



**De atrás para adelante de Diana Raznovich: más allá de la identidad genérica y sexual.**

**Nuria Ibáñez Quintana**

**(Universidad de North Florida, EE.UU.)**

En *De atrás para adelante*, perteneciente a la colección *Actos desafiantes*<sup>1</sup>, la dramaturga argentina Diana Raznovich<sup>2</sup> abre un espacio de resistencia al discurso patriarcal en su afán de cuestionarlo. En una entrevista concedida a María Claudia André<sup>3</sup>, Raznovich afirma que vivimos en una cultura machista que construimos entre todos y reitera que ella entiende que su función de artista es la de revisar el discurso patriarcal para denunciarlo y transformarlo. *De atrás para adelante* representa al mismo tiempo un intento de ruptura y de resistencia a esta construcción cultural. En la obra, tanto los personajes como la situación en que se los presenta se encuentran escindidos, reflejando un retrato aberrante de la sociedad que cuestiona la construcción de la feminidad, un entramado contra el que el/la protagonista se está enfrentando.

Diana Raznovich hace gala en sus piezas de un sobresaliente manejo de técnica metateatral, tanto en su modalidad de conciencia de estar representando como en el juego constante de cambio de papeles con sus actores. Así desafía los códigos admisibles de comportamiento, y hace que éstos sean vistos como una serie de hábitos artificiales impuestos por la ideología dominante. En *De atrás para adelante*, la vida se exhibe como teatralizada. Los personajes se muestran conocedores de un argumento que tienen que representar y que viene de la

---

<sup>1</sup> Diana Taylor and Victoria Martínez. *Actos desafiantes: cuatro obras de Diana Raznovich*. London, Bucknell University Press, 2002.

<sup>2</sup> La dramaturga argentina Diana Raznovich es una escritora con una trayectoria y un reconocimiento muy notable tanto en el ámbito nacional como internacional. Su carrera se prolonga por más de cuatro décadas, comenzando a despuntar cuando en 1968 gana, con *Buscapiés*, el Primer Premio para Autores Inéditos. Desde entonces sus obras han sido producidas y representadas además de en su propio país en Estados Unidos y varios países de Europa tales como Italia, Suecia, Dinamarca, Alemania y España. En 1998 entra a formar parte de la Junta Directiva de *Argentones* en el Consejo de Teatro, y es directora del proyecto de Autores en la Red. En estos momentos trabaja como coordinadora junto a Margarita Borja del Encuentro Internacional de Mujeres. Este proyecto nacido dentro del marco del Festival Internacional de Cádiz representa uno de los espacios más dinámicos de intercambio y creación escénica del ámbito iberoamericano.

<sup>3</sup> María Claudia André, "Más allá del bien y del mal: Conversación con Diana Raznovich", *Gestos*, Nº 35, abril de 2003.



tradición y las normas sociales. La escritora se sirve de los distintos planos de actuación para hacer manifiesto el carácter *performativo* de la organización de género y sexo como unos patrones de comportamiento diseñados por unas directrices establecidas socialmente, idea que nos remite al concepto de *performatividad* que describe Judith Butler en *Bodily Inscriptions, Performative Subversions*<sup>4</sup>, señalando que:

Actors are always already on the stage, within the terms of performance. Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives.

Para llevar a cabo esta empresa de revisión, la dramaturga se sirve de técnicas muy efectivas tales como la reflexión metateatral, el travestismo en escena y una creación escénica muy reveladora que nos alumbró la labor demoledora de las limitadoras prácticas sociales que se dispone a realizar.

La pieza nos presenta a la familia Golberg en un momento de crisis y confusión. La obra, estructurada de un modo convencional en tres actos, comienza cuando una empresa de mudanza se lleva todos los bienes de la familia que han sido embargados debido a que su negocio cae en bancarrota. La familia del rico empresario judío Simón Golberg, que regenta una empresa de utensilios de baño, se encuentra en un fuerte estado nervioso. La hija -Mariana- propone contactar a su hermano Javier, quien había sido expulsado de la casa diez años antes cuando su padre lo encontró metido en la cama con el prometido de su hermana. El padre se niega y Mariana y su esposo deciden sedarlo mientras esperan la llegada del hermano millonario, quien tras su operación de cambio de sexo, aparece transformado en la encantadora y despampanante Dolly, mujer casada y con tres hijas. La protagonista salva el negocio con sus brillantes dotes empresariales mediante un innovador papel higiénico de brillantes colores, convenciendo a los argentinos de que éste es el papel que merecen sus traseros. El padre adora la

---

<sup>4</sup> Judith Butler, "Bodily Inscriptions, Performative Subversions", en *Feminist Theory and the Body. A Reader*. New York, Routledge, 1999; p. 410-422.



personalidad de esta mujer; sin embargo, esta labor no es tan fácil para Dolly-Javier, ya que el empresario se resiste a aceptar a su hija transexual y opta por ver a Dolly como un ente distinto de su hijo. El poder del dinero, así como el fuerte parecido de Dolly con su madre, primera esposa del empresario, harán que Dolly sea aceptada eventualmente por éste, a condición de que siempre se presente como la adorada esposa de Javier.

En *De atrás para adelante*, la característica metateatral se constituye como clave para el significado del texto. A través de la técnica metateatral, los personajes entran en un segundo plano de actuación, siendo a la vez actores y público de su propia representación. En *Drama, Metadrama and Perception*, Richard Hornby<sup>5</sup> se refiere a la efectividad del uso de la técnica metateatral para desestabilizar los roles sociales<sup>6</sup>. Al exponer a los protagonistas como parte de un juego de interpretación, Raznovich traza en su obra los mecanismos que dictan las pautas de comportamiento que los individuos aprendemos dentro de la esfera pública y privada (familiar).

Con este propósito, la dramaturga coloca sobre el escenario a unos personajes que son muy conscientes de estar viendo y actuando escenas interpretadas. La escritora se sirve del simbolismo del personaje protagónico, Dolly, la *nueva mujer*, que combina las características que la sociedad impone a ambos géneros. La capacidad de Dolly para entender el sistema y saber cómo jugar con él la ha llevado al éxito. Simón Golberg alude a esto en un fragmento en que enumera sus múltiples cualidades personales. El empresario dice:

Es que ella es... es única. Dolly es maravillosa, es dulce, es una buena persona, es creativa; ella es realmente inteligente, es una personalidad fuera de serie, tiene todo lo que tiene que tener una mujer más algo que la hace brillar por cuenta propia... ella ha cambiado realmente mi vida... para mí es alguien irremplazable, y ella lo sabe, ella lo sabe, ella sabe que se me instaló en el corazón, porque ella no es tonta, ella es

---

<sup>5</sup> Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, London, Bucknell University Press, 1986.

<sup>6</sup> El crítico establece tres niveles de teatro dentro del teatro y apunta al *role playing within the role* (segundo plano de representación dentro de la representación) como el que más abiertamente establece un diálogo con el espectador para llamar la atención a la legitimidad del armazón social. El autor señala: "Role playing within the role sets up a special acting situation that goes beyond the usual exploration of specific roles; it exposes the very nature of role itself. The theatrical efficacy of role playing within the role is the result of its reminding us that all human roles are relative, that identities are learned rather than innate." (p. 72)



muy lúcida, es muy talentosa, ella me ha devuelto mis ganas de vivir... ella...<sup>7</sup>

Este sobresaliente personaje representa como ningún otro la esencia del *juego genérico* que impone el patriarcado hegemónico, pues posee los rasgos que la sociedad demanda de la mujer: dulce, buena persona, creativa. Sin embargo, va más allá de esta caracterización estereotipada, ya que también es inteligente, lúcida y talentosa, presentando de este modo una especie de *performatividad bigenérica*, pues es plenamente consciente de su actuación dual.

Una y otra vez, las acotaciones hacen referencia a la manera en la autora urge actuar a la actriz que desempeña el personaje, buscando concordancia con el patrón femenino en la sociedad patriarcal. La didascalia la describe como: "Encantadora, frágil, conmovida". La dramaturga insiste además en una caracterización del personaje intencionadamente excedida en sus atributos y comportamientos femeninos. Susan Bordo se refiere a estas manifestaciones excesivas de feminidad como una rebelión contra la regulación de la experiencia femenina. Al respecto, apunta:

Yet, while exaggerated, obsessive embodiment of cultural norms is a rebellion in some sense, in that femininity is [...] at its core a `tradition of imposed limitations, [and] an unwillingness to limit oneself, even in the pursuit of femininity, breaks the rules<sup>8</sup>.

Diana Raznovich muestra esta noción del exceso como rebelión en una divertida escena al comienzo de la obra en la que el empresario y su joven esposa aparecen dormidos tras haber sido sedados con cloroformo. Dolly escucha roncar a la mujer y lo califica de desagradable, pues obviamente no se ajusta a los patrones de feminidad. Posteriormente, asevera que la escena que se está llevando a cabo requiere un toque de sensibilidad que no se consigue con una mujer que ronca, así que posiciona la cabeza de Luna para que deje de hacerlo y, seguidamente, le rocía con unas gotas de perfume. La escuchamos decir:

---

<sup>7</sup> Edición citada, p. 337.

<sup>8</sup> Susan Bordo, "The Body and the Reproduction of the Femininity", Nadia Medina and Sarah Standbury (ed.), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York, Columbia UP, 1997; p. 103.



DOLLY: ¡Ronca! ¡Está roncando! ¡Qué desagradable! Un olor sospechoso... gente roncando... esta *escena* requiere... silencio.. requiere sensibilidad. (*Dolly le mueve la cabeza a Luna para que deje de roncar. Saca perfume con spray y les rocía.*) ¡Por lo menos que huelan a Kenzo!<sup>9</sup>

Con estas palabras se hace manifiesto que la *nueva mujer* es muy consciente de la representación escénica, de estar siempre haciendo un papel cuyas líneas conoce. Ella sabe que su gran éxito se basa en actuar los papeles genéricos con virtuosismo.

Igualmente, el mecanismo de la representación dentro de la representación va a llevar al reencuentro de los personajes con los aspectos de su vida que se habían negado, a consecuencia de las imposiciones sociales y, con ello, a la enunciación de una crítica de los agentes sociales que fuerzan modelos de comportamiento genérico y sexual. Dolly y su esposo llegan a la casa del empresario, avisados de que éste se encuentra en grave estado. Pronto, descubren que todo es un montaje preparado para obligarlos a volver. La acotación escénica nos desvela esta característica metateatral, apuntando a Paco: "Está mirando el cuadro que armaron Gregorio y Mariana. Ha descubierto que todo es una escena armada"<sup>10</sup>. Mientras Mariana está dormida, Gregorio relata a Paco todo el montaje del juego de representación en que se va a entrar. Como un brillante guiño al espectador, Diana Raznovich hace que Paco declame unas líneas de Baudrillard que dan entrada a esta fase de actuación dentro de la actuación en que Dolly va a llegar a la casa haciendo el papel de la esposa de Javier:

PACO: (*Mientras acomoda teatralmente a Mariana en brazos de Gregorio.*) "Cuando la noche iguala al día, se alzan las tormentas del equinoccio. Cuando la luz artificial iguala a la violencia del sol, se desencadena *la violencia del juego*. Cuando dos mujeres se igualan en nuestra mente comienza el equinoccio del placer". ¿Has leído a Baudrillard?<sup>11</sup>

Este periodo de juego llevará a un reencuentro de los personajes con los fragmentos de sus vidas que habían dejado olvidados en el momento en que Simón

<sup>9</sup> Edición citada, p. 307. Énfasis mío.

<sup>10</sup> Idem; p. 305.

<sup>11</sup> Edición citada, p. 307. Énfasis mío.

echó de casa a su hijo. Igualmente se abrirá una puerta al entendimiento entre los personajes, a flexibilizar sus mentes como proponía la dramaturga en voz del personaje de Dolly.

En escena, vemos a las dos hermanas conversar íntimamente sobre sus vidas. Dolly le cuenta a Mariana que se siente un poco perdida tras estos meses de vivir como la esposa de Javier:

DOLLY: ¡Yo perdí la razón! Entre tanta gente razonable, ¿qué fragmento de razón puede quedarme?

MARIANA: La razón de ser Dolly. [...] Te veo y extraño a Javier.

DOLLY: A mí me pasa lo mismo: te veo y extraño a Javier.<sup>12</sup>

Tras esta confesión las dos hermanas empiezan a recordar su niñez. Dolly declara que echa de menos esa parte de su vida en que ambos eran famosos por sus actividades. Así escuchamos a las mujeres:

DOLLY: Me acuerdo de... cuando vivíamos en Flores... y nos escapábamos al parque Avellaneda a manganle guita a la gente... disfrazados. ¡Fuimos todo un suceso barrial: THE GOLBERG BROTHERS! [...]

MARIANA: (*Impactada*) ¿Vos realmente? (*Le parece increíble*) Dolly, ¿vos extrañás en serio a Javier?

DOLLY: ¡Muchísimo... no solamente a Javier... nos extraño a nosotros de entonces... extraño a los Goldberg Brothers!

MARIANA: ¿Cómo se te ocurre? Yo recuerdo absolutamente todos los detalles. . . teníamos un camerín en el desván. *Vos me maquillabas a mí y yo a vos.* (*Pausa*) Fuimos tremendamente audaces.<sup>13</sup>

La identidad femenina en este caso desaparecía para construir ese exitoso dúo, un *suceso barrial*. La hermana se disfrazaba de él y él, quien aparentemente no se travestía, era quien portaba el disfraz diario, era el *hombre* disfrazado de hombre negando así su identidad sexual genuina para claudicar a las imposiciones sociales genéricas. Mas con este interesante gesto de travestismo que los protagonistas llevaban a cabo en su adolescencia ya desafían los parámetros que construyen *la realidad*.

---

<sup>12</sup> Idem; p.326.

<sup>13</sup> Edición citada, p. 327. Énfasis mío.



Años más tarde, Dolly y Mariana vuelven a poner en escena su niñez y de este modo a revivirla. Sacan una caja grande que contiene los disfraces que usaban de chicos y comienzan a recordar su *show*, según nos indican las direcciones escénicas: *"Enloquecidas por descubrir esas cosas de la adolescencia se visten y se montan en los zancos. Mariana hace juegos malabares. Dolly da vueltas a la manivela de un organillo donde suena "La Cumparsita" y otros tangos remanidos con sonido a lata y calesita"*<sup>14</sup>. La carga connotativa de esta escena es clave, pues en ella se rememora el momento en que Mariana y Javier, disfrazados de los Hermanos Golberg, bailaban *La Cumparsita*, tango de fuerte tono erótico, que puede ser visto como un anticipo del encuentro homosexual que posteriormente llevará a Javier a perder el contacto con su familia. Años más tarde, al volver al pasado -tal y como nos sugiere la letra del tango<sup>15</sup>- vistiendo su disfraz de adolescente, Dolly se reencuentra consigo misma, con esa parte de su identidad que cerró desde que su padre la echó de casa tras su relación homosexual con el prometido de su hermana Mariana. Después de este reencuentro con los fragmentos conscientemente rechazados de su vida, Javier vuelve a formar parte de Dolly, haciendo que la identidad no sea ilimitada a una configuración unívoca, tal y como muestra el diálogo entre las hermanas. Mariana le dice a Dolly: "A veces siento que somos tres: Mariana, Javier y Dolly," a lo que ella responde: "Es que somos tres"... (*Se sacan los disfraces y los guardan en la caja*)<sup>16</sup>. Majorie Garber alude al uso del travestismo como agente cuestionador de las dicotomías de género:

Cross dressing offers a challenge to easy notions of binarity, putting into question the categories of female, and male, whether they are considered essential or constructed, biological or cultural.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Idem, p. 328.

<sup>15</sup> La letra de este tango, escrita por Pascual Contursi y Enrique Maroni, supone un guiño al espectador en cuanto a las consecuencias de esta fase de rememoración: "Si supieras/ que aún dentro de mi alma/ conservo aquel cariño/ que tuve para ti/ ¿Quién sabe/ si supieras/ que nunca te he olvidado/ volviendo a tu pasado/ te acordarás de mí?"

<sup>16</sup> Edición citada, p. 329.

<sup>17</sup> Majorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York and London, Routledge, 1992. p.10



La aparición del travestismo en escena marca un momento de ruptura en el comportamiento de estas dos mujeres, tras el cual se da una superación de las trabas sociales y la apertura a la posibilidad, la bienvenida a la persona como tal, dejando de lado los impedimentos que impone la sociedad. Así, por medio de este juego de disfraces, los hermanos trascienden las barreras que los habían separado.

Igualmente, mediante el juego metateatral, Dolly y su padre van a reencontrarse y abrir una puerta a una nueva etapa de comunicación en la que el amor lleva a superar las barreras impuestas por los sistemas de valores que impedían la relación entre padre e hijo. La escena se abre con un divertido diálogo en que Gregorio, como claro representante de los patrones machistas, anima a su suegro a que no se amedrente ante la aparición de su hijo. Haciendo alarde de unas claras dotes humorísticas, la escritora parodia el vocabulario machista. Escuchamos a Gregorio: "¿Pero no me diga que le tiene miedo a ese salamín? Es pan comido... déle duro... no me afloje"<sup>18</sup>. Estas palabras nos rememoran al personaje de Pancho Villa de la obra de Sabina Berman *Entre Villa y una mujer desnuda*, guiño intertextual, que revela el ideario machista como una creación universal que somete a mujeres y hombres a actuar en base a unos patrones que coartan al individuo.

En esta instancia, nuevamente la dramaturga se sirve del travestismo como herramienta que desarma las imposiciones genéricas y, con este propósito, el actor que encarna a Dolly llega vestido de hombre como apunta la dirección escénica<sup>19</sup>. Una vez más, esta estrategia nos pone frente a frente con diferentes planos de actuación, pues Dolly-Javier aparece disfrazada de Javier. Todo se muestra como una representación teatral, como una actuación montada, inclusive con un guión perfectamente ensayado, como insinúa Dolly-Javier a su padre, cuando éste pronuncia un discurso con el que quiere abrir una nueva etapa de entendimiento:

**SIMÓN:** La verdad es que mi deseo es restablecer una relación cordial y afectuosa ente padre e hijo, basada en la tolerancia mutua y el respeto extraordinario que siempre nos hemos tenido.

---

<sup>18</sup> Edición citada, p. 335.

<sup>19</sup> Edición citada, p. 335.



JAVIER: ¡Es maravilloso! ¡una verdadera pieza literaria! [...] ¿Para esto me llamaste, viejo?

SIMÓN: No, yo creí que lo tenía superado, pero no quiero mentirte, yo te puedo disculpar recién ahora.<sup>20</sup> (338-339)

Con un cambio abrupto en el tono de representación, Dolly retoma a Javier para responder a su padre que él no necesita disculparse por su persona<sup>21</sup>. Después de esta réplica, padre e hija entran en una discusión acalorada tras la cual Simón le insulta llamándolo "maricón de mierda"<sup>22</sup>. Este violento momento da paso a una escena en la cual Javier vuelve a Dolly, saca sus zapatos de tacón e insta a su padre a verle como quien es realmente. El juego metateatral abre la puerta al reencuentro entre padre e hijo. El padre reconoce haberse dado cuenta hace tiempo de que ella era su hijo Javier, pero admite que prefirió seguir actuando:

JAVIER: (*Lo agarra de la cara*) ¿Oíme viejo? Vos, en serio, ¿sos pelotudo o te hacés el pelotudo? (*Pausa. Es una pregunta clave.*)

SIMÓN: Me hago el pelotudo. (*Javier está impactado*)

JAVIER: ¡Ah! ¿Entonces sabés?

SIMÓN: Pero si sos idéntico a tu madre.<sup>23</sup>

La actuación ha hecho reaparecer a la persona que los limitadores códigos sociales habían hecho desaparecer, cuando su padre le echó de casa. Simón y Javier-Dolly emergen reinventando su relación en la que, ahora sí, vuelven a dar entrada a Javier en sus vidas. Les escuchamos ideando el argumento de la próxima sesión teatral:

SIMÓN: [...] Javier... se me ocurrió una cosa... podríamos inventarte un largo viaje. (*Pausa*) No me hagas caso, no sé ni lo que digo.

VOZ DE JAVIER: (*Se ríe a carcajadas*) A mí también se me ocurrió una cosa papá.

SIMÓN: ¿Otra?

VOZ DE JAVIER: (*En secreto como contando el argumento de un teleteatro*) Javier y Dolly se separaron hace tiempo, hoy vos te enteraste... y ella te trae su verdadero marido a casa.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Idem; p. 338-339.

<sup>21</sup> Idem; p. 339.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Idem; p. 340.

<sup>24</sup> Idem; p. 341.



Por tanto, padre e hija son completamente conscientes de que están representando, creándose a sí mismos, y, con ello, abriendo una nueva etapa de entendimiento basada en la comprensión.

La pieza acaba como empezó, con una nueva escena fingida dentro del teatro, farsa dentro de la farsa. El empresario se encuentra tumbado en el suelo fingiendo un ataque y su hija llama a su hermana para comunicárselo, pero en este caso es Dolly quien llama a Mariana:

DOLLY: ¿Hola? ¿Está la señora Mariana? Bueno, cuando llegue dígame que le habló la señorita Dolly... es para pedirle que venga urgentemente... que su papá que su papá... (*Llora*) Que su papá ésta... dígame que... (*Se da manija y llora desesperadamente.*) Venga ya... porque no nos queda tiempo... está en las últimas... si es que no está muerto. (*Llora ostentosamente.*) Siento dar esta noticia por teléfono. Gracias... muy amable. (*Cuelga. Cambio brusco*) Le dejé un mensaje contundente.<sup>25</sup>

De este modo, la pieza se remata con una estructura circular que invita al público a interpretar la repetición del mismo ritual como reflejo de la reiteración que caracteriza la legitimización social de los sistemas de género. Por tanto, mediante de la técnica metateatral, la dramaturga desvela los mecanismos de construcción genérica impuestos socialmente y que definen el comportamiento masculino y femenino apropiados. El constante juego metateatral y la exposición exagerada de los patrones de género hacen que éstos sean vistos como artificiales, cómicos, como una serie de hábitos impuestos por la ideología dominante. Finalmente, la presentación de personajes que reflejan identidades cambiantes revela la manera en que los discursos socio-culturales actúan sobre los individuos, dirigiendo las nociones de un comportamiento social apropiado para modelarlos.

El montaje escénico es otro de los mecanismos de los que se sirve Diana Raznovich para subrayar la idea de actuación que se esconde tras las categorías de género y sexo impuestas por la sociedad. En este caso, el significado proviene sobre todo del contraste del escenario entre los actos primero y segundo. En la didascalía que abre el primer acto, la dramaturga pone énfasis en mostrar un escenario que está siendo desocupado, hasta quedar completamente vacío: "Living

---

<sup>25</sup> Idem; p. 342.



*comedor del piso de Simón y Luna. Dos operarios en ropa de trabajo terminan de vaciar el piso por embargo de bienes. Se llevan cuadros, electrodomésticos, etc..."*<sup>26</sup>. Es, pues, una situación abierta a todas las posibilidades a partir de cero. En contraste con este escenario vacío, el inicio del segundo acto nos sorprende con un espacio lleno de una moderna y animada decoración que representa el nuevo momento de apertura que viven los personajes. La dirección escénica señala: *"Varios meses después. Al encenderse las luces el espacio antes vacío está poblado de una moderna y audaz decoración. Todo tiene una suerte de alto vuelo, fresca, audacia y espíritu creativo [...]"*<sup>27</sup>. La escena bellamente decorada quiere sugerir, por tanto, la nueva situación de bienvenida a la creación, a nuevas posibilidades.

El segundo acto da entrada, asimismo, al motivo del papel higiénico que va a funcionar como uno de los símbolos con mayor carga significativa. Gregorio entra en escena cargando unos rollos de papel higiénico de colores muy brillantes. Este papel va a representar tanto la ruptura de los códigos sociales, como una vía al cuestionamiento de la arbitrariedad de las ideas que ligan los valores sociales con el género y el sexo. El joven se opone en una conversación con Luna al negocio del papel, pues opina que no va a ser bien recibido por los consumidores, debido a que atenta contra la virilidad, insignia del sentimiento patriótico argentino. Diana Raznovich expone una punzante crítica a la sociedad argentina por medio de este divertido fragmento en el que parodia la relación entre la masculinidad y el sentimiento patriótico del argentino, una idea que encabezaba el lema de la construcción nacional por parte de la Junta Militar. Diana Taylor apunta a la importancia de esta correspondencia durante el proceso de construcción nacional (*"The Project of community building undertaken by the junta is also gendered. From the beginning the Junta made explicit that the formation was inextricable from gender formation"* <sup>28</sup>). Esta relación se refleja en la conversación entre Gregorio y Luna en torno a la decencia del llamativo papel higiénico:

---

<sup>26</sup> Idem; p. 298.

<sup>27</sup> Idem; p. 313.

<sup>28</sup> Diana Taylor, "Fighting Fire with Frivolity". *Actos desafiantes: cuatro obras de Diana Raznovich*. London, Bucknell University Press, 2002, p. 26.



GREGORIO: Esto va a generar incomodidad en muchos sectores de nuestra sociedad! ¡Atenta contra los fundamentos de la vida familiar! [...]. ¡Es poco argentino limpiarse el trasero con unos colores brillantes!  
LUNA: No entiendo esta relación entre la argentinidad, el trasero y los colores brillantes!  
GREGORIO: ¡Si no entendés eso, no entendés la esencia del hombre que habita nuestro país! ¡Se podría hacer un tratado sobre el tema! ¡La relación es más que directa!<sup>29</sup>

Así la escritora argentina afronta la licencia que empareja el proyecto de construcción nacional con la idea de protección de la instancia familiar y su núcleo en el hombre como cabeza de familia, así como de la organización nacional. De este modo, Diana Raznovich confronta el abuso que las instancias de poder político hacen del género para manipularlo e imponer leyes.

Igualmente, el espacio que en el decorado se propone como cuarto de baño es también uno de los aportes más significativos de la obra para la labor de cuestionamiento del sistema de género/sexo que la escritora está llevando a cabo. Recordemos que el cuarto de baño es uno de los emblemas de división genérica en la sociedad. Generalmente, esta habitación aparece identificada por imágenes que pretenden una clara división genérica, muchas veces unida a la indumentaria, pues normalmente se trata de una mujer con un vestido y un hombre con traje. Este lugar es una de las primeras manifestaciones de entrenamiento genérico que la sociedad se encarga de inculcarnos desde niños. Majorie Garber parafrasea las palabras de Lacan, cuando alude a esta habitación como uno de los primeros sitios de aprendizaje de género:

The restroom as site of gender identification accords with a child's earliest training in the use of public accommodations, whether in schools, in airports, or in trains or bus stations, and therefore with some of his or her earliest public declarations of gender difference<sup>30</sup>.

Así, estos objetos y la importante carga connotativa del baño, habitación por la que frecuentemente salen los personajes de escena, representan un claro guiño al espectador de la labor demoledora de los códigos sociales que la dramaturga se propone en la obra. Con ellos Diana Raznovich llama la atención sobre el modo en

<sup>29</sup> Edición citada, p. 315.

<sup>30</sup> Majorie Garber, ob. cit.; p. 90-110.



que la sociedad nos inculca patrones de diferenciación genérico-sexual desde niños y subraya asimismo la arbitrariedad de los pretextos legitimadores de éstos.

En conclusión, con esta obra que rompe con todos los códigos sociales, Diana Raznovich aboga por *des-naturalizar* los cimientos de las entidades que construyen las instancias de poder. El género y la sexualidad se presentan en *De atrás para adelante* como *actos performativos*, como una subjetividad construida socialmente. El uso de un travestismo *polisémico* en la obra -mostrado como pluralidad de actuaciones genéricas- da lugar a la entrada del tercer elemento, aquél que escapa de la configuración binaria genérico-sexual y que, por ello, constituye el mejor agente desestabilizador de las nociones de identidad, como señala Marjorie Garber. Así mismo, por medio del juego metateatral, la dramaturga nos lleva a ver el entramado social como una farsa donde las personas participamos en una representación escrita por los agentes culturales, léase historia, religión, o la tradición. De este modo, se desvela el peso de los agentes sociales que nos imponen actuar siguiendo unas líneas directrices que marcan lo apropiado del comportamiento genérico-sexual y que margina a quien no responde a ellas. Sin embargo, son estos agentes en la periferia los que abren la puerta a la superación, a la posibilidad de diferentes subjetividades como alternativa a las dicotomías de macho-hembra que impone el orden patriarcal. Por consiguiente, el brillante uso de la técnica metateatral, así como un significativo montaje escénico y un muy revelador título para la obra, sirven a Diana Raznovich para subrayar la arbitrariedad de las entidades creadoras de patrones genérico/sexuales. Como se ha visto en *De atrás para adelante*, éstas se descubren como pautas de comportamiento impuestas en base a un valor de intercambio.

Por tanto, con esta pieza la escritora argentina reta las narrativas culturales y representacionales que construyen el género/sexo como entidad. Diana Raznovich desafía el concepto de lo *apropiado*, los códigos admisibles de comportamiento, tarea que la escritora ve como la función del artista. Así lo refiere en una conversación con María Claudia André<sup>31</sup>:

---

<sup>31</sup> Ver nota a pie de página 3.



[...] Creo que el artista, en realidad, viene a transgredir. Si uno se asume como artista tiene que ser un trasgresor. [...] Yo creo que un artista, básicamente viene a poner en riesgo al otro, a incomodarlo, a hacer sus cosas, si no, ¿para qué están los artistas? Claro que uno no incomoda ni con armas, ni matando, incomoda con un discurso que tiene que incomodar, que es incomodante. Yo no voy a dejar de hacerlo.<sup>32</sup>

Efectivamente en *De atrás para adelante*, Diana Raznovich desarticula el discurso patriarcal con una serie de transgresiones, una tarea que ella concibe como esencia de la labor creadora y que puntualiza cuando se pregunta y si no, ¿para qué están los artistas?

[nuria.ibanez@unf.edu](mailto:nuria.ibanez@unf.edu)

### **Abstract**

In Diana Raznovich's *De atrás para adelante* life appears theatricalized in order to reveal the performative nature of gender and sex construction in line with Judith Butler's essay: *Bodily Inscriptions, Performative Subversions*. Characters act as willing participants in a plot that they know as part of the tradition and social structure. To accomplish this revisionist task, the author makes use of a series of highly effective strategies, such as the meta-theatrical reflection, the transvestism as well as the use of very powerful scenery that enlightens the purpose of demolishing the limiting social practices that the writer aims to undertake.

**Palabras clave:** Patrones de comportamiento- metateatro- travestismo- *De atrás para adelante*- Raznovich

**Key words:** Gender and sex construction- transvestism- *meta-theatre* - *De atrás para adelante*- Raznovich

---

<sup>32</sup> María Claudia André, ob. cit.; p. 158.