIVERSIDAD DE BURGOS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIÓN



GRADO EN ESPAÑOL: LENGUA Y LITERATURA

TRABAJO FIN DE GRADO 2019-2020

“La búsqueda de la representación porno-performativa de los personajes en la obra de Chuck Palahniuk *Snuff* (2008): un análisis Derridiano y Butleriano”

Alumno/a: **Leticia Fernández Torralba**

Tutora: **Dra. Susana Bardavío Estevan**

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es el análisis de los personajes en la novela del escritor postmodernista norteamericano Chuck Palahniuk *Snuff* (2008) dentro del marco teórico postestructuralista, más concretamente referido a los trabajos de Jacques Derrida, en tanto que los personajes son considerados como signos o símbolos lingüísticos, y a las obras de Judith Butler en referencia al tema de la performatividad del género. A través de este análisis se pretende demostrar cómo el autor logra, a través del contexto de la parodia pornográfica y del sexo como elemento de cohesión y transformación social, desmontar las estructuras ideológicas del contexto de su tiempo y abrir el camino a nuevas estructuras donde los habitantes de los márgenes sociales puedan ocupar espacios liminales y converger en los centros de poder social

ÍNDICE

Agradecimientos	iv
1. INTRODUCCIÓN	1
2. LA PARODIA PORNOGRÁFICA: EL SEXO COMO CATALIZADOR PARÓDICO-AFECTIVO.....	4
3. DECADENCIA FÍSICA Y MORAL: PORNOCRÍTICA AL SISTEMA.....	8
4. PERSONAJES “MASCULINOS” COMO SIGNOS PORNO-LINGÜÍSTICOS: UN ANÁLISIS DERRIDIANO	13
5. PERSONAJES “MASCULINOS” COMO PORNO-INTÉRPRETES: UN ANÁLISIS BUTLERIANO.....	18
6. CONCLUSIÓN: PORNO-FUSIÓN Y UNIÓN	23
7. TRABAJOS CITADOS Y CONSULTADOS.....	26

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi sincero agradecimiento a mi tutora, la Dra. Susana Bardavío Estevan por los útiles comentarios, observaciones y compromiso a través del proceso de creación de este trabajo.

Además, quisiera aprovechar esta oportunidad para extender mi sincero agradecimiento a todos los Profesores del Grado de Español: Lengua y Literatura y a los miembros de la comunidad educativa de la universidad en general.

Por último, pero no menos importante, me gustaría agradecer a mis seres queridos, que me han apoyado durante todo este proceso.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la antigua Grecia hasta la actualidad, el papel del lenguaje como mediador y constructor de la realidad ha sido objeto de continuos y revitalizados debates. Sin embargo, es ahora, en la época del *postinternet* y de las *fake news*, cuando más problemática se está volviendo esta relación, donde nuestra realidad, mediada por el lenguaje, se ha revelado claramente como una mera representación con múltiples ramificaciones de aquella abstracción que denominamos lo "real", si es que tal cosa *realmente* existe. Ya en tiempos postmodernos, ideólogos y teóricos como Jacques Derrida (1967), Michel Foucault (1975) y Jacques Lacan (1953) utilizaron el lenguaje como base para sus estudios, lo que revela que la problemática posmoderna fue y es, básicamente, lingüística.

Si el ser "lingüístico" posmoderno se ha convertido en un vacío fragmentado, un borrador de sí mismo oculto tras las rejas de su propia representación escrita o hablada (Gergen 1991, Jameson 1984, Tseëlon 1991), en consecuencia, conceptos tales como "masculino" y "femenino" solo se encontrarán en las palabras que los describen, antojándose *performativos* en función de los parámetros establecidos por el contexto donde deban desarrollarse. Tal y como expresa Judith Butler en su libro *El Género en Disputa* (1990), "[t]here is no gender identity behind the expressions of gender [...] identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results" (25)¹. Además, en *Cuerpos que importan* (1993), Butler afirma que el género se entiende como "[a]n assignment [...] never quite carried out according to expectation, whose addressee never quite inhabits the ideal s/he is compelled to approximate" (231)². Si el ideal "impuesto" es en última instancia solo una ilusión performativa, se podría inferir que todavía hay espacio para una redefinición de las identidades de género al subvertir su representación, lo que llevaría a una re-creación de dichas las identidades.

Una versión hiperparódica de esta interpretación subvertida es lo que utiliza Chuck Palahniuk en su representación de personajes masculinos interpretando y reescribiendo constantemente sus roles. Tales roles "masculinos" son, por ejemplo,

¹ "No hay identidad de género tras las expresiones de género [...] la identidad está constituida performativamente por las mismas "expresiones" que dicen ser sus resultados". Las traducciones al castellano de las citas en inglés son mías.

² "una asignación ... nunca realizada de acuerdo con las expectativas, cuyo destinatario nunca habita el ideal que está obligado a aproximar".

el hombre blanco de clase media, aburrido y anárquico, en *El Club de la Lucha* (1996), el hermano perdido caracterizado como su hermana en *Monstruos Invisibles* (1999), o el niño traumatizado convertido en un adicto al sexo en *Choke* (2001). La representación constante de hombres en construcción en las obras de Palahniuk pretende alcanzar un objetivo común: la búsqueda del “otro” en un intento inútil de encontrar su verdadero “yo” (la abstracción de “lo real” a la que aludía al principio), ya sea por destrucción masiva (el final del *Club de la Lucha*), por auto-aniquilación (*Choke*), o incluso por “porno-fusión” física (*Snuff*).

Tal y como expresa Kevin Alexander Boon (2003), esta búsqueda siempre entraña algún tipo de “muerte”: “[i]n the cultural milieu of the late 20th century manhood can only be found in death [...]. In death [man] gains an individual identity and recaptures the name of the father” (*apud* Pascual 2013: 267)³. La búsqueda de la identidad masculina detrás de la “muerte” metafórica realizada por las representaciones porno-performativas de los personajes “masculinos” en el trabajo menor de Palahniuk *Snuff* (2008) será el tema central de mi análisis, para el cual me suscribiré al marco postestructuralista. Me centraré específicamente en los trabajos de Derrida y Butler como enfoques deconstructivos y de género, respectivamente, para revelar la repetición subvertida de Palahniuk como mecanismo de deconstrucción y reconstrucción de identidades “masculinas” enmarcado en un contexto paródico-pornográfico. Para acabar, intentaré desenmarañar el mensaje de regeneración tras la decadencia oculto tras lo grotesco de la parodia en la novela y poner de manifiesto la visión crítica del autor hacia el sistema capitalista y su sociedad resultante, particularmente en lo que a la industria pornográfica se refiere, como principales culpables de los destinos de los personajes “dañados”.

Snuff (2008) es una obra controvertida sobre una antigua reina del porno en horas bajas, Cassie Wright, que quiere establecer un récord insuperable al rodar una *gang bang* con 600 hombres y morir en el intento. La verdadera motivación detrás de su regreso es dejar su legado a un hijo que tuvo que dar en adopción al quedarse embarazada de uno de los personajes masculinos que reaparece en la historia como narrador (el Sr. 600), y que había abusado de ella en su juventud. Los otros personajes-narradores en la obra son un joven que cree ser el hijo de Cassie Wright; un antiguo rey del porno homosexual que intenta relanzar su carrera; y la asistente

³ “en el medio cultural de finales del siglo XX, la hibridad solo se puede encontrar en la muerte [...]. En la muerte [el hombre] adquiere una identidad individual y recupera el nombre del padre”

de Cassie, una joven de gran talento a cargo de gestionar y dirigir a los 600 hombres que van a participar en el rodaje de la película, y que, finalmente, se revela como la verdadera hija/hijo de Cassie. La novela se divide en capítulos secuenciales narrados alternativamente por los tres personajes masculinos, identificados como números (Sr. 600, Sr. 72 y Sr. 137), y Sheila, la única que recibe nombre como narradora.

Tal y como he apuntado anteriormente, la intención última detrás de esta obra sería, en mi opinión, una crítica muy particular a la industria pornográfica y a su papel en la cultura americana; una mirada a la decadencia del sueño americano y al papel del sistema capitalista como impulsor y fagocitador de ilusiones fallidas, representadas por los individuos creyentes y a la vez víctimas de esas mismas ilusiones. Tal y como apunta Francisco Collado (2017), Palahniuk es heredero de las corrientes *Blank* y Minimalista, las cuales planteaban nociones contemporáneas postmodernas tales como la fragmentación del ser, la importancia de la mirada en la construcción social de la realidad, el papel de los medios de comunicación en la formación de la identidad personal o, en última instancia, los límites físicos y psíquicos entre género y sexo (2017:193). En un intento por llevar el potencial transgresor de estas corrientes un paso más allá, Palahniuk hace gala de una parodia extrema mientras pone de manifiesto la necesidad de un propósito ético. De este modo: “his characters’ actions repeatedly reach a hyper-parodic level that results in an over-emphasis of the lack of moral purpose manifested in so many aspects of contemporary U.S. life” (Collado, 2017:194)⁴.

Palahniuk critica a un sistema donde todo, incluidas las personas, son mercantilizables, lo que hace que, en última instancia, las personas desplazadas a los márgenes de la sociedad se rebelen e intenten readaptar su identidad y ocupar espacios de poder. Así, tal y como señala Sherry R. Truffin (2009): “When humans are reduced to commodities, they may respond by turning themselves into monsters” (2009:75). De esta manera se explica el grotesco final de la obra, donde los cuerpos de los personajes principales se fusionan literalmente en uno solo, monstruoso.

⁴ “las acciones de sus personajes alcanzan repetidamente un nivel hiperparódico que tiene como resultado un énfasis excesivo en la falta de propósito moral manifestado en tantos aspectos de la vida contemporánea de los Estados Unidos” (194).

2.- LA PARODIA PORNOGRÁFICA: EL SEXO COMO CATALIZADOR PARÓDICO-AFECTIVO.

La pornografía siempre ha sido un terreno delicado generador de una amplia variedad de reacciones, a menudo polarizadas, que abarcan desde su consideración como un instrumento de la opresión femenina (Dworking 2000, Kappeler 1986), hasta su replanteamiento como fermento subversivo en la reorganización de las relaciones de poder (Williams 1992, Dyer 1989). Muchos académicos/as y periodistas (Stand 2014, Radakovich 2010) han subrayado el aumento de la popularidad desde los años ochenta de una tendencia particularmente relacionada con el potencial subversivo del porno: la parodia pornográfica. Este tipo de parodia ofrece versiones sicalípticas de referentes culturales reconocibles por sus títulos humorísticos basados en juegos de palabras. Como dice Booth, aludiendo a las sugerencias de Peter Lehman (1996), “the humor of these parodic titles comes not just from the punning nature of the words, but also from the juxtaposition of what would be considered a ‘mainstream’ media text with overt sexuality” (2014:1)⁵. En otras palabras, el potencial subversivo asociado a la pornografía en estos textos comenzaría en sus títulos y se propagaría “sexualizando” el texto original por medio de la parodia. Si, como dice Linda Hutcheon (1985), la parodia viene a ser una imitación caracterizada por una inversión irónica que critica implícitamente una obra original desde la distancia, es plausible pensar que este tipo de textos conlleva “una crítica sutil pero poderosa de la cultura contemporánea” (Booth, 2014:1).

El sexo, el fantasma o espectro⁶ derridiano en la novela que nos ocupa, determina toda la acción, y se alza como elemento catalizador de la parodia, no solo en la ingente cantidad de títulos mencionados en la obra que hacen referencia en su mayoría a eventos históricos⁷ (la trilogía de la *Primera*, *la Segunda* y *Tercera Zorra*

⁵ “el humor de estos títulos paródicos no solo proviene de la naturaleza calambúrea de las palabras, sino también de la yuxtaposición de lo que se consideraría un texto mediático *convencional* tintado de sexualidad manifiesta” (2014:1).

⁶ Derridá presenta el concepto de “fantología” (*Hantologie*) en su libro *Los Espectros de Marx* (1993). En él explica cómo la ontología clásica, donde el ser es una entidad en sí mismo, es relevada por una fantología donde siempre hay espectros, aunque no existan y aunque ya o todavía no estén (Derrida, 196). La continuidad del tiempo se ve afectada por estas “presencias sin existencia” de los espectros, ya que los restos del pasado y los posibles futuros “embrujan” constantemente el presente.

⁷ En el original, por mencionar unos ejemplos: *Sex with the City*; *Lust Horizons*; *Emergency Room* *Back Door Dog Pile*; *Ford’s Theatre Back Door Dog Pile*; *The Da Vinci Load: To Drill a Mockingbird*, *The Postman Always Cums Twice*, *Chitty Chitty Gang Bang*; *The Twilight Bone*; *A Tale of Two Titties*.

Mundial; la épica sobre la guerra civil americana *La puerta de atrás del Teatro Ford*, etc.) y a referentes de la literatura universal (*Los Polvos de la Ira*; *El Cartero Siempre se Corre Dos Veces*; *Moby Dicked*), sino también en la construcción de la historia de los propios personajes y en las relaciones que éstos entablan. Las parodias pornográficas constituyen el contexto en el que los personajes se han construido y reconstruido, así como un soporte para la canalización del sexo como elemento de unión y regenerador de dichos personajes. Es a través de las diferentes representaciones paródico pornográficas –particularmente las de temática histórica– donde los personajes encuentran un espacio liminal desde el que cuestionar dicha historia y su papel en ella. Es entonces cuando nuevos espacios de reapropiación se abren⁸.

La parodia, tanto en la propia novela como en los títulos “pornificados”, se lleva a cabo a través del exceso de carnalidad que, a su vez, se activa por medio de lo grotesco. Palahniuk, maestro en su manejo, sabe bien que lo grotesco constituye una poderosa herramienta para la deformidad y subversión del orden natural de las cosas. Tal y como afirma Bajtin (1974) en sus estudios del grotesco carnavalesco en la obra de Rabelais, lo grotesco “permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto” (1974:38). Más concretamente, Paul Booth, en un análisis del elemento carnavalesco bajtiniano presente en las parodias pornográficas, afirma que “[T]he grotesque manifests in pornographic parodies through the excessive physicality they depict within the frameworks of the text they parody” (2015:141)⁹.

La parodia activada por lo grotesco en *Snuff* se hace especialmente evidente en la sexualización de los lazos e interacciones familiares. Así, en las relaciones entre los personajes podemos reconocer lo que Freud denominaba “romance

Moby Dicked; *A Midsummer Night's Ream*; *Lassie, Cum now!*; *World Whore One: Deep in the Trenches*; *World Whore Two: Island Hopping*; *World Whore Three: The Whore to End all Whores*, etc.

⁸ Según Luisa García-Manso, lo *liminal* (concepto desarrollado por Arnold Van Gennep) “aparece asociado a un estado de indefinición o ambigüedad identitaria. Después de producirse la transición de un estado a otro, la identidad del individuo queda redefinida y su nueva posición o estatus es reconocida por la comunidad y por el propio sujeto” En García-Manso, L. (2018). Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 393-418.

⁹ “[L]o grotesco se manifiesta en las parodias pornográficas a través de la excesiva carnalidad que representan en el marco del texto que parodian.” (2015:141).

familiar”¹⁰. Nos encontramos a dos hijos adultos (el falso hijo Sr. 72 y la verdadera hija Sheila) interactuando con sus padres (Cassie y Sr. 600) en términos que no podrían encontrarse más alejados de lo que se consideraría un entorno familiar tradicional. Lo paródico en las interrelaciones de los miembros de esta familia viene dado por el sexo. Esto es, en *Snuff*, las interacciones sexuales abiertamente realizadas entre los personajes son el elemento que proporciona la base para el vínculo familiar y lo que finalmente “crea” a la familia y la mantiene unida. Exceptuando el caso de Sheila, que no interviene sexualmente, podríamos hablar de una performatividad pornográfica-familiar de los personajes principales, a los que también podría sumarse el narrador Sr. 172, puesto que manifiesta su deseo (real o no) de contraer matrimonio con Cassie justo después de su encuentro sexual con ella, así como el resto de personajes masculinos anónimos:

“All those cards, Mother’s Day cards. “To the World’s Best Mom!” [...] “Crimony, Cass, how many kids did you have?” Folks laugh, everybody but me. That whole family you’re being born into. [...] Cassie Wright says, “Today, I’ve had them all.” (2008:163)¹¹.

El mismo uso del sexo como elemento de cohesión social lo encontramos en las propias palabras de los personajes que nos presentan la historia. Todos ellos narran tanto sobre sí mismos como sobre los demás. Cada personaje describe las escenas a su alrededor y entremezcla estas descripciones con anécdotas de los otros y de personalidades históricas relevantes. De este modo se logra que las diferentes voces suenen indistinguibles, al mismo tiempo que aportan consideraciones históricas y/o anecdóticas relacionadas con el sexo:

When Annabel Chong set her early record, the stopwatch girl says, performing 251 sex acts, even with eighty men showing up for the cattle call, some 66 percent of

¹⁰ El romance familiar es una fantasía consciente en la que un niño imagina que sus padres biológicos no son reales sino padres adoptivos, o que su nacimiento fue el resultado de una infidelidad materna. Por lo general, los padres de fantasía son de noble linaje, o al menos de una clase social más alta que los padres reales. El romance familiar aborda la pregunta, “¿Quién soy yo?”, donde el “yo” realiza un esfuerzo por ubicarse en una historia y, por lo tanto, el intento de formar la base de un conocimiento. La fantasía del romance familiar tiene varios objetivos y fuentes posibles: venganza contra padres frustrantes; rivalidad con el padre del mismo sexo; separación de padres idealizados mediante su transformación en padres de fantasía; y la eliminación de hermanos y hermanas con fines competitivos o incestuosos. En Freud, Sigmund. (1909c [1908]). *Family romances*. SE, 9: 235-241.

¹¹ “Todas esas tarjetas, tarjetas del día de la madre. “¡A la mejor mamá del mundo!” [...] “Joder, Cass, ¿cuántos hijos tuviste?” Todo el mundo se ríe, todos menos yo. Toda esa familia en la que naces. [...] Cassie Wright dice: “Hoy los he tenido a todos.” (2008:163).

them couldn't get their dicks hard enough to do their job. That same year, 1966, Jasmin St. Claire broke Chong's record with three hundred sex acts in a single shoot. (7)¹².

This crew of pud-pullers, these ham-whammers, it's they who killed the Sony Betamax. Decided VHS over Beta technology. Brought the expensive first generation of the Internet into their homes. Made the whole Web possible. It's their lonesome Money, paid for servers. Their online porn purchase generated the buying technology, all the firewall security that makes eBay and Amazon possible. (22)¹³.

Un último ejemplo donde el sexo sustituye a la afectividad lo encontramos en la descripción de los personajes masculinos anónimos que esperan en la sala. Nuevamente nos encontramos con acciones de personajes determinadas por su vínculo emocional con Cassie, pero expresadas por medio del sexo:

Wasn't a Performer at that shoot who didn't love Cassie Wright and want to help her make history. Other dudes ain't dicked anything but their hand, watching nothing but Cassie Wright videos. To them, it's a kind-of-fidelity. A marriage. These dudes, clutching their little gifts, for them today is their kind-of-honeymoon. Consummation.(3)¹⁴.

Además de las vinculaciones sexo-afectivas, el ethos de los personajes de *Snuff* está configurado por el tiempo, los recuerdos y la historia. Su única esperanza de escapar de la decadencia y la muerte es aferrarse a la figura de Cassie para lograr una resurrección, lo que en términos de derridianos sería una "resignificación": "My agent thinks that if I'm seen in this project it will "out" me as being secretly

¹² "La chica del cronómetro dice que cuando Annabel Chong estableció su primer récord realizando 251 actos sexuales, incluso contando con ochenta hombres que se presentaron a la llamada de ganado, alrededor del 66 por ciento de ellos no pudo tener una erección lo suficientemente válida como para hacer el trabajo. Ese mismo año, 1966, Jasmin St. Claire batió el record de Chong con trescientos actos sexuales en una sola toma" (7).

¹³ "Este equipo de pajilleros, trozos de carne fueron quienes mataron al Sony Betamax. Eligieron al VHS sobre la tecnología Beta. Llevaron la costosa primera generación de Internet a sus hogares. Hicieron posible toda la Web. Fue su dinero solitario el que pagó los servidores. Su compra de porno en línea generó la tecnología de compra, toda la seguridad del firewall que hace posible a eBay y Amazon" (22).

¹⁴ "En ese rodaje no había un artista que no amara a Cassie Wright y no quisiera ayudarla a hacer historia. Otros tíos no se han follado nada más que sus manos viendo videos de Cassie Wright. Para ellos, es una especie de fidelidad. Un matrimonio. Para estos tíos, que agarran sus pequeños regalos, hoy es una especie de luna de miel. La consumación" (3).

straight” (110)¹⁵. Para hacerlo, Cassie tiene que ser sacrificada: “The government will step in, and no babe will ever set any new record of 601. Cassie will be dead, but us six hundred dicks here, we’ll go into the history books [...] first-timers launching new careers, old-timers making comebacks” (29)¹⁶. El hecho de que Cassie deba morir por el bien de los personajes “masculinos” y el de su propia leyenda nos devuelve a la idea inicial planteada por Boon sobre la muerte como paso necesario para la recuperación de la identidad “masculina” perdida (el *Nombre del Padre*, que comentaré más adelante). Cuando el sexo se aúna a la muerte nos remite a una concepción isabelina del orgasmo como una “pequeña muerte”: “Anytime you need to watch somebody die, die for real, check out how they get their orgasm at the end of a porn” (2008:178)¹⁷. Esta idea anticipa la verdadera muerte de los personajes principales al final de la novela, fundidos literalmente en un orgasmo y un solo cuerpo tras recibir una descarga eléctrica al más puro estilo frankensteiniano. El resultado es, ciertamente, grotesco.

3.- DECADENCIA FÍSICA Y MORAL: PORNOCRÍTICA AL SISTEMA

Como parte del elemento grotesco en la obra, la decadencia y la obsolescencia impregnan la novela de Palahniuk, especialmente con respecto a las dimensiones físicas y morales de los personajes. La violación, la enfermedad de transmisión sexual, el incesto, la muerte relacionada con el sexo, la falta de valores humanos y la incomodidad sensorial anticipan la muerte final y la fallida resurrección de los personajes principales, a la vez que revelan una cierta crítica traducible al estado del *zeitgeist* contemporáneo, en particular en lo que concierne a las industrias pornográfica y sexual.

Up those stairs, to anybody after the fiftieth dude, Cassie Wright will look like a missile crater greased with Vaseline. Flesh and blood, but like something’s exploded inside her. [...] The closest thing that comes to how the day felt is when

¹⁵ “Mi agente piensa que verme en este proyecto me “sacará del armario” como secretamente heterosexual” (110).

¹⁶ “El gobierno intervendrá y ninguna tipa podrá fijar un nuevo récord de 601. Cassie estará muerta, pero nosotros, las seiscientas pollas aquí, entraremos en los libros de historia [...] Primerizos lanzando sus nuevas carreras, viejas glorias regresando” (29).

¹⁷ “Cada vez que necesites ver morir a alguien, morir de verdad, mira cómo llegan al orgasmo al final del porno” (2008:178).

you wipe back to front. You're on the toilet. You are not thinking, and you smear shit on the back of your hanging-down wrinkled ball skin. (4).¹⁸

Los personajes en la novela aparecen representados como víctimas del sistema cuya única esperanza es intentar volver al candelero del porno para mantenerse a flote. Como dice el Sr. 137: "They're the generation of genuine stage actors; they studied their craft at UCLA or NYC, but need to pay the rent between legitimate roles" (13)¹⁹. Las críticas al sistema y a su fuerza corruptora se revelan, en mi opinión, a través de dos elementos de la puesta en escena de la novela: el primero de ellos es la sala de espera para hombres, un sótano oscuro con un solo baño, descrito como una especie de inframundo desde donde los numerados elegidos necesitan ascender a la "blancura" del escenario donde se encuentra Cassie. Aquí encontramos claras alusiones irónicas a la muerte y a la resurrección llevadas a cabo por Cassie, la "diosa sacrificial" (29). La descripción de la sala de espera comienza en el primer capítulo, donde la incomodidad sensorial generada por dicha descripción se hace evidente ya desde el principio:

ONE DUDE STOOD all afternoon at the buffet wearing just his boxers, licking the orange dust off barbecued potato chips. Next to him, a dude was scooping into the onion dip and licking the dip off the chip. [...] On the buffet, they got laid out Tupperwares full of condoms next to Tupperwares of mini-pretzels. Fun-sized candy bars. Honey-roasted peanuts. [...] The same hands scooping M&M's as reaching into the fly and elastic waistband of boxers to stroke their half-hard dicks. Candy-colored fingers. Tangy ranch-flavoured erections. (1)²⁰.

La sala cuenta con numerosas pantallas en las paredes donde se proyectan los grandes éxitos comerciales de Cassie (*The Wizard of Ass; Gropes of Wrath; On Golden Blonde...*). Todos los hombres son numerados con rotulador en el bíceps y

¹⁸Arriba de esas escaleras, después del tío número cincuenta, Cassie Wright parecerá para cualquiera un cráter de misil engrasado con vaselina. Carne y sangre, pero como si algo hubiera explotado dentro de ella. [...] Lo más parecido a cómo se podría uno sentir es cuando te limpias de atrás hacia adelante. Estás en el váter. No piensas en nada, y embadurnas de mierda la piel arrugada y colgante de tu saco escrotal (4).

¹⁹"Son la generación de actores teatrales genuinos; estudiaron su oficio en UCLA o NYC, pero tienen que pagar el alquiler" (13).

²⁰"UN TIO SE PASÓ toda la tarde en el buffet en boxers, lamiendo el polvo anaranjado de las patatas barbacoa. Junto a él, un tipo mojaba una patata en la salsa de cebolla y lamía la salsa de la patata. [...] En el buffet, colocaron *Tupperwares* llenos de condones junto a *Tupperwares* de mini-pretzels. Barras de caramelo en miniatura. Cacahuets tostados con miel. [...] Las mismas manos que agarran M&M's se meten por la cintura elástica de los *boxers* para acariciar sus pollas medio duras. Dedos de color caramelo. Erecciones picantes con sabor ranchero" (1).

sus números son anunciados aleatoriamente. Tal y como refleja la cita anterior, en la sala se han dispuesto mesas y sillas plegables con snacks baratos y condones, y los hombres deben esperar semidesnudos tras haber metido sus pertenencias en una bolsa:

Gang-bang protocol, ever since Annabel Chong first called the shots, it says all the guys have to wait, shlong-out naked. Ms. Chong, her fear was some crazy with a gun or knife. Some Holy Roller, hearing direct orders from God, would answer the casting call and murder her. True fact. So, all six hundred pud-pullers have to stand around almost bare-assed. (20)²¹.

Éste es un escenario dantesco, donde aguarda una amplia variedad de personajes “masculinos” de todo tipo y condición. La descripción hedionda del lugar y de los diferentes comportamientos masculinos en su “hacinamiento” llevan al lector a evocar un simulacro de “infierno” donde los hombres, al ser despojados de sus ropas y sus pertenencias, reducidos a un número, se igualan hasta convertirse en una masa uniforme más cercana al ganado que a lo humano:

Ask me, Ms. Chong's best skill was crowd management. It was her idea to bring the men onto the set in groups of five [...] The real genius was to make it a competition. The erection race. Plus, studies show that when males are placed together in close proximity before a sex act, their sperm count will rise. These studies are based on dairy farms, where bulls will be staked in groups near a fertile cow. (22)²².

La incidencia y focalización en la descripción de los rasgos escatológicos y repulsivos relativos al comportamiento de estos hombres es un recurso muy utilizado por Palahniuk, a quien muchos consideran heredero de la corriente del realismo sucio²³: “Peanut breath. Root-beer breath. Barbecued-potato-chip breath getting

²¹ “El protocolo Gang-bang, desde que Annabel Chong tomó la iniciativa, dice que todos los hombres tienen que esperar en pelotas. El miedo de Sra. Chong era que hubiera un loco con una pistola o un cuchillo. Que algún enviado divino que atendiera a las órdenes directas de Dios respondiera a la llamada del casting y la asesinara. Hecho real. Así pues, los seiscientos pajilleros tienen que esperar prácticamente con el culo al aire” (20).

²² “la mejor habilidad de la Sra. Chong era la gestión de multitudes. Fue idea de ella traer a los hombres al set en grupos de cinco [...] Lo verdaderamente brillante fue convertirlo en una competición. La carrera de la erección. Además, los estudios muestran que cuando los machos se colocan juntos antes de un acto sexual, su recuento de espermatozoides aumenta. Estos estudios se basan en granjas lecheras, donde los toros se amarran en grupos cerca de una vaca fértil” (22).

²³ Según Pedro Fresno (2019), el realismo sucio se define como: “una vertiente del minimalismo. Se caracteriza por su carácter esencial, su precisión y su economía lingüística. Esta corriente trata de exponer una realidad tal y como es, basada únicamente en los elementos esenciales y prescindiendo de aquellos otros que pudieran distraer la atención del lector. La descripción tiene un papel muy

panted into Cassie's face”(2). El sentimiento generado es el de un continuo cinematográfico, donde el lector se convierte en espectador de una película más nauseabunda que pornográfica.

El segundo elemento de crítica, pero también de reapropiación, viene dado por las pantallas de televisión de la sala. Como ya he comentado, éstas reproducen parodias pornográficas protagonizadas por algunos de los personajes principales en su juventud. Estas pantallas simbolizan la conexión entre el pasado y el presente, y actúan indirectamente como espejos de la decadencia presente de los personajes. Las pantallas, al reproducir las parodias en bucle, sirven de base para la resignificación de los personajes a través de sus interpretaciones. A su vez, la mirada de diferentes parodias dentro de la propia historia de los personajes en la novela logra proyectar su propia acción performativa *ad infinitum*, como si estuvieran atrapados entre dos espejos en una suerte de *mise-en-abyme* visual. Tal y como mencionaba en el apartado anterior, la representación y apropiación sexualizada de los clásicos que llevan a cabo los personajes en las películas abre espacios liminales de ocupación y, en última instancia, de empoderamiento:

Above the young man, the television hanging over his head shows Miss Wright's groundbreaking civil-rights statement about racism, the sexy comedy where a fresh-faced college sophomore comes home for Christmas and tell her doping parents that she's dating a chapter of the Black Panthers. It's called *Guess who's coming at dinner*. (64)²⁴.

La crítica al poder corruptor del sistema socio-económico en el que los personajes se hayan atrapados se logra mediante el contraste entre la imagen pasada de los personajes, tal como se muestra en las pantallas, y su degradada imagen presente, decadencia física que, a modo de retrato dorianesco, esconde una degeneración moral: Las carreras del Sr. 600 y del Sr. 137 están tan muertas como

importante aquí, ya que para exponer una realidad es necesario describirla previamente. Esta descripción debe ser concisa y directa, sin adornos que puedan variar de una forma u otra la precisión de esta realidad. Los sentimientos se muestran de una forma muy superficial, provocando así que el contexto sea el que defina el sentido de la obra. En relación con los personajes y lugares, estos deben ser comunes e incluso vulgares. El lector debe sentirse identificado con las vidas de los personajes y los lugares que estos frecuentan”.

²⁴ “Por encima del joven, la televisión que cuelga sobre su cabeza muestra la innovadora declaración de derechos civiles de la señorita Wright sobre el racismo, la comedia sexy donde una estudiante universitaria de segundo año de rostro juvenil vuelve a casa por Navidad y le dice a sus padres atontados que está saliendo con una sección de los Panteras Negras. Se llama *Adivina quién se corre por Navidad*.” (64).

sus cuerpos:

The monitor Branch Bacardi's watching, it shows him a generation younger, riding Cassie Wright doggy style in *World Whore One: Deep in the Trenches*. That videotaped Branch Bacardi, his pecs don't sag and flap. His arms aren't red with razor burn and rashy ingrown hairs. (15)²⁵.

"Dudes, do me a favor?" I go, "Kill me if I ever look that bad" [...] And Cord Cuervo says, "Dude, what are you saying?" [...] His bronzer glues tight to my bronzer, so that he has to peel his knuckles off my shoulder skin, and Cord says, "On the TV?" That is you, dude. From, like, five years ago". (103)²⁶.

En la misma línea de decadencia, la pureza inicial del Sr. 72 se vuelve progresivamente tan marchita como sus rosas blancas (61, 80). Por el contrario, la joven Sheila se envuelve en una falsa asepsia física y moral, manifestada en la descripción del uso de los guantes de látex (25), la comparación de su corazón con un cronómetro (5) y en su impecable profesionalidad, hechos que no la protegen de cierto deterioro físico, resultado de la corrupción del entorno: "My defenses still intact. Safe and clean, but feeling nothing, too old for the twenty-year-old rest of me" (25); "White flakes cling to the shoulders of her [Sheila's] Black turtle neck sweater. Dandruff" (89)²⁷.

En definitiva, la fuerza corruptora del sistema y el implacable paso del tiempo en los cuerpos mercantilizados de los personajes de la industria del porno alcanzan a todos los personajes, a los que fagocitan y digieren cual Saturno a sus hijos, y que a su vez harán lo propio con Cassie-Ops.

Procederé ahora al análisis derridiano y butleriano de los personajes

²⁵ "El monitor que mira Branch Bacardi lo muestra a él una generación más joven, montando a Cassie Wright a cuatro patas en *Zorra Mundial Uno: en lo Profundo de las Trincheras*. Ese Branch Bacardi del video. Sus pectorales no se mueven ni se hunden. Sus brazos no están raspados por la cuchilla de afeitar ni llenos de pelos encarnados" (15).

²⁶ "«Tíos, ¿me hacéis un favor?» Digo, «Matadme si alguna vez me veo tan mal» [...] Y Cord Cuervo dice: «Amigo, ¿qué estás diciendo?» [...] Su piel embadurnada en bronceador se pega a la mía, por lo que tiene que despegar sus nudillos de la piel de mi hombro, y Cord dice «¿En la televisión? Ese eres tú, colega. De hace como cinco años»" (103).

²⁷ "Mis defensas aún están intactas. Segura y limpia, pero sin sentir nada, demasiado vieja para mis veinte años. Viejo el resto de mí" (25); "Los copos blancos se aferran a los hombros de su [de Sheila] suéter negro con cuello alto. Caspa. (89)

masculinos en las secciones que continúan con el fin de arrojar luz sobre su papel lingüístico y performativo respectivamente.

4.- PERSONAJES “MASCULINOS” COMO SIGNOS PORNO-LINGÜÍSTICOS: UN ANÁLISIS DERRIDIANO.

Como punto de partida para un estudio en profundidad de los personajes, sería conveniente comenzar analizando a los personajes como signos lingüísticos, ya que forman parte del texto lingüístico. Según Madan Sarup (1993), Derrida ve el signo como una estructura de diferencia: una mitad nunca “está” y la otra mitad nunca “es” (1993:33). No existe una distinción establecida entre significante y significado, y ambos continúan transformándose entre sí y posponiendo perpetuamente la llegada al significado (34). Esto implica que los personajes como signos lingüísticos no pueden ser realmente aprehendidos, ya que constantemente se redefinen a sí mismos re-significándose con cada interacción y, en consecuencia, nunca acaban de mostrar su verdadero “ser” al lector. Este hecho es particularmente evidente en la constante redefinición de los nombres de los personajes en la obra: el Sr. 600, cuyo nombre “real” solía ser “Irwin”, se convierte en “Branch Bacardi”; El Sr. 72, que cree ser el hijo de Wright, resulta ser “Darin Johnson”, pero al haber sido adoptado cuando era un bebé, nunca llega a conocer su nombre “real”. El nombre “real” de Sheila le es revelado al final de la obra, y éste resulta ser “Zelda Zonk”, alusión al nombre falso de intelectual que solía usar Marilyn Monroe para pasar desapercibida, y que le dio su verdadera madre Cassie, la “eternal Marilyn Monroe sacrificial goddess of adult entertainment” (2008:28)²⁸.

Analicemos ahora la evolución detallada del nombre de los personajes “masculinos” en la historia. Si al inicio todos ellos son identificados como simples números en la secuencia de rodaje del *gang bang*, estos personajes evolucionan transformando y revelando sus nombres “reales” solo después de haber interactuado entre sí. Como sugiere la hipótesis inicial, solo cuando estos personajes se diluyen en los “otros” encuentran, o al menos lo intentan, su verdadero “yo”. Desde una perspectiva derridiana, estos personajes podrían interpretarse como significantes conectados que se refieren entre sí y contienen rastros de los demás en sí mismos.

²⁸ “la eterna Marilyn Monroe, diosa sacrificial del entretenimiento para adultos” (2008:28).

Por ejemplo, el Sr. 600 solo es reconocido e identificado como Branch Bacardi cuando adopta el papel del padre metafórico e interactúa con el Sr. 72, su *a priori* hijo: “Across the waiting area, the real-life genuine Branch Bacardi is talking to Mr. 72, that kid holding a bouquet of wilted roses. The two of them could be Before and After pictures of the same actor” (12)²⁹.

Como ya adelantaba anteriormente, el nombre original de Bacardi se revela en un paso más de su evolución como personaje para ganar significado y encontrar su verdadero “yo”. Esto sucede cuando le da a su “hijo” una píldora de cianuro dirigida a Cassie. Solamente tenemos acceso a su nombre real después de que haya ayudado a Cassie a cumplir su plan final –morir durante el rodaje del *gang bang* para convertirse en mito– :

She wants it, he says, She begged him to bring it, even gave him her necklace to sneak it in here.

Mr. Bacardi says, “Say it’s from Irwin, and she’ll know.”

I ask him, Irwin?

“That was me,” he says. “It used to be my name.” (139)³⁰.

Cassie es un personaje diferente en términos derridianos: su presencia y su voz son diferidas, a la par que difieren de las expectativas de los otros personajes. Los personajes “masculinos” de la novela necesitan que ella les *infunda* sentido: tanto el Sr. 600 como el Sr. 137 quieren relanzar sus carreras gracias a la presencia en el *gang bang*, donde ella es la absoluta protagonista, mientras que el Sr. 72 anhela reunirse con su supuesta madre perdida. De igual modo, Cassie es el elemento aglutinante en términos socio-afectivos: ella es lo que todos los hombres de diverso origen y condición tienen en común, y lo que, en última instancia, mantiene el orden y el control en la sala:

Right now, up those stairs, the lady behind the door, she’s neutral territory. A shrine where you pilgrimage a thousand miles on your knees to pay tribute. Same as Jerusalem or some church. Special to white supremacists and Bloods, Crips, and Ninjas, a lady who transcends turf wars for power. Who transcends race and

²⁹ “Al otro lado de la sala de espera, el auténtico Branch Bacardi está hablando con el Sr. 72, ese niño con un ramo de rosas marchitas. Los dos podrían ser fotos del Antes y Después del mismo actor” (12).

³⁰ “Ella la quiere, me dice, Le pidió que la trajera, incluso le dio su colgante para colarla aquí. El Señor Bacardi me dice, «Dile que es de Irwin y ella lo entenderá» Y yo le pregunto, ¿Irwin? «Ese era yo», me dice. «Ese era mi nombre»” (139).

nationality and family. Every man here might hate every other man, outside of here we might all kill each other, but we all love her. (37)³¹.

En términos lingüísticos, Cassie podría equipararse con un significado perpetuamente pospuesto hacia el cual se encaminan todos los significantes. Para llegar a ella, los “hombres” deben ser llamados al set de rodaje y tener relaciones sexuales. Huelga decir que esta llamada se pospone constantemente.

Cabría, por otra parte, preguntarse por qué estos “hombres” desean en última instancia encontrar su metáfora “muerte” a través de Cassie. ¿No será acaso que Cassie, la “madre-significado”, tiene el poder de *dar a luz* a sus “hijos significantes” a través de un acto de reasignación sexual y lingüístico? Para responder a esta pregunta, previamente necesitamos referirnos a otro concepto clave con respecto al paradigma derridiano: la noción de rastro del otro. Según Derrida, “[i]n each sign there are traces of other words which that sign has excluded in order to be itself [...] All words/signs contain traces. They are like reminders of what has gone before” (*apud* Sarup 1993: 34)³². Para él, la estructura del signo está determinada por el *rastro del otro* ausente (1993:33). Siendo esto cierto, podemos presuponer que hay una “parte perdida” en los personajes como signos, anterior a ellos, que los ha definido tal y como son. En mi opinión, esta “parte perdida” está representada por la relación de los personajes con sus padres, y viene especialmente determinada en términos sexuales.

El texto evidencia que tanto el Sr. 600 como el Sr. 137, en su juventud, habrían sido “castrados” sexualmente por conversaciones padre/madre-hijo que los marcaron para siempre. En el caso del Sr. 72, el *rastro* de castración viene determinado por la madre adoptiva que, tras descubrir a su hijastro con una muñeca sexual réplica de Cassie, le hace creer que la diosa del porno es su madre biológica. Como consecuencia, el Sr. 72 queda incapacitado sexualmente desde ese momento (2008:87).

³¹ “Ahora, subiendo esas escaleras, la dama detrás de la puerta es territorio neutral. Un santuario por el que peregrinas mil millas de rodillas para rendir homenaje. Igual que Jerusalén o alguna iglesia. Especial para los supremacistas blancos, los Bloods, Crips y Ninjas, una dama que trasciende las guerras territoriales de poder. Que trasciende raza, nacionalidad y familia. Todos los hombres aquí pueden odiar a todos los demás, fuera de aquí todos podríamos matarnos, pero todos la amamos” (37).

³² “en cada signo hay rastros de otras palabras que ese signo ha excluido para ser él mismo [...] Todas las palabras / signos contienen rastros. Son como recordatorios de lo que ha sucedido antes”

El padre “castrador” del Sr. 600, por su parte, no creía que su hijo fuera lo suficientemente bueno para el amor de su vida: “I loved Brenda so much I showed her picture to my old man...He handed Brenda back to me saying, «How’s a doofus like you rate something so fine?” My old man goes, “Kid, that snatch is way way out of your league»” (155)³³. A esa falta de fe en el hijo se suman los malos consejos sexuales que le ofrece el padre con el fin de arruinar su relación. El padre traiciona al hijo como el hijo finalmente traicionará a Cassie. La traición heredada del padre representa el rastro permanente en el Sr. 600 como signo lingüístico, tal y como el personaje afirma en la novela: “todos dejamos nuestro rastro” (56)³⁴.

La conversación sobre sexo entre padre e hijo del Sr. 137 revela un secreto familiar oscuro. El día en que el hijo abandonaba Oklahoma le confesó a su padre que era homosexual, a lo cual éste le respondió: “It’s a misunderstanding, you being how you figure...It’s on account of somebody doing something to you when you was little.” (118)³⁵. Finalmente el padre termina confesando: “«It was me...It was a one-time mistake, boy». He says, «But don’t you make it last the rest of your life.»” (120)³⁶. Tras la confesión, el padre implora que le escriba; el Sr. 137 no lo hará, porque la escritura, en términos derridianos, representa “el nombre de la estructura ya y siempre habitada por el rastro” (1976: xxxix)³⁷. El padre siempre será el rastro que aflore en el acto de escritura, y por eso el hijo dedica el resto de su vida a “reescribirse” a sí mismo, especialmente a través del oso de peluche de lona blanca llamado Sr. Toto que ha cubierto con “rastros” de autógrafos falsos. En consecuencia, una vez que Sheila evidencia la falsedad de dichos autógrafos, el Sr. 137 comienza a acordarse de su padre:

On Mr. Toto, I spelled her autograph with only one “L”. “Agnes de Mile.” A dead giveaway.

³³ Amaba tanto a Brenda que le mostré su foto a mi viejo ... Me devolvió a Brenda diciéndome: “¿Cómo es que un tonto como tú ha conseguido algo tan bueno?” Mi viejo dice: “Niño, esa jamba es demasiado para ti” (155).

³⁴ Original: “we all leave our tracks” (56).

³⁵ “Es un malentendido, tú no eres como te imaginas... Todo esto es por alguien que te hizo algo cuando eras pequeño”. (118).

³⁶ “Fui yo... Fue un error de una sola vez, muchacho”. Él dice: “Pero no hagas que dure el resto de tu vida.” (120).

³⁷ Original: “the name of the structure always already inhabited by the trace” (1976: xxxix).

That's okay, I tell her. In my life, I've been wrong about almost everything. You'd better believe I didn't give them the full story about me, my beloved father and all that lovely, lovely Oklahoma lying flat, as far as the eye could see (2008:114)³⁸.

En todos los casos, parece que los personajes “masculinos” de la novela intentan eliminar el rastro sexual dejado por sus padres, matando metafóricamente a esa parte de ellos por medio del sexo con la “madre” y lograr así la resignificación, en una suerte de resolución lingüístico-sexual edípica compleja.

A modo de ejemplo, el Sr. 137 quiere que Cassie autografe su oso de peluche para proporcionar una base “real” a las historias que se inventa sobre los autógrafos falsos (2008:43). Irónicamente, logrará “reescribirse” a sí mismo como heterosexual después de tener relaciones sexuales con Cassie y de ser genuinamente autografiado por ella en su propio cuerpo. Para explicar las consecuencias de esta reescritura lingüístico-sexual, debemos referirnos al concepto derridiano de “fonocentrismo”. Si, como argumenta Sarup, el fonocentrismo representa la prevalencia tradicional del discurso oral sobre el escrito, debido al hecho de que el primero está conectado con el momento y el lugar presentes (1993: 35-36), puede inferirse que el Sr. 137 se las ha arreglado para subvertir esta oposición binaria, reconstruyendo el emparejamiento sesgado de la oralidad sobre la escritura al dar prevalencia a la escritura en su cuerpo como un signo de “verdad”. Sin embargo, como el resto de los personajes “no estaban allí” cuando sucedió su resignificación escrita gracias a Cassie, solo puede usar su discurso oral para explicarlo (2008:145). Su “reescritura” escrita como personaje es inútil, puesto que necesita seguir usando su discurso oral para explicar su transformación en el plano escrito. Los significantes que usa siguen refiriéndose a otros significantes.

Más irónicamente si cabe, el personaje se vuelve ciego tras su supuesto cambio a la orientación sexual “normativa” y posterior intento de borrar su rastro homoerótico: “I Blink. Squint. I lean forward too far, too fast, and knock my face against the actor's hand. “Hold still...” I say. With my right eye shut, I'm blind. Open

³⁸ “Sobre el Sr. Toto deletreé su autógrafo con una sola “L”. “Agnes de Mile”. Una cagada.

Está bien, le digo. En mi vida, me he equivocado en casi todo. Será mejor que creas que no les conté la historia completa sobre mí, mi querido padre y todo ese adorable, encantador Oklahoma, llano hasta donde alcanza la vista.” (2008:14).

or shut, I can't see anything out of my left eye (146)"³⁹. Si la "ceguera" representa tradicionalmente el castigo para aquellos que subvierten la "Ley del Padre"⁴⁰, se podría colegir que el texto ha logrado deconstruir el significado de esta "ceguera" para reincorporarlo como castigo a los que asumen la *Ley del rastro del padre*⁴¹; esto es, la normatividad.

Parece que el texto ha logrado imitar y desplazar una regla heteronormativa con respecto al género que evidencia su naturaleza de constructo. Este hecho está directamente relacionado con el siguiente apartado en el análisis, centrado en la performatividad de género y la subversión del mismo por parte de los personajes "masculinos".

5.- PERSONAJES "MASCULINOS" COMO PORNO-INTÉRPRETES: UN ANÁLISIS BUTLERIANO.

Después de haber analizado a los personajes como signos lingüísticos, resulta conveniente considerar cómo se construyen y resignifican las identidades de género de los mismos. Judith Butler concibe el género como una construcción creada por una actuación repetida de un ideal impuesto. Esta visión niega la idea de una "esencia" detrás del concepto, y revela las restricciones impuestas a los sujetos de género por las estructuras lingüísticas –el discurso dominante– que las construye (1990b: 273). En su obra *El Género en Disputa* (1990a), Butler se pregunta acerca de la repetición subversiva: "If repetition is bound to persist as the mechanism of the cultural reproduction of identities, then the crucial question emerges: What kind of subversive repetition might call into question the regulatory practice of identity itself?"

³⁹ "Parpadeo. Bizqueo. Me inclino demasiado lejos, demasiado rápido, y golpeo mi rostro contra la mano del actor. "Quédate quieto..." digo. Con el ojo derecho cerrado, estoy ciego. Abierto o cerrado, no puedo ver nada con mi ojo izquierdo" (146).

⁴⁰ En el Génesis 19 (10-11) se hace alusión a la ceguera de los sodomitas que querían abusar de los invitados de Lot, que eran en realidad dos ángeles enviados por Dios: "Mas los dos hombres sacaron su brazo, metieron a Lot con ellos en casa, cerrando la puerta, e hirieron de ceguera, a los hombres que estaban ante la puerta, desde el más joven hasta el más anciano, de modo que se esforzaron en vano y no encontraron la puerta".

⁴¹ Según la Internet Encyclopaedia of Philosophy, la *Ley o Nombre del Padre* es un concepto que Lacan reformuló a partir de Freud. Representaría la norma reguladora por medio de la cual el niño entra en el orden simbólico y así resuelve el conflicto edípico en la familia. En <https://www.iep.utm.edu/lacweb/>.

(1990a: 32)⁴². Butler responderá a su propia pregunta más tarde en una entrevista para la revista *Artforum* (1992:3), donde apunta la necesidad de imitación y desplazamiento de las convenciones hegemónicas de la copia, para que ésta pueda ser considerada subversiva.

Un primer elemento importante que debe considerarse con respecto a la imitación y el desplazamiento de las convenciones de género en *Snuff* es su video promocional lanzado en 2008. En él vemos una *performance* del mismo Palahniuk actuando como periodista que entrevista a Cassie⁴³. Lo curioso del personaje de Cassie es que aparece interpretado por una *drag queen*, subvirtiendo así todas las expectativas, y apuntando a la construcción del género detrás de los roles de los personajes en la novela.

Palahniuk ha negado en varias ocasiones que sus trabajos tengan que ver directamente con el género: “If you consider all my novels, you’ll find gender... become[s] unimportant”⁴⁴. Sin embargo, en contra de sus afirmaciones, es evidente que las cuestiones de género son inherentes a la mayoría de sus obras, tal y como afirma Kjersti Jacobsen:

Palahniuk’s books definitely deal with gender, but the portrayal of his characters takes the reader beyond the boundaries of genders, demonstrating how individual freedom, community and love grow out of a society that does not uphold the social laws of separation (2013: 2).

Siendo esto así, analicemos en qué medida las repetidas interpretaciones de género de algunos personajes de la historia logran subvertir las convenciones a las que están sujetos.

Mr. 600 se caracteriza por ser una representación de hipermasculinidad. Su personalidad obsesiva queda plasmada en su tendencia a afeitarse compulsivamente los pectorales y en su tanorexia. Habla y actúa como un auténtico “tipo duro”, tratando de instruir a su supuesto hijo e intimidando al Sr. 137, al creer

⁴² “Si la repetición persiste como el mecanismo de reproducción cultural de las identidades, entonces surge la pregunta crucial: ¿qué tipo de repetición subversiva podría cuestionar la práctica reguladora de la identidad misma?”

⁴³ Ver “Chuck Palahniuk interviews Cassie Wright”.

⁴⁴ Kavanaugh, Matt. “On Failed Romance, Writer’s Malpractice, and Prose for the Nose: A Conversation with Chuck Palahniuk.” En *Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk*, Ed. Jeffrey A. Sartain. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009:178-192.

que este último tiene SIDA. También nos describe el comportamiento masculino típico del resto de los hombres en la sala de espera del set de rodaje:

“Dudes have a million ways of peeing on what they claim as just theirs... High-school virgins trying to lose it on camera... Loud dudes talk on cell phones talking stock options and ground-floor opportunities at the same time they pinch and milk their foreskins... Other dudes ain’t dicked anything but their hand watching nothing but Cassie Wright videos” (2008: 1-4)⁴⁵.

Llama la atención el hecho de que el Sr. 600 recurra con tanto encono a símiles de animales y sinécdoques corporales para referirse a los otros “hombres” en su narración: “[t]he motley collection of dicks they cattle-called today” (2008:26); “Above us on TV, the camera comes in for a close-up penetration shot, and the wop dude’s nut sack is pockmarked with botched electrolysis scars...” (2008:103); “Walking, I’m pacing same as those tigers at the zoo, weaving between dudes...”(2008:129)⁴⁶.

Según Irene López (2009), el uso de metáforas de animales es un recurso lingüístico común utilizado por la ideología dominante dirigida a degradar a la “alteridad” fuera del ethos “heterosexual blanco masculino”:

The equation human-animal usually goes hand in hand with negative connotations. Obviously, within the hierarchical organization of the Great Chain of Being, (cf Lakoff & Turner, 1989) humans stand above animals, and, therefore, by conceptualizing people as animals, the former are attributed with the instinctual qualities of the latter. In fact, animal metaphors are always at hand to disparage marginal groups such as homosexuals, women and immigrants (i.e. “the other”) (2009:80).

El uso de un mecanismo tradicional para marginar a la “alteridad” aplicada ahora a los sujetos heteronormativos constituye, en mi opinión, un exitoso intento subversivo de imitación y desplazamiento en sentido butleriano.

Además de este desplazamiento asociado a los personajes “masculinos” anónimos de la historia, hay dos hechos definitorios relacionados con el Sr. 600 que

⁴⁵ “Los tipos tienen un millón de maneras de orinar en lo que dicen que es solo suyo... vírgenes de instituto que desean perderla ante la cámara... Tipos chillones que hablan por teléfono sobre acciones y oportunidades únicas, al mismo tiempo que se pellizcan y ordeñan sus prepucios... Otros tipos no se han follado a nada más que su mano con los videos de Cassie Wright” (2008: 1-4).

⁴⁶ “la colección multicolor de pollas que hoy llamaban ganado” (2008: 26).

“Sobre nosotros en la televisión, la cámara entra para una toma de penetración en primer plano, y el saco escrotal del tipo está marcado con cicatrices de electrólisis fallidas...” (2008: 103).

“Caminando, estoy paseando igual que esos tigres en el zoológico, moviéndome entre tipos...” (2008: 129).

lo colocan en los márgenes del género al que se adscribe. Uno de ellos tiene lugar después del acercamiento inicial a su supuesto hijo. Mientras se afeita los pectorales con una cuchilla de afeitar, el Sr. 137 le hace notar que su pezón está sangrando (2008:31). La sangre que emana de su pecho después de un primer acercamiento crucial a su hijo podría interpretarse como una suerte de lactancia macabra, que no solo subvierte, sino que incluso destruye, toda la actuación viril anterior. Por otra parte, la sangre anticipa además su propia muerte.

El segundo elemento que subvierte su performance varonil viene dado por el collar femenino en forma de corazón de Cassie que lleva puesto (55). Continuando con la línea macabra mencionada, el collar contiene en su interior la foto de un bebé y una píldora de cianuro que se tomará durante su encuentro sexual final con Cassie (159). Por último, además de vestirlo con elementos femeninos que cuestionan abiertamente su papel de “superhombre” en la historia, tal como sucede con la “animalización” utilizada para definir a los otros “hombres” del set, al Sr. 600 también se le niega la posibilidad de enmarcarse en un género humano. De este modo, al final de la novela Bacardi se compara con un “monstruo”: “The photographer’s flash and the spark of paramedic lightning turning Bacardi into a buff Frankenstein’s monster” (194)⁴⁷.

El Sr. 72, por otro lado, se caracteriza por ser un niño sensible y crédulo que trata de “salvar” a su madre de la industria del porno. La mayor subversión con respecto a su desempeño varonil se produce con el relato de la compra de segunda mano de una réplica de muñeca sexual de su “madre” y de cómo tuvo que bañarla y vestirla:

After filling the bathtub with water, dragging the pink skin of her down the hallway, I held her under to look for bubbles from a leak [...] her eyes stared up. Dead. Drowned. [...] I daubed rubber and epoxy, doctored with clear nail polish and acetate until I’d healed every bite mark. From my adopted mom’s dresser, the bottom underwear drawer, I borrowed a lacy honeymoon nightgown. [...] I borrowed the pearl necklace that my adopted mom never wore except to church on Christmas. Dressing the surrogate, I said every opening line from every Cassie Wright video I’d seen (86)⁴⁸.

⁴⁷ “El flash del fotógrafo y la chispa de un rayo paramédico convierten a Bacardi en el monstruo de un Frankenstein aficionado” (2008: 194)

⁴⁸ Después de llenar la bañera con agua, arrastre su piel rosa por el pasillo la sostuve debajo del agua para buscar burbujas de una fuga [...] sus ojos miraron hacia arriba. Muertos. Ahogados. [...]

Al utilizar un paralelismo pornográfico paródico de la relación entre madre e hijo, y presentar al hijo “jugando” con una muñeca como lo haría una “niña”, la novela logra resignificar la intención sexual detrás del juego, a la par que pone de manifiesto la construcción de los géneros de hijo y madre respectivamente. El golpe final a su masculinidad llega justo antes de tener relaciones sexuales con Cassie, cuando ella le confiesa que su famoso hijo perdido era, en realidad, una “niña”: “And Cassie Wright smiled again, saying, ‘Don’t take this too hard, kid,’ she said, ‘but the baby I gave up for adoption wasn’t a little boy. [...] I told people it was a boy, but she was a beautiful little girl...” (166)⁴⁹.

Del Sr. 137, por otra parte, podría afirmarse que es, sin duda, el mejor *performer* masculino en la novela. Su descripción inicial nos revela que lleva maquillaje: “And he [Mr. 137] winks big enough to wrinkle half his face around one eye [...] Three colors of brown powder around his eyes folded into the little wrinkles there” (8)⁵⁰, y que está obsesionado con la apariencia física y con la ropa. Esta descripción tradicionalmente estereotipada como femenina y/u homosexual se ve cuestionada por su adquisición de un bote de Viagra que tomará compulsivamente. Su “empoderamiento viril” termina en una relación sexual exitosa con Cassie y su posterior redefinición como “heterosexual”. De hecho, cuando vuelve a la sala de espera por su ropa, hace una alusión a la escala de comportamientos sexuales del biólogo Alfred Kinsey, desligándose de su homosexualidad (144)⁵¹. A partir de entonces empieza a comportarse como un hombre heterosexual, e incluso le sugiere al Sr. 72, el supuesto hijo, que tiene intenciones de casarse con su madre (162-163). Este cambio teatral en la orientación sexual se suma a la naturaleza performativa del personaje, que se refuerza con su referencia a Rock Hudson y su

Apliqué goma y epoxi, untado con esmalte de uñas transparente y acetato hasta que curé cada marca de mordisco. De la cómoda de mi madre adoptiva, del cajón inferior de la ropa interior, cogí un camisón de encaje de luna de miel [...] cogí el collar de perlas que mi madre adoptiva nunca usa, salvo para ir a la iglesia en Navidad. Mientras vestía a mi madre suplente, repetí cada línea inicial de cada película de Cassie Wright que había visto (2008: 86).

⁴⁹ Y Cassie Wright volvió a sonreír y dijo: “No te lo tomes a mal, chico”, dijo, “pero el bebé que di e adopción no era un niño” [...] “Le dije a la gente que era un chico, pero era una hermosa niña...” (166)

⁵⁰ “Y él [Sr. 137] hace un guiño lo suficientemente exagerado como para que la mitad de su cara se arrugue alrededor de un ojo [...] Tres colores de polvo marrón se plegaron formando pequeñas arrugas alrededor de sus ojos”(8).

⁵¹ Original: “You are not longer looking at a perfect Kinsey Six” (144). La escala de Kinsey es una escala creada por el biólogo Alfred Kinsey donde se establecen siete grados de comportamiento sexual, correspondiendo el grado 6 aludido por el personaje a una persona homosexual. Véase <https://kinseyinstitute.org/research/publications/kinsey-scale.php>

interpretación como heterosexual orquestada por el Hollywood de la época:

Fitzgerald, a former navy sailor turned Teamster, who now worked delivering frozen carrots, showed too much gum line when he smiled. Worst of all, he giggled. [...] Nobody would cast the big sissy until his agent, Henry Wilson, taught him to press his lips to his teeth as he smiled. Wilson exposed Fitzgerald to an actor suffering from strep throat. [...] After that, the actor's voice was lower, a deep, gravelly growl. A man's voice. And his name was changed to Rock Hudson (182)⁵².

En definitiva, podemos afirmar que la novela da buena cuenta de lo artificioso de las convenciones de género, que los personajes subvierten una y otra vez en sus representaciones y desplazamientos.

6.- CONCLUSIÓN: PORNO-FUSIÓN Y UNIÓN

A modo de conclusión, indicaré que en este estudio he indagado sobre el potencial subversivo de las parodias pornográficas y el papel trascendental del sexo como elemento transformador y de regeneración de las relaciones entre los personajes. Se ha puesto el foco en el uso de lo grotesco como catalizador de la parodia y como potencial herramienta de subversión del orden natural. Igualmente, se ha analizado a los personajes masculinos desde una perspectiva derridiana, revelándose como significantes que, en un intento de resignificación, interactúan y se mezclan entre sí por medio de su vinculación al significado idealizado representado por Cassie. Del mismo modo, dichos personajes se han analizado desde una perspectiva butleriana, donde ha quedado patente que son meras interpretaciones de una idea de género construida socialmente, que nunca se ajusta totalmente al ideal estipulado. Tras dichos análisis parece lógico asumir que la novela desentraña su propia conciencia de constructo posmoderno y hace uso de la mimesis y el desplazamiento de las convenciones para subvertir las construcciones sociales tradicionales, especialmente en lo que atañe al género y al sexo, y al lugar de los personajes en los márgenes de la propia sociedad.

⁵² Fitzgerald, un antiguo marinero reconvertido en camionero, que ahora trabajaba repartiendo zanahorias congeladas, enseñaba demasiada línea de encías cuando sonreía. Lo peor de todo, tenía una risita nerviosa. [...] Nadie contrataba al gran marica hasta que su agente, Henry Wilson, le enseñó a presionar los labios contra los dientes mientras sonreía. Wilson expuso a Fitzgerald a un actor que sufría de faringitis. [...] Después de eso, su voz se volvió más baja, un bramido profundo y grave. La voz de un hombre. Y le cambiaron el nombre a Rock Hudson (182).

Paralelamente a la resignificación de los personajes masculinos y su lucha por encontrar su verdadero “ser” y, en última instancia, ocupar espacios de poder, las mujeres en *Snuff* toman la iniciativa (sexual en el caso de Cassie y de liderazgo en el caso de Sheila) y se benefician del potencial carnavalesco transformador de la pornografía, incluso aunque corran el riesgo de convertirse en objetos *comodificados* para consumo dentro del espíritu capitalista dominante, como argumentan algunas teóricas mencionadas al principio de este trabajo. La visión condenatoria del sexo heredada del puritanismo americano se revela ridícula y yerma, mientras que el sexo se convierte en el instrumento de poder de aquellos personajes en los márgenes, especialmente las mujeres, para subvertir sus roles y reescribir sus destinos. Sin embargo, la búsqueda de una identidad definida o incluso de cualquier tipo de significado se revela en la novela como oscura y fútil debido a la misma naturaleza del propio lenguaje. Los personajes permanecen condenados y emasculados por las fuerzas ideológicas subyacentes que actúan sobre ellos, ya que el poder subversivo del carnaval es temporal. A pesar de todo, la novela de Palahniuk abre la puerta al propósito ético y social de la búsqueda, que tiene menos que ver con el individuo y más con la colectividad. La única esperanza que propone el final de la novela es la de *la fusión de los márgenes*. Los malogrados personajes de Palahniuk se acaban fusionando literal y metafóricamente: la joven generación representada por Darin Johnson y Zelda Zonk sella sus nuevas identidades con un abrazo:

“Did she really name you Zelda Zonk?” [...] And I say my real name is Darin, Darin Johnson, holding Zelda until her cheek comes back to rest against the cross of my chest. Her stopwatch clock tick-tick-ticking against the skin of my gut (181)⁵³.

Mientras que la vieja generación, representada por Cassie y Brach Bacardi, fusiona literalmente sus cuerpos en el sexo: “The defibrillator melted Bacardi and Ms. Wright into a human X. Joined at the hips. Their flesh married in hate, burned together deeper than any wedding could leave them. Conjoined. Cauterized” (196)⁵⁴.

De esta manera, con la evocación de lo monstruoso y la conjunción de sexo, muerte e historia, “los dañados” que “aman a los dañados” (25) logran escribir su

⁵³ “¿Realmente te llamó Zelda Zonk?” [...] Y digo que mi verdadero nombre es Darin, Darin Johnson, abrazando a Zelda hasta que su mejilla descansa sobre la cruz de mi pecho. Su cronómetro hace tictac sobre mis tripas (181).

⁵⁴ El desfibrilador fundió a Bacardi y a la Sra. Wright en una X humana. Se unieron por las caderas. Su carne se casó en el odio, se quemaron juntos de una manera mucho más profunda de lo que cualquier boda podría haberlos unido. Unidos. Cauterizados (196).

particular “Historia Americana X”. Como la X que, además de ser un símbolo de pornografía, se considera el símbolo de un valor desconocido, la “historia” reescrita puede representar todo lo que permanece oculto y excluido dentro de la sociedad estadounidense; es decir, puede englobar a aquellos que están en los márgenes y reposicionarlos dentro de la propia sociedad. Por lo tanto, contra el aislamiento y la alienación del individuo que sostiene la base del sistema capitalista, donde el consumo ha reemplazado a la religión en su papel de guía espiritual en busca del “ser”, el mensaje final cifrado en la novela parece ser uno de unión y resistencia como grupo, superando los constructos divisorios de “hombres” y “mujeres”. El individuo solamente podrá alcanzar una significación real en comunión con los demás, aunque sea a través de un proceso de *monstrificación*, de la misma manera que la suma de las diferentes individualidades proporciona el verdadero significado a la acción colectiva.

7.- BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

- Bajtín, Mijail M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral.
- Boon, Kevin A. (2003) "Men and Nostalgia for Violence: Culture and Culpability in Chuck Palahniuk's *Fight Club*." *Journal of Men's Studies* 11.3: 267-76.
- Boon, Kevin A. (2005). "Heroes, metanarratives, and the paradox of masculinity in contemporary western culture." *The Journal of Men's Studies* 13.3: 301-312.
- Butler, Judith (1990a). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1990b). "Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Collado Rodríguez, Francisco (2007). "From Theory to Practice: Blank Fiction, Ethics, and Hybridism in Palahniuk's *Stranger than Fiction* and *Invisible Monsters*." *Masculinities, Femininities and the Power of the Hybrid in US Narratives: Essays on Gender Borders*. Eds. Nieves Soler Pascual, Laura P. Alonso Gallo y Francisco Collado Rodríguez. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 189-200.
- Collado Rodríguez, Francisco (2013). "Textual Unreliability, Trauma, and the Fantastic in Chuck Palahniuk's *Lullaby*." *Studies in the Novel* 45.4: 620-637. Project MUSE, doi: 10.1353/sdn.2014.0008.
- Derrida, Jacques (1976 [1967]). *On Grammatology*. París: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques, (2003 [1993]). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti della Rocca. Madrid: Trotta.
- Dorrian, Mark (2000). "On the Monstrous and the Grotesque." *World & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 16.3: 310-317.

Foucault, Michel (1977). *Discipline and Punish*. Nueva York: Pantheon Books.

Fresno, Pedro (2019). "El Realismo Sucio y su aparente sencillez". *Capítulo 1: Revista Literaria para Escritores* (21/02/2019)

<https://capitulo1.escueladeformaciondeescritores.es/el-realismosucio>.

Consultado 5 diciembre 2019

Freud, Sigmund (1959). "Family romances." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. IX (1906-1908): 235-241.

García-Manso, Luisa (2018). "Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27: 393-418.

Gergen, Kenneth J. (1991). *The Saturated Self*. New York: Basic Books.

Jameson, Fredric (1984). "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146: 51-92.

Kavanaugh, Matt (2009). "On Failed Romance, Writer's Malpractice, and Prose for the Nose: A Conversation with Chuck Palahniuk." *Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk*. Ed. Jeffrey A. Sartain. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 178-192.

Kotz, Liz (1992). "The Body You Want: Liz Kotz Interviews Judith Butler". *Artforum* 3 (Nov.): 82-89.

Lacan, Jacques (1988 [1977]). "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis". *Écrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Co., 237-268.

Lakoff, George and Mark Turner (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

López Rodríguez, Irene (2009). "Of Women, Bitches, Chickens and Vixens: Animal Metaphors for Women in English and Spanish." *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I* VII: 77-100.

- Pascual, Nieves (2013). "Addictions in *Choke*." *Chuck Palahniuk: Fight Club, Invisible Monsters, Choke*. Ed. Francisco Collado-Rodríguez. London: Bloomsbury, 175-193.
- Palahniuk, Chuck (1996). *Fight Club*. London: Vintage.
- Palahniuk, Chuck (1999). *Invisible Monsters*. London: Vintage.
- Palahniuk, Chuck (2001). *Choke*. London: Vintage.
- Palahniuk, Chuck (2008). *Snuff*. New York: Anchor Books.
- Radakovich, Anna (2010). "The Rise of Porn Parodies." *GQ Magazine*. Publicado 30/09/2010. <http://www.gq-magazine.co.uk/girls/articles/2010-09/30/gqsex-and-relationships-porn-parodies-are-on-the-rise>. Consultado 17 julio 2019.
- Sarup, Madan (1993). *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. London: Longman.
- Sharpe, Matthew. "Jaques Lacan (1901-1981)." *The Internet Encyclopaedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/lacweb/>. Consultado 30 Agosto 2019.
- Truffin, Sherry R. (2009). "This is what passes for free will': Chuck Palahniuk's Postmodern Gothic." *Reading Chuck Palahniuk: American monsters and Literary Mayhem*. Eds. Cynthia Kuhn y Rubin Lance. New York: Routledge, 73-87.
- Tseelon, Efrat (1992). "Is the Presented Self Sincere? Goffman, Impression Management and the Postmodern Self." *Theory, Culture & Society* 9: 115-128.