



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 1, ENERO-JUNIO 2022 | PP. 51-79

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 15 SEP 2021 - ACEPTACIÓN 7 MAR 2022

Invención, inversión y simulacro. La diferencia sexual en Onetti, Donoso y Puig

*Invention, Inversion, and Simulation. The Sexual Difference in
Onetti, Donoso, and Puig*

Dionisio Márquez Arreaza

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Brasil

 dionisioula@gmail.com

Resumen

Este trabajo compara las estrategias narrativas de transgresión en tres novelas sudamericanas de la segunda mitad del siglo XX escritas respectivamente por Onetti, Donoso y Puig. Partiendo de la diferencia sexual, se analizarán dichas estrategias a través de los elementos del relato (personajes, acción) y del discurso (técnicas metaliterarias, discordancia entre género y pronombre, formas literarias no cultas). De este modo, se apreciará la invención de realidades en Onetti, la inversión de lo sexual en Donoso y el simulacro de lo popular en Puig como formas de transgresión verbalizadas y aprovechadas por la dimensión de lo sexual, sea en el nivel de los personajes, sea en el nivel de la narración, o en ambos niveles. Se concluirá que la óptica de la diferencia sexual, más allá de la reivindicación de una identidad (a)sexuada particular, sirve como forma discursiva de resistencia frente al lenguaje y normas heteropatriarcales capitalistas. A más de medio siglo de su publicación, en pleno siglo XXI, la lectura de estas obras demuestra la actualidad que tienen sobre la cuestión de género, y más ampliamente, lo sociopolítico en la literatura.

Palabras clave: novela – Onetti – Donoso – Puig - diferencia sexual.

Abstract

This work compares the narrative strategies of transgression in three South American novels of the second half of the 20th century written respectively by Onetti, Donoso and Puig. Looking at the sexual difference, these strategies will be analyzed through the elements of the story (characters, action) and discourse (metaliterary techniques, discordance between gender and noun, non-learned literary forms). Thus, the invention of realities in Onetti, the inversion of the sexual in Donoso and the simulation of the popular in Puig will be appreciated as forms of transgression verbalized and employed by the dimension of the sexual, be it at the level of the characters, at the narrative level, or at both levels. It will be concluded that the perspective of sexual difference, beyond the claim of a particular (a)sexed identity, serves as a discursive form of resistance against capitalist heteropatriarchal language and norms. More than half a century after their publication, in the midst of the 21st century, the reading of these novels shows the relevance they have today on the question of gender, and more broadly, the sociopolitical in literature.

Key words: novel – Onetti – Donoso – Puig - sexual difference.

Introducción

Este trabajo estudia, bajo la óptica de lo femenino, tres casos de la literatura moderna del siglo XX del cono sur, a saber: *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso y *Boquitas pintadas* (1972) de Manuel Puig. Tal vez lo que une a estas obras sea que el orden estético no obedece, sino que dialoga con las normas sociales. Siguiendo con la tesis adorneana del carácter doble del arte, estas obras son el tipo de literatura que hace aparecer a la sociedad en el texto [Zima: 222]. Dicho de otro modo, posibilitan que la recepción capte el sentido social de la forma literaria.

De las tres obras, la de Onetti no se preocupa por lo sexual de la escritura, sino por lo transgresor sexual y socialmente. Sin embargo, el desdoblamiento literario del protagonista Brausen-Arce-Díaz Grey denota lo constructivo de la realidad y la movilidad de la identidad. Más que transgredir la norma social proponiendo nuevos modelos,

capta y dibuja su crisis. Con Donoso y Puig la identidad sexual sí está en juego, y de modos bien distintos. Con Donoso, el travestismo del personaje de Manuel(a) pone en jaque a la figura patriarcal de Alejo Cruz a través de la relación propiedad-sexualidad. Con Puig el lenguaje mismo es una especie de camaleón donde la simulación, en el sentido de Baudrillard, de formas de cultura popular y de comunicación pública y privada, hacen un efecto de collage y de parodia no solo de las voces de los personajes, Juan Carlos, Nené, el profesor de latín de la habitación catorce; sino del discurso literario culto y su recepción letrada. Onetti, Donoso, Puig: crisis del individuo oprimido, binarismo cruzado, simulacro literario. Cada uno trasgresor en su particularidad narrativa que luce femenina en ese sentido ampliado trasgresor. Mientras que Onetti y Donoso invierten parte del sentido de sus novelas en una crítica al orden social y sexual patriarcales, en Puig la parodia de formas melodramáticas pone en crisis el estatuto de la literatura. Al mismo tiempo, se notará que en cada una de las tres novelas se intersecan diversos niveles de antagonismos y sentidos ideológicos y verbales.

De modo general, se reparará en aquella premisa de Ferdinand de Saussure de la arbitrariedad del signo al pensar sobre escritura femenina. El material lingüístico no es inherente al género que exponen sus adjetivos, la relación es arbitraria. Sea género sexual o cualquier referente real, el terreno del lenguaje tiene carácter propio y transfigura y cambia lo que toca. Precisamente, el juego entre signo y referente del lenguaje cotidiano, o aquel entre significante y significado, en el campo de literatura, vacila y duda, y en su titubeo el interlocutor o el lector se encontrará en una red de significaciones diversas. Dicho eso, es obvio que el siglo veintiuno vive un momento muy polémico en donde la “oferta” del lenguaje históricamente heteropatriarcal no se adecúa a la “demanda” de la realidad o realidades identitarias.

La política del binarismo sexual masculino/femenino parte, por un lado, de los antagonismos del patriarcado, entendido como un orden históricamente pautado por hombres y dentro de la lógica de la opresión y la diferencia excluyente. En esa coyuntura surgen los feminismos del siglo XX como resistencia al orden patriarcal, y cuya

discusión inmensa no vamos a dilucidar aquí¹. Por otro lado, la literatura como forma de resistencia también ha sido interpretada desde la óptica de la escritura femenina o de lo femenino en la escritura. Con la diferencia sexual en la literatura se defiende una pluralidad de asuntos políticos a veces disímiles, a veces semejantes. Dependiendo de dónde uno se sitúe, el gesto de resistencia puede representar varios antagonismos: entre ambos sexos biológicos o varias (a)sexualidades identitarias, es decir, a través de personajes sexuados, por ejemplo, hombre, mujer, travestí, LGBTQIA⁺; entre clases sociales y económicas, por ejemplo, burgueses, amas de casa, latifundistas, empleadas domésticas; o en términos geopolíticos, por ejemplo, entre el primer mundo, Europa occidental, EE.UU., y el tercer mundo, aquí, América Latina. Lo femenino puede ser entendido pues, tanto como género sexual o personalidad de personajes ficticios, como también posicionamiento político desde un orden social marginal o periférico. La feminización de la escritura, al decir de Nelly Richard [35], más que un ser femenino es el lugar donde se contesta, se negocia o se comparte el poder simbólico, es decir, las categorías conceptuales, lo sexual, lo social, etc., y su inteligibilidad, que rigen la sociedad moderna y/o contemporánea. De este modo, lo femenino puede rendir cuenta de toda resistencia y transgresión políticas a las normas y regulaciones societales a través de la escritura literaria.

Invencción en Onetti

En *La vida breve* la vida del personaje principal, Brausen, un publicista mediocre, da un giro drástico. Después de la ablación de su esposa Gertrudis, la rutina y el aburrimiento de cinco años de matrimonio quedan al descubierto. El paulatino proceso narrativo de la separación, entre dolorosa y ajena, cambia por completo la visión de vida y la personalidad de Brausen. En el capítulo “La salvación,” se nos dice: “Demasiado pequeña la habitación [...] para contener, además, las sacudidas sin esperanza [del sollozo de Gertrudis] –un corto frenesí,

¹ Comprendiendo voces euro-estadounidenses, de Woolf y Beauvoir a Kristeva y Butler, y voces latino-americanas, de Rosario Castellanos y Lélia Gonzalez a Silvia Rivera Cusicanqui y María Lugones.

ahora; tan separado por el tiempo del anterior, que nunca llegaban a tocarse— con que yo trataba de arrancar mis rodillas del suelo fofo de lástima y desamor” [Onetti: 33].

Al borde del abandono propio total, la escritura artística se presenta como medio de salvación del personaje al mismo tiempo que la escritura de la novela tantea las identidades que Brausen desarrollará en sus andanzas en un mundo loco, al decir de la Queca². En el mismo capítulo, Brausen se busca:

Pero yo tenía entera, para salvarme, esta noche de sábado, estaría salvado si empezaba a escribir, el argumento para Stein, si terminaba dos páginas, o una, siquiera, si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo; si escribía una sola frase, tal vez. Acababa de empezar la noche y el viento caliente hacía remolinos sobre los techos; alguien iba a reírse furiosamente en una ventana próxima; la mujer de al lado, Queca, entraría de golpe, cantando, escoltada por un hombre con voz de bajo. Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo. [Onetti: 34]

En medio del luto sentido por el seno perdido, el trabajo real es el vínculo al mundo real y a la sanidad mental. Paralelamente, el arte se convierte en válvula de escape de todas las frustraciones del protagonista como película donde se proyectan sus sueños irrealizados. De esta manera, aparece el mundo de la ciudad de Santa María y aquel del apartamento vecino donde está alquilada la prostituta de la Queca. Sin embargo, el mundo real es implacable en sus exigencias. La relación entre Brausen y Stein, su jefe, desarrolla a través de sus conversaciones una crítica explícita al modelo económico del capitalismo y sus formas de cambio tanto económicas como simbólicas. En efecto, en el momento de publicación de *La vida breve* corresponde al primer quinquenio luego de la segunda guerra mundial, la consolidación de alianzas en Occidente y la adaptación del capitalismo como lo mejor de lo peor, según la conocida frase de Churchill. Así, volviendo a la obra, para escapar del infierno de su vida privada, Brausen debe convertirse en el esclavo del sistema capitalista,

² En referencia a los personajes, el uso del artículo determinado con el nombre propio será mantenido en el trabajo.

simbolizado en el personaje de Macleod, figura patriarcal de jefe superior. Stein, quien hace uso del discurso de izquierda, desde la posición del burgués resuelto, hace la observación:

– Ahora gano mucho dinero – dijo Stein jabonándose las manos – Y podría ganar mucho más, el que quisiera, estoy seguro, si me instalara por mi cuenta. [...]

– [...] [Continúa Stein] Es que ahora no puedo, por ahora, aceptar la idea de tener empleados, de explotar gente. Fui sincero todo el tiempo que viví en Montevideo, y lo sigo siendo aunque trate de olvidar mi fe. Plusvalía sigue siendo mucho más que una palabra. Es tolerable ser solo una ruedita de la máquina, puedo tranquilizar mi conciencia cuando el viejo Macleod me estafa una comisión. Entonces le cuento la anécdota a Mami, la única persona sobre la tierra capaz de creerme. “¿Ves cómo me explotan?”, le digo. “¿No te das cuenta de que toda esta organización social es monstruosa?” [...]

– ¿Salimos? – dijo Stein, tocándome el brazo – Y Mami me da la razón, se convence de que la sociedad capitalista está monstruosamente organizada para retacearme tantos por cierto; se indigna, admirándome, cuando logra comprender la cuestión social. Es decir, todo el mundo confabulado para practicar la injusticia con el pobre. [...] Cuando pienso que, en el fondo, no me interesa el dinero; que sería más feliz si... [Onetti: 115-6]

Stein no termina, Brausen lo interrumpe. La complejidad de la observación de Stein es reveladora del dinamismo ideológico en el capitalismo argentino. La tranquilidad de saberse explotado se basa en su sueldo, mayor que el de Brausen. Guy Hocquenghem ofrece una crítica aguda al respecto: “L’arme la plus forte de l’idéologie capitaliste est d’avoir transformé Œdipe en une nature sociale, une intériorisation de l’oppression qui la laisse libre de se reconstituer sous tous les drapeaux politiques” [91]. Poco importa que el discurso de Stein no se corresponda con la ideología clásica del capitalismo, siempre que su trabajo siga la ley. Cierto, la opresión como estado naturalizado del individuo en la sociedad edipianizada queda perpetuada a través del trabajo que se basa en el temor al jefe, el miedo al padre. Mientras el empleado o individuo se someta a la ley del trabajo, se le concede existir o subsistir, aquí la trampa, como quiera. Todas las (o)presiones sociales que vive Brausen se traducen

en el escape de la escritura, o mejor, en la invención de mundos, el de la Santa María de Elena Sala y el médico provinciano, y el de la Queca, quien lo conoce por Arce, especie de proxeneta.³ Con Elena libera toda la impotencia viril en una especie de amor platónico. Con la Queca explora formas de violencia y sexo que el matrimonio prohíbe. Estas vidas, sin embargo, no son experimentos aislados sino experiencias en competencia. A medida que va muriendo la vida de Brausen, es decir, que pierde su mujer y su trabajo, las otras vidas inventadas lejos de morir intensifican su vitalidad. Lo que se patenta dentro del hecho de la escritura: “Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y el médico de provincias. Resucitaba diariamente al penetrar en el departamento de la Queca [...] alejado de las pequeñas muertes cotidianas” [Onetti: 136]. Un párrafo antes, decía:

Pienso en Gertrudis por un movimiento reflejo, inevitable.

Pero no pensaba en ella; trataba de valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas necesidades secretas: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río. Tal vez no me hubiera ocurrido nunca. En aquel momento [...] comprendí que había estado sabiendo durante semanas que yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina. [Onetti: 136]

Asida su identidad como forma reemplazable, y perdidas las obligaciones con el trabajo, Brausen se despide del orden fijo del mundo llamado real para entregarse a la vitalidad de sus vidas secretas y de la escritura artística. La voz narrativa y su sustituible yo, ya no dependen de Brausen, sino de la búsqueda de identidad como fin en sí y como técnica. Un momento emblemático del desdoblamiento literario lo encontramos con la aparición del autor dentro de la ficción. Así como Díaz Grey se convierte en una proyección de Brausen, este

³ A través de estos proyectos de identidad, “el mensaje que [...] nos inculca [Onetti], con distintas anécdotas y en diversos grados de indirecto realismo, es el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino” [Benedetti: 67].

se transforma en una decisión narrativa tanto de Onetti como del narrador. El pasaje es el siguiente:

Y esto sucedía siempre, con pequeñas variantes que no cuentan; una vez y otra, fingiendo trabajar en mi mitad de oficina, vigilando las espaldas de Onetti, yo colocaba a Elena Sala y el médico en la luz blanca de un mediodía serrano [...] Pero terminaba por apiadarme, por reconocer deudas, por imaginar que al sacarlos de la pausa acertaba mi propia espera [...].

Y aquí, sin que contara mi voluntad, el episodio nunca escrito debía bifurcarse [Onetti: 207]

La voluntad de Brausen comienza a condicionarse por otra fuerza, tal vez la del personaje de Onetti, pero sobre todo por la fuerza creativa de la escritura que es poco menos que predecible. El cuadro reflexivo entre las escrituras de varios nombres propios (Brausen, Onetti, Díaz Grey) apunta a una inestabilidad del enunciado de la novela que representa de modo crítico una inestabilidad del orden social del mundo real. Una inestabilidad que se presenta como salvación estética de la opresión de un mundo basado en el antagonismo entre clases económicas y represiones del individuo de esas clases. Salvación o libertad, que pueden ser leídas y luego reproducidas en los lectores de la obra que viven también en la prisión simbólica de la cárcel capitalista.⁴

Todo el periplo de Santa María proyecta la infidelidad, o su sospecha, de Elena Sala, y que se basa en la frustración de Brausen con respecto a Gertrudis. En el capítulo “Una separación”, Brausen y Gertrudis sostienen una larga conversación sobre el término de su relación. Gertrudis es incapaz de seducir a Brausen:

–Quisiera seducirte. [...] Sería posible. Pero es que no puedo querer. No puedo. Ahora, esta tarde, hasta que llegaste, estuve recordando tu cuerpo desnudo, tus manos, tu respiración. Entonces quería. Pero

⁴ La tensión estética producida por criticar un orden, pero sin cambiar nada, como un tipo de fracaso, se puede leer desde el binarismo: “Estructuralmente, temáticamente, psicológicamente, lingüísticamente, [La vida breve regresa] una y otra vez a la barra de los signos binarios, al “cronotopio” del umbral, donde la realidad se desdobra y se redobra, expandida por la imaginación pero al mismo tiempo comprimida en una sola línea, una barra, una ruptura, una herida” [Castillo: 331].

ya cuando veo tu cara, cuando puedo acordarme de toda la historia, saber que hace exactamente tantos centenares de días que estamos juntos. [...] Sé que no vas a darme nada nunca, ni tú ni tu cara. Entonces no puedo seducirte. [Onetti: 125]

Brausen confiesa que en el pasado él correspondió a su seducción “en cuerpo y alma” [Onetti: 126]. Escena dotada de algún erotismo (lo llama Juanicho, le muerde la oreja, se sienta en sus piernas), pero limitada por la entera falta de lascivia. Ahogado el misterio del amor por la rutina y por la pereza de Brausen, Gertrudis profundiza la ruptura usando el verbo jugar por seducir y amar:

–Siempre se empieza por jugar un tiempo; de golpe nos damos cuenta que ya no jugamos. Pero lo hice y lo puedo volver a hacer. [...]

–Sí, Juanicho –murmuró Gertrudis mordiéndome la oreja–. Hasta me hice este peinado. Serían las cinco de la tarde cuando creí que quería seducirte; pensé que no iba a salir esa noche. Tengo una cita, no del todo segura, con una amiga, Dina, ya te hablé, y otra gente. [...]

–Voy a salir esta noche –explicó Gertrudis rápidamente–. Tengo que ver a Dina. Ahora no importa nada, no quiero mentirte, sé que puedo jugar. [Onetti: 126-7]

Brausen entra en un tipo de indiferencia y de insensibilidad respecto a su alrededor. El mundo se le hace extraño, irreconocible, ilegible. Más arriba vimos cómo incluso pensar, en Gertrudis, por ejemplo, se revela como acto mecánico, parte del “molde vacío” y mera representación “de un viejo significado mantenido” [136] que es su existencia, su identidad. El material lingüístico (significado), así, se asoma como útil y no como fin, como técnica de creación o de destrucción (representación), y no como esencia, ni como un ser metafísico universal. En el caso del desamor entre Gertrudis y Brausen, la escritura se presenta nuevamente como salvación. A través de Santa María y Elena Sala de Lagos, Díaz Grey tiene oportunidad de comprender parte del desencanto del matrimonio. Con la aparición del señor Lagos, el médico, en diálogo interno, experimenta el desagrado de ver lo fabricado de las convenciones sociales:

“Otra vez la mentira, la necesidad de la farsa desproporcionada; marido y mujer” [...].

“De modo que este cargoso imbécil con cara de goma, colocado, inadaptable, en el recuerdo del cuerpo de ella, sentado en la misma butaca, es el marido. Y todo lo que yo construyo e imagino en mis débiles lujurias de mediodía [cuando Elena va a su consultorio por la morfina] es, para él, milímetro a milímetro, historia antigua, sabida de memoria, olvidada ya. De modo que ella se fue acercando a mí, a la ciudad, a traición”. [Onetti: 90, comillas en el original]

Construir e imaginar – labores de ambos Brausen y Díaz Grey – el deseo de Elena implicará poder verla desde otros ángulos y puntos de vista. Aquí se trata de ver a Elena – lo que resulta “inadaptable” – a través de Lagos. Así Elena misma y Lagos construyen la imagen de Gertrudis-Elena no solo para la escritura de Brausen, sino para el lector de la novela. El proyecto metatextual⁵ de Santa María explorará de este modo la temática de la infidelidad y en general de lo constructivo de las conductas. No serán los sueños despiertos de Díaz Grey los que llevarán a cabo la tarea. Es entonces que aparece el inglés Oscar Owen, quien producto de la escritura de Díaz Grey, juega con los nombres propios haciendo un guiño de ojos a los lectores de Oscar Wilde y su *Retrato de Dorian Grey* cuya homoerótica intertextual no debe del todo descartarse en la lectura de *La vida breve*, volveré sobre ello en breve. Oscar figura como personaje fugitivo, movilizado por una fuerza vital que seduce a Elena. El ardiente deseo de Elena la hace arrastrar al médico consigo (por la droga). Todo deseo, el de Elena, el de Díaz y el de Lagos, se reflejan mutuamente y trazan huellas en la vida de su escribiente, Brausen, quien se separa de Gertrudis. Lagos diagnostica el deseo de Gertrudis-Elena:

Aquel hombre (se llama Oscar, Oscar Owen, el Inglés), lo definí: es un gigoló. Y lo seguirá siendo hasta la muerte. [...] Como podía habernos contagiado una enfermedad nos transmitió esta costumbre de las drogas. No necesidad, afortunadamente. Y en el fondo, por lo que a mí respecta, se trata más bien del deseo de acompañarla, por lealtad, en una desgracia. Podría renunciar a este hábito en cualquier

⁵ Gaspar, aludiendo a Borges, observa en la metaficción de Onetti que: “[...] como en “Las ruinas circulares”, los límites entre el creador – el soñador – y su creación, su artificio – lo soñado –, se pierden y con ello se deconstruye la noción misma de realidad, porque toda realidad es una ficción” [77]. En *La vida breve*, la metaficción en el hecho mismo de escritura artística [Brausen escribe un guiño de cine] tematiza así la invención en la invención.

momento. Pero, ¿para qué? No me hace más daño que el tabaco. [...] ¿Triunfó? Sí; desde su punto de vista debo admitir que triunfó. *Era joven, muy hermoso. Ese tipo de muchacho sin pecado que insiste en hablarnos de su virilidad, tanto, que terminamos por sospechar que haya escondida cierta femineidad.* Están descartadas en este caso, repita, las relaciones físicas. [...] Un hombre inexistente hasta entonces, incapaz de interesar en forma duradera y mucho menos de deslumbrar, se encuentra de improviso con [...] la bondad de mi mujer, [y] el inexplicable hechizo en que ella se dejó envolver. [Onetti: 94-5, énfasis añadido]

El enunciado de Lagos representa un discurso patriarcal heterosexual. Desde su punto de vista, la mujer (léase esposa) es propiedad del hombre. El control de Lagos se ridiculiza en la supuesta toma de decisión de aceptar a Oscar (como gigoló) en la vida de Elena, al mismo tiempo negando todo acto de infidelidad (entiéndase matrimonio) a través de la homofobia y la homosexualidad que proyecta en aquel. Lagos debe creer que puede abandonar a Elena, para convencerse de que desea acompañarla, cuando en realidad desempeña el papel del proxeneta que financia y protege la instancia del coito (caso de Arce-Brausen). En el mismo pasaje la crítica al orden patriarcal y a la sociedad de clases revela al mismo tiempo el deseo y/o enfermedad de Elena y coloca a Lagos en la contradicción patriarcal: “[Oscar] pudo existir por primera vez en su vida porque encontró dos personas, infinitamente superiores a él por su cultura, su educación, sus medios y su posición social, que le demostraban afecto y admiración, que lo trataron como a un igual” [Onetti: 95].

La jerarquía de poder se sitúa por encima de las relaciones sociales. Lagos, como individuo, debe internalizar esta jerarquía, primero, para ejercer el poder simbólico, siendo, simultáneamente, presa de la opresión de dicha jerarquía. Es decir, Lagos pertenece a una clase social que está por encima del joven Oscar, pero este, entre joven, viril y afeminado, ejerce un poder simbólico del deseo que está por encima de Lagos, el hombre patriarcal. Lo último que le dice Lagos a Díaz Grey en esta conversación, refuerza la economía del deseo que ejerce Oscar: “Puedo resumirlo en una frase, ya que parece interesarle. [...] Se trata del recuerdo. Regularmente, cada dos meses, digamos, ella sufre pensando en ese hombre como si lo hubiera amado, como si su

desaparición significara algo más que las molestias que acarrea el despido de un valet” [Onetti: 95].

La alcahuetería de Lagos destruye la imagen y el orden patriarcal. Por encima de su dinero y sus trajes, sus formalismos y buen hablar, el poder simbólico se anuda en un joven extranjero de tendencias sexuales inciertas. En “El hotel en la playa,” Elena acierta a sacarle a Díaz Grey todo lo que su marido le dijo, y en esta infidencia se lee:

–Siga, no me molesta. Siga, siempre que todo eso lo haya dicho Lagos, de veras.

– Es así. Yo no tengo imaginación. Hay otra versión; *parece que las tendencias sexuales del fugitivo estaban en una encrucijada* y era más que probable que Lagos (u otro Lagos más joven) resultara finalmente preferido, en perjuicio de usted. [Onetti: 112, énfasis añadido]

La reconstrucción del orden económico patriarcal y su norma heterosexual se elabora pues a partir de la escritura inventiva y de los puntos de vistas de todos los “moldes vacíos,” es decir, de personajes altamente performativos.

Así, el trabajo, el matrimonio y las leyes son desafiadas por la escritura artística y la invención de mundos lingüísticos.⁶ Lo que se patenta de modo muy explícito a lo largo de la novela a través de los deslizamientos de la voz narrativa que salta de Brausen a Arce a Santa María. Por ello, con la pérdida del seno y Gertrudis, Brausen se extraña de su alrededor y se vacía de lo que creyó era su esencia. El desdoblamiento literario de Brausen a Arce pone en relieve la desencionalización de toda identidad. En efecto, la identidad como técnica de creación llegará a sus últimas consecuencias con el desarrollo de la vida secreta de Arce.⁷ Este golpeará a la Queca, la usará como objeto sexual(izado) y la degradará a la condición más

⁶ Es decir: “[*La vida breve* es] la concepción de la literatura como un acto de fundación de un universo verbal propio” [Verani: 218].

⁷ Ludmer, en relación a cómo Arce constituye medio de exploración de Brausen, observa: “Lo que el departamento contiguo [el de la Queca] provee es el lugar necesario (la segunda cadena) para la restitución de un par de iguales, roto en Gertrudis: pero el pecho cortado dejó otros vacíos” [22], “moldes vacíos” que Arce restituirá.

humillante, la de una prostituta sin control de su cuerpo, desde el punto de vista de la moral patriarcal. Visto así, la violencia sexual de Arce más allá de lo apologético, es la muestra del orden patriarcal en crisis desde dentro, desde la propia fibra de sus injusticias.

Los proyectos de Santa María y Arce son moldes o identidades creadas de modos diferentes para cuestionar el orden social y sexual. Con Oscar la ambigüedad sexual deconstruye la norma matrimonial del deseo heterosexual. Con Arce la violencia desmitifica la moral patriarcal del deseo heterosexual. Sin embargo, estos antagonismos materializados en los personajes no forman el sentido ideológico global de la obra. Con Santa María y Arce la novela no se centra en la sexualidad como motor crítico de la opresión del individuo en la sociedad patriarcal capitalista, son funciones narrativas de una crítica al humanismo y sociedad occidentales de posguerra.

El sentido global de obra se perfila en la construcción del yo no solo a través de múltiples personajes y de la metaficción, sino a través del punto de vista del otro, de la alteridad. Hacia el final de la obra, Stein se encuentra con Brausen-Arce (más Arce que Brausen) y aquel no reconoce a este, su identidad no refleja una identidad particular: “Esa frase, esa broma, esa manera de hablar... Este no es Brausen. ¿Con quién tengo el honor de beber?” [Onetti: 246]. En este momento nodal, la siguiente cita extensa demuestra cómo el yo narrador en forma de Brausen-Arce sintetiza el resultado de sus experimentos identitarios:

– [...] Es muy fácil. El que se ha casado puede traducirse por el que tuvo que pagar el precio. Solo que ella era extraordinaria y casarme no fue un medio sino un fin; necesité cinco años para comprender de verdad, una a una todas las cosas que la hacían extraordinaria. A otro puede bastarle una noche, una actitud cínica y su ilusión de conocimiento; a otro, ella le hubiera planteado un problema distinto o ninguno. [...]

– Porque empieza con Gertrudis –dije–. Empieza cuando me creyeron. Pero cuando llegué a conocer de veras aquel cuerpo blanco, cuando lo supe de memoria y me sentí capaz de dibujarlo sin luz y sin saber dibujar, solo pensé que las cosas, *la investigación del problema recién empezaba*. La clave del misterio estaba en otra

parte, el misterio no estaba simbolizado por el gran animal blanco en la cama. [...]

– *No hay sistema que pueda emplearse para conocer a alguien; es necesario inventar una técnica para cada uno.* La fui creando, modificando durante cinco años cuando se trató de saber quién era Gertrudis. Tenía que saberlo para alcanzar la seguridad de que ella era mía. [...]

– Era el testigo. [...] Y yo, el que daba el testimonio, me llenaba de lástima viendo a los demás contentarse, necesitar la miseria de los partos provocados. *Porque cada uno acepta lo que va descubriendo de sí mismo en las miradas de los demás, se va formando en la convivencia, se confunde con el que suponen los otros y actúa de acuerdo con lo que se espera ese supuesto inexistente.* [...]

– Esta voz ronca – comenté – Me acuerda a Macleod. Ejemplos para los niños: *Macleod ya no era él, desde hacía muchos años: él era el puesto que ocupaba. Estaba determinado por lo que le habían hecho creer que era; antes de pensar, pensaba qué le correspondía pensar a un norteamericano trasplantado, con tal empleo, tal edad, tal sueldo. Antes de desear pensaba... [...]*

– No es fundamentalmente cuestión de mediocridad, sino de cobardía. También es cuestión de ceguera y de olvido; no tener despierta en cada cédula de los huesos la conciencia de nuestra muerte. Podría hablar el resto de la noche; *todo es dócil, todo está separado de mí.* [Onetti: 248-9, énfasis añadido]

No es casual que Brausen califique el matrimonio en términos económicos, ya que en la sociedad capitalista el dinero da permiso para trazar las relaciones de cambio.⁸ El acto de casarse simbólica y ceremonialmente paga el rol y los gestos correspondientes a un marido. De esta manera, el sistema capitalista rige material y simbólicamente toda acción social. Estos patrones de opresión y determinismo social no se pueden observar desde dentro sino desde fuera, y por ello es que Gertrudis usa la palabra juego en vez de amor o seducción. Los nombres, roles y profesiones sociales en el

⁸ La relación entre norma, valor e intercambio, se puede seguir a partir de la definición de Jean-Joseph Goux: “Le choix universel préside à l’instauration de la norme. Cette fixation définitive devient “la forme socialement validée.” Elle acquiert une authenticité sociale.” C’est “une forme officielle des valeurs” qui peut régler, normalement, les échanges” [71].

capitalismo intentan naturalizar el artificio de un rol construido, inventado y lingüísticamente arbitrario. Juego y técnica es lo que está en juego en toda relación de cambio. El narrador avanza sobre la idea de que solo a partir de la técnica y de la mirada del otro es que un individuo llega plenamente a la conciencia de lo constructivo de su ser. De lo contrario, si el individuo cree que los intercambios sociales condicionan su ser, este no es capaz de pensar, sino de pensar solo lo que ley social le permita.

El sentido ideológico de *La vida breve* muestra que, a través del artificio de la ficción, las opresiones del sistema capitalista se hacen visibles, y en esta medida el discurso patriarcal, con sus leyes y regulaciones, queda denunciado como contradictorio en lo social (violencia de Arce) como en lo sexual (ambigüedad de Oscar).

Inversión en Donoso

La crítica del orden patriarcal, en este sentido, también se articula en *El lugar sin límites* de José Donoso, donde la transgresión sexual es central al texto. En la Estación El Olivo, fundo de Alejo Cruz, hay una casa de prostitutas venida a menos donde viven la Manuel(a)⁹, travesti propietaria, su hija la Japonesita, y otras prostitutas viejas y demacradas. Esta casa de provincia articula una doble economía, la de la propiedad privada y la del sexo comercial. Ganada en una apuesta entre la madre de la Japonesita, la Japonesa Grande, y don Cruz, gobernador de la provincia, esta casa está en el límite espaciotemporal entre un recuerdo de un pasado que soñaba con modernizarse, y un obstáculo en el presente que impide que don Alejo desaparezca la aldea para hacer un viñedo, e instalarse en Talca, la gran ciudad. La tensión antagónica que estructura la obra transgrede el patriarcado de dos maneras: por la posesión de la casa por figuras no machas, y por la inversión de lo sexual a través significantes fluctuantes [Achugar 1990: xix].

⁹ En referencia a los personajes, el uso del artículo determinado con el nombre propio será mantenido en el trabajo.

Los límites del lenguaje narrativo se muestran en el desarrollo gramatical del personaje de la Manuela en su relación con la Japonesita, su hija, y Pancho Vega. Este aparentará la figura de macho a través de su violencia y su camión de cuatro ruedas traseras, pero sus deseos sexuales, entre Ema (hembra) y la Manuela (seudo hembra), atentarán contra su imagen macha. Hasta el quinto capítulo la ambivalencia sexual de la Manuela se sugiere con el sufijo femenino del nombre que marca el género del personaje, al mismo tiempo que los pronombres responden al género lingüístico masculino. En el cuarto capítulo se narra la desesperanza de la Japonesita por la llegada de Pancho Vega, y el lenguaje narrativo cuele la ambigüedad sexual de la Manuela:

Ella [la Japonesita] cedió tranquilamente Sí [sic]. Seguro que venía [Pancho Vega]. Bajo las manos de *su padre* que le rozaban la cara de vez en cuando, el recuerdo agarrotó a la Japonesita. La había agarrado con sus manos ásperas como un ladrillo, el pulgar cuadrado, de uña roída, tizado de aceite, ancho, chato, hundido en su brazo, haciéndola doler, un moretón que le duró más de un mes...

– Papá...

La Manuela no contestó. [Donoso: 49, énfasis añadido]

La descripción de las manos, poco femenil, se acompaña de la fuerza, nada femenil, con que la Manuela le dio un moretón. Sin embargo, en el párrafo que le sigue, tanto su personaje como la enunciación del lenguaje sugieren ya el travestismo de la Manuel(a):

Ya estaba bueno. ¿Para qué seguía haciéndose la tonta? ¿Quería que *ella, la Manuela*, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose ese cuento... sabes muy bien que *soy loca perdida*, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como *una gallina* en cuanto llegue Pacho. Culpa suya no es por ser *su papá*. *Él* no hizo la famosa apuesta y no había querido tener nada que ver con el asunto. [Donoso: 49, énfasis añadido]

De modo sutil, el secreto sobre el que el lector comienza a sospechar, empieza a revelarse más bien como molesta recordación por parte de la Manuela a la Japonesita sobre algo ya sabido, nunca ocultado: su

paternidad ausente [Boschetto: 533]. Igualmente tenue, las asociaciones Pancho-machote, loca-gallina, papá-él, por un lado, aluden al orden patriarcal del macho fuerte y la hembra débil como binarismo de base, y por el otro, permiten ambiguar el rol genérico de la Manuela en ese binarismo.

Otro momento de ambigüedad genérica, y que ya implica la cuestión de la propiedad privada, se encuentra en un momento de desesperación de la Manuela:

Quando la Japonesita se ponía a hablar así a *la Manuela* le daban ganas de *chillar*, porque era como si su hija estuviera *ahogándolo* con palabras, *cercándolo* lentamente con su voz plana, con ese sonsonete. ¡Maldito pueblo! ¡Maldita chiquilla! *Haber creído que porque la Japonesa Grande lo hizo propietario y socio de la casa en la famosa apuesta que gracias a él le ganó a don Alejo, las cosas iban a cambiar y a mejorar.* [Donoso: 60, énfasis añadido]

Si seguimos el esquema patriarcal, una mujer puede chillar y perder la razón, pero las marcas de género masculino en los gerundios, le niegan, a la Manuela, dentro de dicho esquema, el estado de desesperación en que está. El punto culminante de la ambigüedad se expone cuando la Japonesita, pidiendo irse, se resigna a aceptar morir en ese pueblo donde “en un nicho en el cementerio de San Alfonso bajo una piedrita que dijera “Manuel González Astica”” [Donoso: 61]. Con la tensión genérica bien acentuada, no será hasta el capítulo seis, con la fiesta de la victoria electoral de don Alejo, que la enunciación no aclara al lector de modo exacto que la Manuela es fisiológicamente hombre y afeminado: “Bajaron también dos mujeres más jóvenes, y un hombre, si es que era hombre. [...] – Debe ser el maricón del piano. [...] Artista es, mira la maleta que trae” [64]. Además, en el pasaje arriba citado, la Manuela hace balance dramático de la cuestión de la propiedad de la casa. En efecto, arrepentida, se victimiza por lo que sería una situación injusta y una ilusión rota.

Dicha ilusión se remonta al pasado, a la fiesta de la victoria electoral de don Alejo, ocasión en la que la Manuela llega por primera vez al pueblo en el tren que venía de Talca. En la fiesta, la Japonesa Grande le apuesta a que ella lograría seducir y acostarse con el travesti a cambio de ser la propietaria de la casa. Don Alejo pierde la apuesta

con la Japonesa Grande en un pasado cuyo porvenir lucía prometedor. Con el paso de trenes de la Estación El Olivo, don Alejo había prometido modernizar la aldea y su primer paso sería traerle electricidad. Con su victoria don Alejo promete progreso y modernización, pero pierde una propiedad y consecuentemente el control (aunque no la influencia) sobre la Japonesa Grande, la Manuela, y la casa de prostitutas. De esta manera, la novela muestra cómo dentro del patriarcado, la mujer y el travesti entran en el juego de poder desde otros esquemas sociales y sexuales, y así la práctica novelada pone en tela de juicio la abstracción del discurso patriarcal.

La escena más importante y significativa en el sentido social y sexual se encuentra en la apuesta como tal en los capítulos VI, VII y IX. Se trata de un “cuadro plástico”, en palabras de la novela, donde el espectáculo erótico entre la Manuela y la Japonesa Grande se transforma en coito invertido, en especie de binarismo cruzado. Las inversiones que entran en juego, como se ha señalado, muestran no solo el significativo fluctuante del género y las relaciones de cambio de la economía patriarcal, sino también apunta “la inversión en la inversión” [Sarduy: 46] del espacio del lenguaje – semejante al gesto del relato dentro del relato en *La vida breve* de Onetti. En el “cuadro plástico” incurren tres inversiones por parte de la Manuela: un hombre que se traviste en mujer; que atrae por lo que de hombre hay en ella; y que es pasivo en el acto sexual [Sarduy: 45]. En tal modo se nota que estas inversiones o simulaciones [Pereira: 195] destruyen toda idea fija de la identidad sexual (su signifiante), y que, además, a través del morbo y la fascinación de los machos de la fiesta que ven el cuadro plástico, se redefine el deseo erótico en el interior del orden patriarcal. Ello queda ejemplificado en los enunciados de la escena en que tira a la Manuela al agua y que luego regresan a la fiesta para comentarlo donde la Japonesa se acalora en deseo tanto erótico como material. Al tirarla al agua, un hombre dice:

– Mira que está bien armado. [referencia al pene de la Manuela] [...]

– Y [la Manuela] dice que no le sirva más que para mear.

La Japonesa alzó la cabeza fatigada para mirarlos.

– Eso dirá él, pero yo no le creo.

– ¿Por qué?

– No sé, porque no...

Lo discutieron un rato.

La Japonesa se acaloró. Su pecho mullido subía y bajaba con la pasión de su punto de vista: que sí, que la Manuela sería capaz, que con tratarla de una manera especial en la cama para que no tuviera miedo, un poco como quien dijera, bueno, con cuidado, con delicadeza, sí, la Japonesa grande estaba segura de que la Manuela podría. [Donoso: 81, énfasis añadido]

En este fragmento, la forma de diálogo marcada por guiones diferencia un personaje del otro. Pero luego sigue, y el lenguaje se evidencia incierto en el uso del discurso indirecto sin guiones para expresar la voz del personaje, creando así un travestismo narrativo con cierta carga ideológica.¹⁰ De este modo, el significante fluctuante de los personajes se reproduce en los límites mismos del lenguaje que engloba la obra. Por otro lado, el origen de la apuesta se da precisamente por el interés de los hombres en el pene de la Manuela, lo que demuestra, por demás, la expresión cuasi bacanal de la opresión del hombre en la sociedad edipianizada, que desea el falo reprimiéndoselo (por miedo al padre, al jefe, al coronel, al maestro, etc.).

Un ejemplo cumbre de la incertidumbre de enunciación se encuentra en las palabras que intercambian la Japonesa y la Manuela en la proposición y la acción del cuadro plástico mencionado. Revisemos un fragmento del texto al momento que la Japonesa le propone la apuesta. Partimos con la Japonesa cuya entrada la marca un guion, seguida de puntos suspensivos de enunciación fluctuante:

– Vamos a medias todo. Te firmo medias, tú también como dueña de esta casa cuando don Alejo me la ceda ante un notario. Tú y yo

¹⁰ Achugar observa el recurso de la inversión como conciencia ideológica que se rearticula en la estructuración de la obra: “La propia enunciación del hablante o autor implícito, que favorece la ilusión de realidad natural de la voz femenina de la Manuela, no hace más que subrayar la conciencia ideológica de los personajes y la función ideologizante del enunciado, que confrontado con el acto de estructuración – enunciación – del hablante, muestra la desmitificación del proceso ideologizador formalizado en el texto” [1979: 160].

propietarias. La mitad de todo. De la casa y de los muebles y del negocio y de todo lo que vaya entrando...

... y así, propietaria, nadie podrá echarla, porque la casa sería suya. Podría mandar. La habían echado de tantas casas de putas porque se ponía tan loca cuando comenzaba la fiesta y se le calentaba la jeta con el vino, y la música y todo y a veces por culpa suya comenzaban las peleas de los hombres. De una casa de putas a otra. Desde que tenía recuerdo. Un mes, seis meses, un año a lo más... siempre tenía que terminar haciendo sus bártulos y yéndose a otra parte porque la dueña se enojaba, porque decía, la Mañuela armaba las peloteras con lo escandalosa que era... *tener una pieza mía, mía para siempre, con monas cortadas en las revistas pegadas en la pared.* [Donoso: 86-7, énfasis añadido]

Primero hemos enfatizado la enunciación identificándose con la Japonesa, después el narrador toma la palabra, y luego enfatizamos el pase del narrador a la Manuela, contenta de pensar en un cuarto propio (como en la afirmación de independencia de género del ‘cuarto propio’ de Virginia Woolf). La coherencia de la obra está pues en las réplicas expresivas de la identidad fluctuante de los personajes y en la enunciación narrativa. Más aún, el deseo erótico se muestra cruzado por la ambición material de la propiedad de la casa y el negocio de putas. En el caso de la Manuela, Sarduy lo apunta: “su ambición [...] no es más que un pretexto, ese con que el dinero justifica todas las transgresiones” [44]. El lenguaje, las posesiones, lo erótico y lo sexual se interrelacionan en una economía del deseo donde la crisis del orden patriarcal revela la incoherencia de someter a su lógica opresora todas las formas posibles y legibles del deseo. Lo que incluye a su vez la inversión triple de Manuela y la inversión lesbiana de la Japonesa. El orden discursivo de la novela se estructura de modo semejante. La ambivalencia sexual de la Manuela dura poco menos que la mitad de la novela, donde el lector debe decodificar un sujeto con nombre femenino y pronombres masculinos, perforando el contrato binario del patriarcado. Por lo tanto, el choque entre la familiaridad de la figura de don Alonso y la irrealidad de la figura de la Manuela producen en el nivel de la trama un “realismo equívoco,” y en el nivel de enunciación ofrece “una reflexión meta narrativa sobre los límites y los equívocos del realismo” [Achugar 1990: xxiii].

La vida breve y *El lugar sin límites* son novelas que transgreden las normas sociales y literarias donde los personajes y el lenguaje mismo comparten capacidades creadoras. Personajes como Brausen-Arce-Díaz Grey y Oscar Owen, la Manuela y la Japonesa, sin dejar la forma de la novela, desplazan el límite de la trama hasta las orillas mismas de la creación del lenguaje. En la medida en que la personalidad del personaje se repite en la textura del lenguaje, la recepción contemporánea podría plantearse los límites de su realidad, los síntomas de sus opresiones y la legibilidad de formas y estilos diferentes de vida en temas de sexo, dinero y orden mundial. De ese modo, estos textos son artefactos artísticos sensibles a la sociedad donde se produjeron. Es decir, son obras lingüísticamente autónomas en diálogo con el sentido social de su tiempo y, por ello, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig hace aparecer a la sociedad en su lenguaje artístico.

Simulacro en Puig

Mientras que en Onetti y Donoso se acentúan las creaciones de mundos y de lenguajes, el proyecto artístico de Puig acentúa sobre todo el lenguaje, lo que también conlleva a trasgresiones de normas, pero de modo diferente. La pretensión de ensanchar los límites mismos del lenguaje y la creación, por muy válida que sea, tiene la limitación de ser un ejercicio harto técnico de la astucia literaria culta. Con *Boquitas* no se trata solo de nuevos horizontes en la buena literatura, en el sentido elitista. Se trata también de acumular formas de lenguajes no literarias de valor masivo y literaturizarlas. Si hemos resaltado más arriba la necesidad de lecturas que hagan aparecer a la sociedad en el texto, *Boquitas* constituye una literatura que se (in)forma a partir de las formas de comunicación de la sociedad misma. Si en Donoso las inversiones son una forma de simulación, la simulación en Puig cobra otro sentido.

El uso de la cultura popular en el lenguaje literario postula el tipo de simulación que “vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”” [Baudrillard: 8] no en el sentido de que la literatura no es la realidad, sino de que el estatuto de la literatura se rige por modelos, como en la realidad, pero también

por convenciones que son inmateriales. Se compra literatura culta en librerías, se lee en bibliotecas, en el sillón favorito del living, pero ni se compra ni se vende en el terreno de construcción o en la mina de carbón. Es este estatuto lo que el lenguaje de Puig pone en juego en su literatura; esta separación entre arte culto y arte cutre. De este modo, Puig desafía la normatividad a través de un uso del lenguaje literario, como Onetti y Donoso, pero no en función de la clásica topología del buen marxista (opresor/oprimido), sino de los antagonismos sociales a través del calco simulacral de medios de comunicación masivos. Es decir, a través las cartas de amor entre Juan Carlos Etchepare y Nérida Fernández, las fotos viejas del álbum del recuerdo de la juventud, los capítulos en forma de entregas a la manera de los folletines rosa o radionovelas melodramáticas, o los boleros y tangos cuya nostalgia recuerda las timbas juveniles. Por ello, a *Boquitas* caben observaciones dispares como “pretexto literario de formas masivas y populares” o “finísimo experimento que cuestiona las bases mismas de la enunciación literaria”. El simulacro, como “precedente de lo real”, al decir de Baudrillard, cabe en ambas críticas.

Boquitas cuenta la historia de la vida, los amores y el entorno de un grupo de jóvenes del pueblo de Coronel Vallejos en Argentina en los años 1930 y 1940. El protagonista Juan Carlos Etchepare, figura donjuanésca, muere de tuberculosis en 1947. Uno de los triángulos amorosos se centra entre él y dos de sus amantes, Nené (Nérida Fernández de Massa) y Mabel (María Mabel Sáenz). Por medio de artículos de prensa, cartas, álbumes de fotos, agendas, repuestas de consejeros del amor en revistas femeninas, informes de actividad de un día entero, transcripciones de una gitana leyendo las barajas, el programa y los premios de romerías populares, documentos oficiales (legales, médicos, policiales), recapitulaciones radionoveleras, la escucha de radionovelas, música popular de la época, comunicaciones telefónicas, diálogos cruzados por pensamientos internos, confesiones al cura, y otros recursos sensacionalistas, el narrador parece estar fuera de la narración. El texto da la impresión de un meticuloso trabajo de collage, que ofrece un conjunto donde lo amoroso es lo más visible. Ese parecer del narrador no es casual, se trata de una técnica de simulación a través de la cual el lector comienza a dudar de los

personajes en la historia y consecuentemente de la narración y su aparente narrador ausente.¹¹

La integración de estas formas de cultura popular y oficial en una novela se estructura en la forma serial de entregas, a modo de folletín. De tal manera, se parodiza la literatura permitiendo una reflexión sobre los límites de la escritura artística culta. De igual modo, varios mitos y fórmulas del amor trágico se exponen a través de las formas integradas. El triángulo Carlos-Nené-Mabel se puede leer desde el mito del amor único [Martí-Peña: 95] y el ambiente melodramático de la rivalidad femenina. En principio, Nené ve en Juan Carlos su único amor, mientras que Mabel cree se pueden amar a varios. En la decimotercera entrega, cuando Juan Carlos es ya parte de su pasado común, Mabel visita a Néne luego de que esta se casara. Le pregunta a Mabel: “¿[A] que te olvidaste de traerme la foto de tu novio? Ambas pensaron en el rostro perfecto de Juan Carlos y evitaron durante algunos segundos mirarse en los ojos” [Puig: 192].

Su tema de conversación y la escucha de ambas de un teatro radial muestra que el vínculo que continúa su amistad es el recuerdo y la rivalidad hacia Juan Carlos (cuando estaba vivo aún). No solo es este el objeto de la discordia, sino cómo se recuerda lo que afina la diferencia de carácter entre ambas. Pierre y Marie, noble y paisana, protagonistas de la emisión, después de años de su romance de jóvenes, se encuentran en medio de la ocupación alemana en Francia durante la primera guerra mundial. Él está herido de bala, ella lo esconde y lo cura en la granja de su esposo. El amor entre ellos les parece a las oyentes cosas diferentes. Insegura de que Pierre ame a quien ya había poseído en carne, Nené articula el mito del amor único:

- Pero de verdad puede querer a una sola.

Mabel prefirió no responder. Nené encendió la radio, Mabel la observó y ya no a través del velo de su sombrero sino a través del velo de las apariencias logró ver el corazón de Nené. No cabía duda:

¹¹ Como lo observa Kerr: “Given the fragmentary nature of the text and the intermittent appearances of an omniscient narrator within only some of its sections, there seems to be no position from which an immediately accessible narrative unity might be offered to the reader” [83].

si ésta creía imposible amar a más de un hombre era porque al marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos sí lo había amado. [Puig: 196-7]

En el resto de su visita, parte del juego de Mabel consistirá en sugerirle a Nené la gran promiscuidad de Juan Carlos, y así desestabilizar el mito del amor único, pero sin ser totalmente clara:

- Pero vos qué sabés de Juan Carlos, no sabés nada.
- Nené ¿vos no sabés la fama que tenía Juan Carlos?
- ¿Qué fama? [...]
- [...] te dije eso para cacharte no más. *Lo que me contaron fue otra cosa.*
- ¿Qué cosa?
- Perdoname Nené, pero cuando me lo contaron juré que nunca, pero nunca, lo iba a decir a nadie [Puig: 204-5].

La manipulación de Mabel a través del chisme y el secreto, minimiza a Nené. Establecida la base real de su amistad, el recuerdo de Juan Carlos y la rivalidad afloran en otras competencias o carencias:

- [...] No escuchás la novela de la tarde?
- No, ¿hay alguna linda?
- ¡Divina! a las cinco ¿no la escuchás?
- No, nunca. – Nené recordó que su amiga siempre había descubierto antes que ella cuáles eran la mejor película, la mejor actriz, el mejor galán, la mejor radionovela, ¿por qué se dejaba siempre ganar? [Puig: 194]

En una pausa comercial, Mabel le pregunta si le había gustado la emisión: “– Sí, la novela es linda, pero ella no trabaja del todo bien. – Nené temió elogiar la labor de la intérprete, recordaba que a Mabel no le gustaban las actrices argentinas. - Pero si es buenísima, a mí me gusta – replicó Mabel recordando que Nené nunca había sabido juzgar sobre cine, teatro y radio” [Puig: 199].

Minimizada por su mito, en el plano del desarrollo personal, Nené queda arrollada. Por otro lado, el melodrama entre Mabel y Nené está estructurado por su escucha de radionovela, género melodramático

como tal. Ello revela una de las técnicas de simulación patentes en *Boquitas*. A medida que avanza el romance entre los amantes radiales, la rivalidad femenina hace reposar los supuestos del amor verdadero en una delicada tela. Tal delicadeza se formaliza en la emisión radial misma, cuando Marie le cambia el vendaje de la herida del amado:

“- Marie... de tus labios en cambio nunca he oído quejas. Dime ¿qué sentirías si yo muriese en la batalla?

“- Pierre, no hables así, mis manos tiemblan y te puedo dañar... tan solo resta quitarte el lienzo embebido en hierbas. No te muevas.

“Y ante los ojos de Marie estaba, sin vendas, la decisión del Destino”.
[Puig: 199, comillas en el original]

El sentimentalismo melodramático se desarrolla a través del límite entre amar y dañar cuando la maniobra de levantar las vendas pelagra al experimentar la idea trágica de la muerte del amado. Tal imaginería de la cursilería, pasando de la radionovela al personaje de Nené, se repite en la rabia de esta para con el secreto de Mabel sobre Juan Carlos: “Mabel dividía en dos una masa con el tenedor, Nené vio que el tenedor era un tridente, de la frente de Mabel crecían los dos cuernos del diablo y debajo de la mesa la cola sinuosa se enroscaba a una pata de la silla” [Puig: 205]. Casi todo este pasaje está compuesto por la conversación entre las dos amantes de Juan Carlos y la novela radial. La economía de la voz narrativa se deberá a un juego de simulación de formas literarias y no literarias dentro del objeto literario de la novela. Se tiene de modo singular una novela que trata el sentimentalismo sensacional de la radio, las cartas y las revistas de moda. Pero su parodización no toma la distancia de un *Quijote*, donde el narrador hace lucir torpe al caballero loco. En Puig, la integración de lo no literario se hace con una especie de seriedad del género parodiado, de la forma cursi. Es decir, en *Boquitas* la representación de la cultura popular, no culta, tiene la apariencia de copia exacta. No se trata de repetir el original con la diferencia paródica, sino de producir el original mismo sin efectos, similar al Pierre Ménard de Borges. El ejemplo cartográfico de Baudrillard explica bien este tipo de simulación: “Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la

generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” [Baudrillard: 5].

En el caso de *Boquitas*, el proyecto discursivo disfraza lo literario de no literario. La radionovela, en el contexto de un libro, va a significar lo literario. Al mismo tiempo, las convenciones territorializadas de la lectura culta reconocerán aquella forma invitada de lo melodiscursivo. De tal manera que, siguiendo el concepto de simulacro, *Boquitas* es hiperliteratura porque su proyecto de enunciación revela el ser no substancial del estatuto de la literatura. Parafraseando a Baudrillard, *Boquitas* se genera en modelos reales (radionovela) que no tienen orígenes o realidad en el modelo literario culto. En este sentido, Puig transgrede el estatuto patriarcal de la escritura culta al juntar la simulación de formas cursi injertadas, la desmitificación del amor único y la rivalidad femenil.

Conclusión

En este trabajo se analizó cómo las transgresiones de Onetti, Donoso y Puig responden al desborde de formas frente a las convenciones literarias. Cada una desde su especificidad discursiva, se puede leer a través de la óptica de la feminización del hecho literario en tanto implicación política del poder simbólico. La narrativa que cuenta historias y la ficción que se muestra realista, en Onetti y Donoso, es transgredida por las técnicas respectivas del relato dentro del relato (Santa María en Buenos Aires y Montevideo) y “la inversión en la inversión” [Sarduy: 46] (travesti que atrae por lo hombre). Es decir, el lenguaje literario como creación reflexiona sobre sí. En el caso de Puig, la dimensión del lenguaje no centra su proyecto crítico. La aparente ausencia del narrador pone en primer plano formas (no) literarias que simulan el objeto novela. Este uso de formas rebalsará la convención patriarcal de lo literario, y este sentido también transgrede la normatividad. Independientemente del sexo del autor, del narrador o del personaje, el lenguaje escrito, desde su remoto trato con el antagonismo social, no se reduce a la cultura patriarcal dominante que interroga.

Las transgresiones narrativas de los tres textos comentados vistos desde la óptica de lo femenino siempre irán más allá de la historia del personaje, para explicarse desde la complejidad enunciativa de las obras. Si hay que dirigir el interrogante de la escritura femenina en estos proyectos narrativos, habría que decir que partir del lenguaje literario como signo arbitrario y hueco que se gesta dentro de sistemas simbólicos del poder donde, como se ha ido sugiriendo, el patriarcado juega un rol clave, mas no definitivo. Tal es el parecer de Nelly Richard:

Pero decir que el poder simbólico maniobra las señas del género operadores ideológico-sexuales de una masculinización de la cultura, no significa que la escritura misma (como dispositivo signifiante) obedezca en su estructura a una clave monosexuada.

[...] [L]a escritura pone en movimiento el cruce interdialéctico de varias fuerzas de subjetivación. Al menos dos de ellas se responden una a otra: la semiótico-pulsional (femenina) que siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transversal, y la racionalizante-conceptualizante (masculina) que simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo.

[...] [C]onvendría entonces hablar de una *feminización de la escritura*: feminización que se produce a cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes [...] para desregular la tesis del discurso mayoritario. [34-35, énfasis original]

De modo general, se dirá que los postulados del feminismo juegan un papel fundamental para la reivindicación social de un sector históricamente marginado, lo que lo aúna a otras voces, la homosexual, la infantil, la tercermundista, etc. Las políticas de la identidad, que implican el debate del género sexual y la crítica al binarismo heterosexual, apuestan energías denunciativas y críticas de la diferencia excluyente (patriarcado) y proponen una diferencia incluyente que trascienda el binarismo sexual y social. La coyuntura que se crea entonces no es la de una diferencia específica, la de la mujer en la sociedad y en la literatura, sino la de un conjunto unido en la diferencia, pero disímil en sus reclamos. Es decir, las voces de la diferencia se rebasan en el momento mismo de la (d)enunciación, ya que apelan a ser escuchadas por el orden opresor que critican. La inseparabilidad entre la reivindicación y la reproducción del sistema

cuestionado, crean una tensión contradictoria, pienso, en todo texto literario que habla desde el margen, como en los casos estudiados, y que llega al lector por medio de sofisticados mecanismos culturales y comerciales de la sociedad capitalista. Lejos de una mirada moralista, esta contradicción es un motor sumamente productivo del texto literario. Las tres obras comentadas generan transgresiones a partir de las mismas contradicciones de su situación de producción; destruir el relato, el realismo y la norma culta a través de ellos mismos. Creo que ahí está un valor importante de la narrativa moderna y también contemporánea: estetizar no solo lo social, sino el mismo constructo ideológico con que pensamos y sentimos lo social, término que subsume toda diferencia antagonista.

Bibliografía

- ACHUGAR, HUGO. 1979. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Celarg.
- ACHUGAR, HUGO. 1990. "Prólogo". Donoso, José. *El lugar sin límites. El obsceno pájaro de la noche*. Caracas: Ayacucho.
- BENEDETTI, MARIO. 1969. "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre". García Ramos, Reinaldo, comp. *Juan Carlos Onetti*. La Habana: Casa de las Américas.
- BOSCHETTO, SANDRA. M. 1983. "La inversión como aproximación al mundo femenino en algunos relatos de José Donoso". *Hispania* 66, 4, Madrid, dic.: 532-41.
- BRAUDRILLARD, JEAN. 1978. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- CASTILLO, DEBRA A. 1989. "Escritura/Mujer: El signo de ruptura en Dostoievski y Onetti". *Discurso literario*, 6, 2, Asunción, primavera: 329-49.
- DONOSO, JOSÉ. 1966. *El lugar sin límites*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- GASPAR, CATALINA. 1998. "Ficción y realidad en la productividad metaficcional: a propósito de *El obsceno pájaro de la noche* y *La vida breve*". *Iberoamericana (1977-2000)*, 22, 2, Berlín: 63-80.
- HOCQUENGHEM, GUY. 2000. *Le désir homosexuel*. 1972. Paris: Fayard
- KERR, LUCILLE. 1987. *Suspended Fictions*. Chicago: U of Illinois.
- LEWIS, BART L. 1982. "Man Woman Novel: Juan Carlos Onetti and the Modern Latin American Narrative". *Missouri Philological Association*, 7: 20-25.
- LUDMER, JOSEFINA. 1977. *Onetti*. Buenos Aires: Sudamericana.

- ONETTI, JUAN CARLOS. 1992. *La vida breve*. 1950. Buenos Aires, Barcelona: Edhasa.
- PEREIRA, MARÍA CLARA. 2001. "Un lugar sin límites: Bajo la mirada de Sarduy". *Cuadernos de literatura*, 7, 13-14, Bogotá: 194-200.
- PUIG, MANUEL. 2005. *Boquitas pintadas*. 1972. Barcelona: Seix Barral.
- RICHARD, NELLY. 1993. *Masculino/Femenino*. Santiago: Francisco Zegers.
- SARDUY, SEVERO. 1969. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ZIMA, PIERRE V. 2000. *Pour une sociologie du texte littéraire*. 1978. Paris: L'harmattan.