INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600



Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/563

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

MASCULINIDAD EN CRISIS: REPRESENTACIÓN MASCULINA EN CUATRO NOVELAS LATINOAMERICANAS

A Dissertation

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

degree of

Doctor of Philosophy

By

Pedro G. Koo
Norman, Oklahoma
2003

UMI Number: 3082920



UMI Microform 3082920

Copyright 2003 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

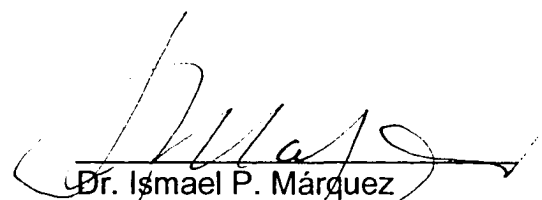
©Copyright by Pedro G. Koo 2003
All Rights Reserved

MASCULINIDAD EN CRISIS: REPRESENTACIÓN MASCULINA

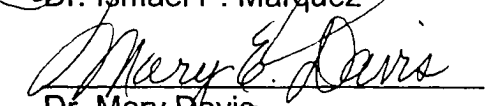
EN CUATRO NOVELAS LATINOAMERICANAS

A dissertation APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES,
AND LINGUISTICS

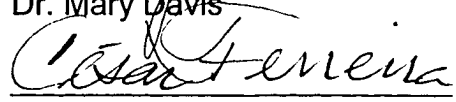
BY



Dr. Ismael P. Márquez



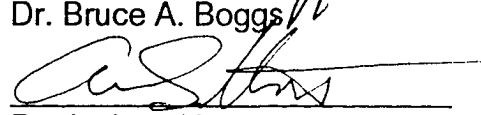
Dr. Mary Davis



Dr. César Ferreira



Dr. Bruce A. Boggs



Dr. Andrew Horton

Agradecimientos

Realizar un estudio sobre la masculinidad ha sido un arduo y emocionante ejercicio analítico porque ha requerido de un constante cuestionamiento acerca de mi propia identidad y conducta masculina, al igual que mi relación con otros individuos. Por ello, agradezco a cada uno de los miembros de mi comité por haberme guiado en este camino intelectual que ha evitado que sucumba al subjetivismo y a la imparcialidad.

En primer lugar, deseo darle las gracias a mi director de tesis Dr. Ismael Márquez a quien considero mi mentor, mi profesor y, sobre todo, el ejemplo de profesionalismo el cual yo espero algún día alcanzar. Le agradezco por la confianza que ha depositado en mí desde la primera clase que tomé con él hasta la entrega del manuscrito final de esta tesis doctoral. Sus sugerencias, comentarios y palabras de aliento han permitido que este proyecto llegue a su culminación.

Deseo agradecer también a los otros miembros de mi comité por la dedicación y empeño que pusieron para que este proyecto viera la luz. Mi más profundo agradecimiento es para la Dra. Mary Davis, quien generosamente ha compartido conmigo su vasto conocimiento de crítica literaria como su amor por la literatura latinoamericana. Asimismo, quiero darle las gracias al Dr. César Ferreira por su cuidadosa lectura de mi tesis doctoral y por sus inquisitivas observaciones y comentarios. Agradezco también al Dr. Bruce Boggs por sus sugerencias y palabras de aliento. Finalmente, deseo darle las gracias al Dr. Andrew Horton, quien a pesar de sus muchas actividades como

director del departamento de cine, ha tenido la gentileza de ayudarme con valiosas sugerencias en un área poco conocida por él.

Finalmente, deseo agradecer a mi familia, mi pequeño universo, por todo su apoyo e infinita confianza para conmigo. Quiero darle las gracias a mi madre Rosa porque siempre ha creído en mí y por todos y cada uno de sus sacrificios. Le doy las gracias a mi hermana María por ayudarme a corregir este manuscrito y por sus valiosos comentarios, a pesar de sus múltiples ocupaciones. Y por último, agradezco a mi padre Pedro, quien con su ejemplo me ha enseñado a ser una mejor persona.

Masculinidad en crisis: representación masculina

en cuatro novelas latinoamericanas

Índice

Agradecimientos iv

Indice vi

Abstract vii

Primer capítulo 1

Introducción

Segundo capítulo 16

"It Happened one Night:" relaciones binarias suspendidas en El beso de la mujer araña de Manuel Puig

Tercer capítulo 87

"In the Bedroom:" subversión de la masculinidad hegemónica en Elogio de la madrastra.

Cuarto capítulo 153

"The Pillow Book:" repudiando el deseo homosocial en Los cuadernos de don Rigoberto

Quinto capítulo 216

"Kids:" Hipermasculinidad, sexo y violencia en El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez

Sexto capítulo 272

Conclusiones

Bibliografía 281

Masculinidad en crisis: representación masculina

en cuatro novelas latinoamericanas

Pedro G. Koo

Director: Ismael Márquez

Abstract

This dissertation treats the study of the representation and construction of male images that subvert, transgress and deconstruct hegemonic models of masculinity. The selected literary works ? influenced by poststructuralist, postmodern and feminist criticism and the socio-economic changes which have occurred in the last thirty years? challenge and contest the nature of patriarchal ideals of masculinity. Thus, aware of the artificiality of the concept of hegemonic masculinity, the male characters depicted in the selected four novels opt to embrace behaviors that defy the rules prescribed by society. In order to suspend gender binary relations, these male characters must create their own personal spaces in which they are free to behave and interact with others as they please. In Manuel Puig's The Kiss of the Spiderwoman (1975), the characters Molina and Valentín defy oppression by setting their own gender roles in an Argentinean prison. Mario Vargas Llosa chooses the bedroom and the bathroom in In Praise of the Stepmother (1988) as places for don Rigoberto to explore his body and sexuality, which free him from his obscure public existence. In The Notebooks of Don Rigoberto (1997), a sequel to the previous novel, don Rigoberto uses his personal diaries as a transgressive tool to denounce gender inequalities, to develop his own theory of eroticism, and to

explore his deepest sexual fantasies, which pose his absent wife, Lucrecia, as protagonist. Finally, the Cuba of the nineties, portrayed in Pedro Juan Gutiérrez's El Rey de La Habana (1999), becomes the landscape of transgression and subversion, where its citizens, among them the protagonist Rey, have to exploit themselves and others in order to survive hunger and misery. Moral and physical corruption as well as violence become the symbols of this new hypermasculinity.

Capítulo 1

Introducción

A man would never set out to write a book
on the peculiar situation of the human male.
? Simone de Beauvoir, *The Second Sex*

El desarrollo de una tesis doctoral que examine la literatura latinoamericana de a fines del siglo XX en torno al tema de la masculinidad hubiese sido poco posible sin el avance teórico y práctico que han experimentado los estudios de género en las dos últimas décadas. Asimismo los estudios de género, en un principio feministas, no se hubiesen iniciado ni evolucionado sin la valiosa contribución de teóricos post-estructuralistas y postmodernistas de la talla de Jacques Lacan, Michel Foucault y de Jacques Derrida quienes proveyeron de nuevas herramientas analíticas y teóricas a las ciencias sociales y a las humanidades para (re)analizar existentes categorías y esquemas sociales presentes en el pensamiento occidental. Estos instrumentos de análisis han permitido deconstruir, entre otras, las aparentes relaciones innatas de poder al concebirse éstas no como producto de la naturaleza, la biología o una fuerza sobrenatural, sino como el resultado de las condiciones políticas, económicas, culturales y sociales.

Desde fines del siglo XIX, el auge en las ciencias naturales y sociales generó la creación de un "sólido" aparato teórico cuya intención fue demostrar y consolidar de manera rotunda el carácter natural de la superioridad del hombre frente a la inferioridad femenina, perspectiva que ha estado y sigue vigente en nuestros dias[1]. Estas teorias, a las que Alan Petersen denomina

como esencialistas, señalan que las relaciones binarias de género, y por ende de poder, son el resultado en gran medida de las características biológicas y físicas superiores del hombre sobre la mujer[2]. Al relegarse el género a una expresión resultante de la constitución biológica y anatómica del individuo, la construcción de una identidad masculina y femenina, al igual que las relaciones entre los géneros, se ha percibido como un patrón fijo e inalterable. Desde esta perspectiva esencialista, aquellos individuos cuyos patrones de conducta sexual, social y de género discrepan de lo que es considerado normal, se les caracteriza como personas diferentes, muchas veces señaladas como marginales o simplemente caprichos de la naturaleza, siendo un ejemplo de ello los homosexuales en la medida en que la medicina moderna clasificaba la homosexualidad como una enfermedad mental hasta 1973.

Uno de los primeros estudios de género se encuentra presente en los trabajos de Simone de Beauvoir quien en su libro, The Second Sex (1949), desafía la posición esencialista de género al señalar: "One is not born, but becomes a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society: it is civilization as a whole that produces this creature, intermediate between, male and eunuch, which is described as feminine" (249). A partir de la primera corriente feminista que surge en la década de los sesenta, gracias a la contribución de Simone de Beauvoir y otras escritoras feministas, la visión del género se ha desligado de su determinación biológica y se ha centrado en definirlo como una construcción social e ideológica. Esta postura construccionista ha permitido, por lo tanto, el

desarrollo de un significante cuerpo teórico feminista que realizado en diferentes disciplinas académicas estudia y cuestiona la condición de la mujer, lo cual ha permitido rescatar la problemática femenina de la oscuridad social, política y académica.

Si bien los estudios feministas mediante un proceso analítico deconstruccionista han rescatado la experiencia femenina de aquella visión totalizante que es la experiencia humana, en donde el término "humanidad", vista desde el pensamiento occidental o falocéntrico, se identifica con la categoría "hombre," la experiencia del hombre, como perteneciente al género masculino, ha seguido por muchos años ausente y, por tanto, invisible en la medida en que "notions of the 'human' are likely to obscure notions of the 'masculine'" (Rosen xi). La inexistencia de una distinción entre las cualidades humanas y las características del hombre ha permitido que el poder de este último sea erróneamente percibido como equivalente al de la especie humana. Los estudios de masculinidad que han aflorado en los últimos años, sin embargo, han tratado de corregir este error al diferenciar ambas vivencias. Una de las estrategias que los estudios de la masculinidad emplean para subvertir esta actitud totalizante de la experiencia masculina ha sido enfocarse en la dimensión privada del hombre. Como lo señala la feminista Judith Kegan Gardiner, los estudios de género analizan la masculinidad en torno a "men's most private attitudes: by considering embodiment, sexuality, and emotions, they show men not as generically human but as gendered male persons" (10). Un análisis del hombre como persona privada en vez de pública que enfoque al

individuo en vez de un grupo colectivo permite, por ende, desarraigar lo masculino "como el modelo de la humanidad" (Fuller 23).

La conceptualización de la feminidad como una construcción genérica resultante de procesos sociales e históricos y la cuestión masculina como un desarrollo distinto al de la experiencia humana han contribuido a percibir la hombría como otra construcción social que está influenciada, aunque de forma distinta, por los mismos procesos que afectan a la feminidad. Al apartarse la condición masculina de su esencia biológica y física, la supuesta superioridad del hombre y los privilegios que a éste se le atribuyen dejan de prescindir de su carácter universal. Ante la presencia de las teorías esencialistas de la masculinidad y de la feminidad que afianzan y perpetúan el poder patriarcal, por un lado, y los estudios construccionistas de género elaborados por mujeres feministas y hombres pro-feministas que cuestionan el falocentrismo, por otro lado; se ha generado un debate público y dialéctico sobre el tema de la masculinidad. Asimismo, el planteamiento y el surgimiento de distintos roles para un nuevo hombre, dados los cambios sociales y de poder, que se han llevado a cabo a partir de la creciente presencia femenina dentro de la esfera pública que correspondía tradicionalmente a los hombres, han contribuido a que se produzca el fenómeno denominado crisis de la masculinidad.

La crisis de la masculinidad se produce, por lo tanto, cuando esa imagen de la masculinidad normativa, esencialista, rígida, apoyada en la concepción binaria de los géneros e imperante en la sociedad, es puesta en duda y por ende subvertida por teorías y prácticas que rechazan la superioridad biológica

del hombre y el poder que emana de tal superioridad. En su estudio sobre la crisis de la masculinidad, Elisabeth Badinter estudia dos coyunturas históricas en donde la masculinidad estuvo en grave crisis, atribuyendo como causas de estas crisis a la participación más activa de la mujer en espacios masculinos y a las transformaciones sociales que se llevaron a cabo en los sectores productivo y económico. Una de ellas se produjo en los siglos XVII y XVIII en Inglaterra y Francia y la otra se llevó a cabo a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX tanto en Europa como en los Estados Unidos[3]. El alcance de ambas crisis, sin embargo, fue limitado y superado debido a dos acontecimientos históricos que reafirmaron la masculinidad tradicional: la revolución francesa, y la primera y la segunda guerra mundial respectivamente.

En la actualidad, el creciente progreso del feminismo a nivel teórico y práctico, que se manifiesta en las mejoras sociales y económicas de la mujer en diferentes ámbitos de la sociedad, al igual que el surgimiento de otras voces postmodernas consideradas marginales, como la homosexual, la lesbiana y la de diferentes grupos étnicos, entre otras, han cuestionado esa masculinidad hegemónica que los teóricos esencialistas y los grupos de poder han tratado de mantener vigente a pesar de su poca viabilidad en un mundo de constantes transformaciones sociales. La actual crisis de la masculinidad, por lo tanto, se desarrolla en torno al cuestionamiento de esa hegemonía y al planteamiento de otros tipos validos de masculinidad, que no comparten necesariamente todos los ideales que la masculinidad dominante demanda a los hombres de hoy en su relación con el sexo opuesto, con otros hombres y consigo mismo.

R. W. Connell define la masculinidad hegemónica como "the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women" (77). Si bien una gran mayoría de hombres se benefician de este status hegemónico, muchos de ellos no alcanzan a presentar o identificarse con las características que exige la masculinidad dominante en la medida en que el sexo del individuo, si bien necesario para pertenecer a esa hegemonía, no los hace automáticamente miembros de tal. Según Norma Fuller, "[e]l modelo hegemónico de la masculinidad, norma y medida de la hombría, plantea la paradoja por la cual quien nace con órganos sexuales debe someterse a cierta ortopedia, a un proceso de *hacerse hombre*. Ser hombre es algo que se debe lograr, conquistar y merecer" (24). Como se ve en las páginas a continuación de esta tesis doctoral, el hombre como tal se siente constantemente retado a probar a los demás y a sí mismo que es un verdadero hombre. Para alcanzar el status de verdadero hombre, lo cual se presenta para Batinder como una ilusión, el individuo debe demostrarlo mediante específicos actos de hombría y ciertas conductas hacia y visibles para los demás.

Una revisión de la literatura latinoamericana desde los inicios de la vida republicana hasta el presente muestra cómo estos textos literarios han estado en una búsqueda constante de una identidad regional propia, una búsqueda no solamente a nivel literario, es decir, temático y estilístico, sino también ideológico. Como lo señala Doris Sommer en su libro, Foundational Fictions:

The National Romances of Latin America, existe una estrecha conexión entre la producción literaria del S XIX y la construcción de una nación. En su estudio sobre las novelas románticas como Amalia (1851) de José Mármol y María (1867) de Jorge Issacs, entre otros, Sommer establece que, "[r]omantic novels go hand in hand with patriotic history in Latin America. The books fueled a desired for domestic happiness that runs over into dreams of national prosperity; and nation-building projects invested private passions with public purpose" (7). Estos textos canónicos o fundacionales reflejan las variantes genéricas dominantes en la sociedad, la heterosexual, en la medida en que "the rhetorical relationship between heterosexual passion and hegemonic states functions as a mutual allegory" (31). El didactismo presente en estas obras promueve, por lo tanto, ciertos modelos de conducta genérica. Por ejemplo, el texto de Domingo Faustino Sarmiento, Facundo (1845), además de desarrollar una perspectiva binaria y maniqueísta de la nación argentina entre la civilización y la barbarie, propone asimismo un modelo de masculinidad que se configura en la imagen del hombre culto y estudioso, en oposición al rudo e ignorante gaucho que en el texto se presenta como un tipo de masculinidad subordinada y marginal. Es decir, estos textos literarios fundacionales, al respaldar la construcción de una nación, sientan las bases y fortalecen los cimientos del sistema patriarcal.

Cien años más tarde, los autores del Boom, desengañados de los proyectos nacionales llevados a cabo desde el principio de la vida republicana en la región, van en búsqueda de una nueva identidad regional que se

manifiesta mediante la originalidad en la escritura, la revisión de la historia y la recreación de los mitos. A diferencia de la literatura romántica y realista del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en la narrativa del Boom no existe el héroe que trata de dominar la naturaleza como es el caso de Santos Luzardo en Doña Bárbara (1929) de Rómulo Gallegos, ni desarrolla imágenes masculinas nostálgicas como se desarrollan en el texto de Ricardo Güiraldes, Don Segundo Sombra (1926), sino que se presenta la figura del anti-héroe que trata de denunciar la corrupción del gobierno y de la sociedad en general. Un ejemplo de ese antihéroe se configura en el personaje Alberto, el poeta, en La ciudad y los perros (1963) de Mario Vargas Llosa.

Según Rebecca Biron, la narrativa del Boom, en un intento por encontrar una alternativa a los injustos y mal concebidos proyectos nacionales, se inspira en una visión patriarcal idealista que está, por ende, centrada en el sujeto hombre para "express, explore, or continually seek collective, regional identity" (4). Dentro de la literatura del Boom, tanto el trabajo del escritor como el del protagonista en el texto son comparables a la tarea de ese hombre colectivo que trata por todos los medios de cambiar el rumbo de la historia. Esos personajes masculinos, vistos desde una perspectiva totalizante, carecen de género porque no se desarrollan como individuos masculinos en los textos, sino más bien como símbolos de la región y de la raza humana en general.

Como se mencionó anteriormente, uno de los objetivos principales de los estudios de la masculinidad ha sido evitar el examen de "a world which allows men to dissapear into an undifferentiated humanity" (Morgan 2). Para

llevar a cabo esta meta, esta tesis doctoral analiza aquellos textos postmodernos que no solamente representan y construyen imágenes masculinas que subvierten y reconstruyen los modelos hegemónicos de la masculinidad, sino que rechazan representar experiencias masculinas totalizantes que se confundan o equivalgan a la experiencia humana. Para ello, las novelas seleccionadas se centran en el universo personal y privado de sus protagonistas masculinos, en vez de esa dimensión colectiva y pública.

Para esta tesis doctoral se han escogido novelas denominadas postmodernas no sólo porque estas obras permiten la incursión de voces previamente ausentes, es decir, marginadas en el universo literario latinoamericano, sino también porque estos textos, en esencia, se colocan en una postura de "incredulity toward metanarratives" (Lyotard xxiv), al deconstruir la masculinidad hegemónica, concepto que es concebido por los esencialistas como una categoría universal y eterna. Cuatro novelas hispanoamericanas del siglo XX, El beso de la mujer araña (1975) del escritor argentino Manuel Puig, Elogio de la madrastra (1988), Los cuadernos de don Rigoberto (1997), ambas del autor peruano Mario Vargas Llosa, y El Rey de La Habana (1999) del narrador cubano Pedro Juan Gutiérrez, han sido seleccionadas para ilustrar la identidad masculina como resultado de procesos sociales, culturales y económicos.

La selección de textos escritos por autores hombres no ha sido ni aleatoria ni motivada por la percepción de que únicamente los escritores hombres pueden escribir sobre el tema de la masculinidad. Más bien el afán

de este estudio es apreciar cómo la literatura escrita por hombres caracteriza y representa a los hombres y cómo este tipo de narrativa articula los temas de la masculinidad y las relaciones entre géneros. Debido a que los estudios de la masculinidad son en esencia interdisciplinarios y vistos desde múltiples disciplinas académicas, y dado que esta tesis doctoral enfoca no uno, sino diferentes aspectos de la masculinidad, ha sido necesario analizar estos textos desde diferentes aproximaciones críticas. Por lo tanto, además del análisis textual de los cuatro textos, ha sido pertinente llevar a cabo una lectura psicológica, sociológica, antropológica y en muchos casos filosófica de estas cuatro novelas.

En el segundo capítulo, se demuestra cómo en la obra de Manuel Puig, El beso de la mujer araña, los personajes Molina y Valentín desafían en una cárcel argentina la opresión patriarcal mediante la ruptura de las estructuras binarias de género al formularse éstas como opciones no excluyentes entre sí de nuevos comportamientos que pasan indistintamente de lo que hegemónicamente se concibe como masculino y femenino. Es a partir del intenso diálogo entre los personajes, que Molina y Valentín se dan cuenta de sus estereotipadas concepciones de lo que significa ser hombre y mujer, y aprenden que sus identidades genéricas y sus relaciones con otros están impregnadas de esa artificialidad genérica. Temas como la homofobia, el travestismo y la homosexualidad se incorporan en el análisis textual para deconstruir la presunta esencia biológica que erróneamente se le adjudica tanto a la masculinidad y a la feminidad.

En el siguiente capítulo, se discute el tema de la sexualidad masculina y la representación del cuerpo masculino desnudo en la novela de Mario Vargas Llosa, Elogio de la madrastra. En el estudio de esta obra se hace hincapié en el rol voyeurístico del lector, quien ingresa en el texto como un intruso en la dimensión privada y personal de su protagonista, don Rigoberto. El tratamiento de la identidad sexual masculina gira en torno a los actos ekfrásticos que realiza el protagonista, con la complicidad de su esposa, de sus obras pictóricas favoritas, presentes en la novela. La sexualidad tal como se caracteriza en el texto rompe con los ideales hegemónicos masculinos en la medida en que la identidad sexual de los personajes se asocia con dos tipos de perversiones sexuales: el voyeurismo y el exhibicionismo. Por otra parte, el ignorado cuerpo masculino se hace visible en la novela a partir de los elaborados ritos higiénicos que lleva a cabo don Rigoberto todas las noches. Gracias a estos episodios llamados "abluciones," se estudia la representación del cuerpo masculino desde el punto de vista del protagonista y del narrador. Finalmente se concluye que la novela de Vargas Llosa es transgresiva porque tanto el lector mediante el acto de lectura como los protagonistas con sus perversiones sexuales y el autor mediante su incursión en la novela erótica ingresan a un mundo sensual y hedonista.

En el cuarto capítulo, se realiza un estudio sobre el tema de la homosocialidad y el erotismo en la novela Los cuadernos de don Rigoberto. Don Rigoberto (re)crea un "hombre nuevo", o sea un modelo alternativo a aquél que los ideales de la masculinidad hegemónica esboza, cuando el

protagonista, al ejercer su libertad creativa y artística, entreteje el tema de la sexualidad masculina, basados en la imaginación erótica sin límites, y el del rechazo al deseo homosocial, visto como factor limitante de la libertad del individuo, en sus cartas diatribas. Estudiado como un texto postmodernista, los diarios de don Rigoberto, el texto dentro del texto, se presentan como un ataque directo a todas aquellas imágenes y expresiones masculinas dominantes y, por lo tanto, se constituyen en textos subversivos que cuestionan y deconstruyen los mismos cimientos en los cuales se forjan y se ponen en práctica los ideales masculinos prescritos por el sistema patriarcal. En este capítulo, se analiza también la caracterización del personaje Fonchito quien crea una identidad masculina tomando como modelo de imitación en su desarrollo personal a la controvertida figura del decadente artista vienés Egon Schiele. Finalmente, se concluye que el diario de don Rigoberto no es solamente una expresión escrita de la identidad masculina del personaje, sino que también sirve de modelo de comportamiento masculino a Fonchito, quien como lector trasgresor de los textos de su progenitor, aprende a expresar sin tapujos su erotismo y su rechazo al deseo homosocial.

En el quinto capítulo, se desarrollan los temas de la hipermasculinidad, sexualidad y violencia en la obra del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, El Rey de La Habana. Teniendo como trasfondo histórico la coyuntura de "El período especial" en Cuba, que se caracteriza por la más extrema pauperización y desnutrición y por la llegada del capital y del turista extranjero, el protagonista Reynaldo desarrolla una identidad masculina, que evitando

mostrarse como el otro femenino, exhibe los rasgos de una conducta hipermasculina, tales como un machismo exacerbado, una sexualidad fogosa y un temperamento violento. Este comportamiento que presenta los aspectos más negativos de la sexualidad hegemónica contradice aquellos ideales masculinos deseados por una sociedad construida ideológicamente en base a los postulados socialistas de equidad, tanto social y económica, tal como se edificó la Cuba socialista a fines de los años cincuenta. Mediante el análisis del personaje Rey, se concluye que la adopción de una conducta hipermasculina no es producto de la genética, sino que las actitudes y acciones de Rey son el resultado del entorno social en que vive.

Notas

[1] En su libro XY: On Masculine Identity, Elisabeth Badinter señala los estudios del biosociólogo Edward O. Wilson como un ejemplo contemporáneo de los estudios esencialistas. Wilson sugiere que el comportamiento masculino y femenino puede explicarse en términos de la herencia genética y de la función neuronal (Badinter 21)

[2] Para una mayor información sobre este tema se aconseja la lectura del libro de Alan Petersen, Unmasking the Masculine: 'Men' and 'Identity' in a Sceptical Age, el de Elisabeth Badinter, XY: On Masculine Identity y el de R. W. Connell, Masculinities.

[3] La crisis de la masculinidad de los siglos XVII y XVIII se desarrolló en torno a la presencia del *précieuse* que era un grupo de mujeres nobles y emancipadas que luchaba por mejoras en la condición de la mujer y cambios en los roles femeninos, especialmente el grupo reclamaba el derecho a la educación y cambios en la institución patriarcal por excelencia: el matrimonio (Badinter 10). Estas mujeres no solamente exigían una mayor libertad en el matrimonio, sino que demandaban una inversión de los roles de género. Muy pocos hombres nobles aceptaron las exigencias de las *précieuses*, sin embargo, su influencia se percibe claramente en la imagen masculina del *précieux*, quien "adopted a feminine and refined style—long wigs, extravagant feathers, band collars, chin tufts, perfume, rouge" (Badinter 11). Este modelo masculino fue imitado por la nobleza y las clases altas en Francia y en

Inglaterra. La otra crisis ocurrida a fines del siglo XIX y a comienzos del siglo XX no sólo se desarrolló en Europa, sino que cruzó el trasatlántico. A diferencia del movimiento generado por las *précieuses*, esta crisis de ansiedad masculina fue resultado de las exigencias creadas por el proceso de industrialización y de democratización, que permitió entre otras cosas el acceso a las mujeres a la educación. Además de las nuevas demandas de la "nueva Eva," una sociedad más equitativa, el hombre de está época se convirtió dentro del proceso de desarrollo industrial en una máquina más debido al trabajo monótono y repetitivo durante la jornada laboral. Muestras de cualidades masculinas tradicionales como la fuerza, la iniciativa y la creatividad no existían en este nuevo mundo industrial. Frente a las mejores condiciones en el status de la mujer, el hombre optó por desarrollar una actitud misoginista (Badinter 16).

Segundo capítulo

"It Happened one Night:" relaciones binarias suspendidas en

El beso de la mujer araña de Manuel Puig

Considerado por muchos críticos y lectores como uno de los escritores más controvertidos desde el lanzamiento de su primera novela, La traición de Rita Hayworth (1968), el argentino Manuel Puig (1932-1990) se colocó a la vanguardia literaria de América Latina al distanciarse de los códigos oficiales del lenguaje y al desafiar con su obra, especialmente la narrativa, los conceptos tradicionales de la literatura y del arte en general. Durante el desarrollo de una novelística de carácter totalizante, con innovadoras estructuras narrativas, formas estilísticas y diversos puntos de vista narrativos orientada a una élite cultural, tal como se caracterizan las novelas del Boom, aparece la primera novela puiguiana, mencionada antes, favoreciendo la cultura popular, los medios de comunicación masivos, la oralidad y la estética del "kitsch."[1] La complejidad narrativa de Puig, aunada al momento histórico en que ésta se publicó, ha representado un constante reto para los críticos, quienes como Phillip Swanson, ubican al novelista dentro de la narrativa del Boom;[2] mientras que otros, como Pamela Bacarisse, lo sitúan dentro del Post-Boom latinoamericano.[3]

De sus ocho novelas publicadas en un período de veinte años, la cuarta, El beso de la mujer araña (1976), ha sido y sigue siendo la preferida entre los críticos y el público en general. La novela ha trascendido los confines narrativos al convertirse en una aclamada pieza de teatro, extraordinaria

película y exitosa obra musical de Broadway.[4] Durante el decurso de la novela, los protagonistas Molina y Valentín también trascienden los confines de la celda número siete, que simboliza el sistema del poder represivo de la dictadura argentina durante los años setenta y todo lo que éste representa, para ubicarse en "una isla desierta . . . [donde] nadie oprime a nadie,"[5] vale decir, en donde los conceptos hegemónicos de la masculinidad, y por ende de la feminidad, se suspenden, configurándose identidades sexuales e interacciones interpersonales que no se adscriben a las expectativas del sistema patriarcal. Los personajes de Puig rompen con las estructuras binarias hegemónicas de género ? masculinidad y feminidad? , al formularse éstas como opciones no excluyentes entre sí de nuevos comportamientos que pasan indistintamente de lo que hegemónicamente se concibe como masculino o femenino.

No obstante, algunos críticos conciben que en El beso de la mujer araña se preserva el sistema binario patriarcal,[6] Bárbara Rodríguez, por ejemplo, en su estudio sobre género y poder, concluye que "the novel confirms the gender categories and perpetuates the romantic myth of the couple, primary unit of our contemporary Western society" (80), esta lectura de la obra propone que tanto la masculinidad que muchos críticos alegan representa el personaje Valentín, al igual que el ideal masculino deseado por Molina, son inconsistentes y/o inexistentes en el transcurso de la obra, mientras que la auto-identificación de Molina como una "mujer burguesa," símbolo de la feminidad, prueba ser falsa debido a las incongruencias en el discurso y en los actos del personaje. Este

capítulo trata de demostrar, además, que Molina se enamora de Valentín, a pesar de que éste no presenta las cualidades masculinas deseadas por aquél. Más aún, las contradicciones en Molina se multiplican cuando se analizan las películas narradas por él, al concluirse que los protagonistas masculinos de las películas ? los galanes? tampoco se ajustan a las expectativas de la masculinidad hegemónica, es decir, actitudes y características establecidas por el sistema patriarcal, enfatizándose asímismo la artificialidad de este concepto. Finalmente, se desea estudiar el emparejamiento entre Molina y Valentín y señalar que la dinámica entre ambos personajes no se inscribe dentro de las categorías patriarcales de género, sino que su romance desafía cualquier tipo de categorización tradicional.

El beso de la mujer araña es una obra predominantemente dialógica siendo los discursos más importantes los de los personajes Valentín y Molina. Su trama se inicia *in medias res* con el relato de la película La marca de la pantera, el lector se entera recién al final del primer capítulo que ambos personajes están en una celda de prisión. Valentín es un preso político como resultado de sus actividades subversivas y a la espera de un juicio tras casi tres años de prisión. Molina, un homosexual, ha sido condenado a ocho años de cárcel acusado de corrupción de menores. De tal información se infiere que ambos personajes están pagando sendos crímenes por dar rienda suelta al rasgo que los identifica como marginales dentro de la sociedad. La institución del estado, por lo tanto, se convierte en una máquina represiva que, a través de la tortura, la captura y el exilio, borra o intenta borrar el discurso del Otro de

la opinión pública (Evangelista 467). Dada la naturaleza marginal de los personajes, resulta difícil identificarlos como representantes de la masculinidad hegemónica en la medida en que la masculinidad hegemónica es aquella "image of masculinity of those men who hold power, which has become the standard in psychological evaluations, sociological research, and self-help and advice literature for teaching young men to become 'real men'" (Kimmel 125). Esta definición es pertinente considerarla al analizar el personaje Valentín, a quien la crítica erróneamente describe como la quintaesencia de la masculinidad, sin tomar en cuenta la dificultad de concebir a un marxista como el ideal masculino ? la personificación de la masculinidad hegemónica? , especialmente en un país gobernado por una dictadura de extrema derecha, tal como fue el gobierno de Juan e Isabel Perón en los años setenta.

Dentro de la celda, sin embargo, la dinámica entre Molina y Valentín en un principio calca las relaciones binarias del sistema patriarcal. Molina no sólo se define como homosexual, sino que su identidad de género es obviamente femenina: "yo quiero ser mujer" (25). Sus gestos al hablar, el léxico que emplea, al igual que los temas que discute, indican una profunda sensibildad ? que se asocia en el marco del sistema patriarcal con lo femenino? , además de su simpatía por la burguesía y los símbolos que la representan. Molina es, además, un personaje que carece de todo interés político, por lo tanto, el comportamiento y el discurso de Molina están impregnados de actitudes sociales estereotípicas con respecto a los roles sexuales y de clase, reconociéndose él mismo como "una señora burguesa" (50).

Frente a Valentín, Molina se comporta sumisamente, soportando a menudo, la crítica mordaz de Valentín y su pedantería. En ciertas ocasiones, Valentín provoca el llanto de Molina, especialmente cuando aquél juzga sus ideas como ilógicas. La conducta sumisa de Molina, al comienzo del texto, se expresa en su interés por el bienestar de Valentín y por mantener la celda en buenas condiciones. El acto de narrarle películas a Valentín se agrega a los pequeños detalles que tiene Molina hacia el revolucionario, quien sólo permite que Molina le cuente las películas durante las horas en que la celda permanece a oscuras. La sumisión de Molina, considerada una característica femenina, le permite a Molina ganarse no sólo la simpatía de Valentín, sino también la del lector.

Sin embargo, ¿es posible interpretar la conducta de Molina dentro de la celda como una actuación o una farsa? En el octavo capítulo, el autor, utilizando la técnica del dato escondido,[7] revela al lector que la ubicación de los dos personajes en la misma celda no ha sido un acontecimiento fortuito, sino fríamente calculado por los "técnicos" de la prisión. La teatralidad de la conducta histriónica de Molina dentro de la celda es probable cuando el lector se entera de que Molina ha sido coaccionado para obtener información de su compañero de celda acerca de la guerrilla a cambio de un indulto que lo dejaría libre. Presionado a su vez por la frágil condición de salud de su madre, Molina se dedica a seducir a Valentín y ganarse su confianza mientras ambos están juntos en la celda. Molina, consecuentemente, se convierte en espía del gobierno que lo condenó a prisión por ocho años, creándose, como lo señala

Guillermina Rosenkrantz, "una reciprocidad perversa entre las autoridades de la prisión y Molina, fundada en la colaboración mutua" (57). Es decir, Molina se convierte en un elemento de la máquina opresiva del sistema patriarcal.

Si bien la crítica no ha evitado manifestar su gran simpatía hacia el personaje Molina ni su elogio a la excelente caracterización de éste, llegando algunos críticos a rebajar las cualidades de Valentín frente a Molina, siendo uno de ellos, Jonathan Tittler quien se expresa de aquél: "I do not see Valentín as a figure of equal sublimity or significance" (52), la crítica también ha aportado interesantes estudios acerca de la caracterización de Valentín.[8] A diferencia de Molina, quien domina el diálogo al comienzo de la novela, al optar por el papel de narrador de películas, revelando a través de los relatos su sensibilidad y personalidad; Valentín, como oyente, interviene muy poco, sólo en ocasiones en las que desea aclarar alguna idea o hacer un comentario acerca de las películas. Sus interpretaciones, sin embargo, son clara evidencia de que Valentín percibe el mundo a través de la doctrina marxista. Su discurso de naturaleza política aboga por la igualdad de todos. Ello no impide, sin embargo, que se comporte ruda, violenta y sarcásticamente con Molina. Estas discrepancias en su comportamiento llevan a varios críticos, entre ellos Rodríguez, a señalar que "his theory is not accompanied by praxis" (75). Es su maltrato hacia Molina y su deseo por lógica, en la medida que Valentín critica la falta de análisis en el discurso de su compañero, que muchos críticos categorizan a Valentín como el macho por excelencia:

> Valentín represents the *macho male* who is heterosexual, intellectual, arrogant, and dissaproving of 'feminine' characteristics. Although he states his beliefs in the egalitarian ideals of Marxism, he manages to recreate the very patterns of power in his prison cell that he ostensibly despises. (Maughan 51, énfasis mío)

Aunque muchos trabajos han estudiado la personalidad de Valentín a través de su comportamiento hacia Molina, siendo la anterior cita un ejemplo de ello, no existe trabajo alguno que explique las razones de tal conducta. La ausencia de un narrador omnisciente y el carácter dialógico de la novela contribuyen a que el lector no se entere de lo que realmente está pensando Valentín, a excepción del pasaje de flujo de conciencia que ocurre en el capítulo seis durante la enfermedad de éste y del sueño causado por la dosis de heroína en el último capítulo del libro. El lector sólo puede descubrir del taciturno personaje lo que éste cautelosamente le cuenta a Molina. Datos importantes de su vida, sin embargo, se le escapan involuntariamente durante sus conversaciones. Por ejemplo, se descubre casualmente que Valentín estudió arquitectura al reconocer éste que el jardín que describe Molina no era francés sino alemán:

> ? Eso es un jardín alemán, de Sajonia más exactamente.
>
> ? ¿Cómo sabes?

? Porque los jardines franceses tienen flores, y las líneas son geométricas, pero tienden un poco al firulete. Ese jardín es alemán, y la película se ve que fue hecha en Alemania.

? ¿Y vos como sabés esas cosas? Esas cosas son de mujeres...

? Se estudian en arquitectura. (pp. 82-83)

Otro medio que utiliza el autor para ofrecer información del pasado de Valentín es mediante el uso de un breve informe policial en el capítulo ocho, a cuya información no tiene acceso Molina. Al leer el informe, el lector se entera de que Valentín fue arrestado en octubre de 1972 acusado de promover disturbios en una huelga laboral en dos plantas automotrices y que está en espera de un juicio. El documento también describe su comportamiento dentro de la cárcel: Valentín participó en una huelga de hambre por la muerte de un preso político como resultado de un "interrogatorio oficial"; por ello fue castigado a diez días en el calabozo, del cual fue trasladado inmediatamente a la celda siete con el procesado Molina. La situación de Valentín como preso político es incierta debido a que ha esperado casi tres años para ser sentenciado. Al describir la situación de Valentín, Eric Iversen comenta: "He is, as his court record says, 'awaiting judgment,' and for his crime of political subversion he is likely to pay with his life. Prison for him is a liminal realm between life and death" (76). En un estado liminal como en el que se encuentra Valentín, Iversen explica que "the ordinary rules of social interaction do not apply in the subject" (76). Valentín sospecha que su vida no tiene futuro

alguno, que las oportunidades de salir de prisión son remotas, mientras que las posibilidades de morir a manos de los guardias, en la forma como murió su compañero de lucha, son grandes.

El comportamiento de Valentín, a veces insolente, a veces arrogante, a veces violenta, parece ser producto no de su postura machista, sino más bien el resultado de la condición liminal en que se encuentra el personaje, de saber que su vida es una perpetua espera, de darse cuenta de que cada día que pasa la esperanza de salir libre es cada vez más remota y de sospechar que tanto sus esfuerzos, como los de la guerrilla, no logren cambio alguno en la sociedad. Además, la vida en prisión, con las posibilidades de ser interrogado, torturado y muchas veces asesinado, es un mundo amenazado no sólo por los captores sino también por otros reclusos. En su estudio sobre las condiciones de las prisiones en los Estados Unidos, Ann Cordilia sugiere que muchos prisioneros tienen temor de ser atacados físicamente por otros presos o ser objetos del engaño, de la traición y muchas veces de la explotación (14). Cita que lleva al lector a preguntarse: ¿Qué clase de miedo le puede inspirar Molina a Valentín? Una respuesta tentativa a la pregunta anterior gira en torno al tema de la homofobia.

Clásicos trabajos sobre la homosexualidad discuten la homofobia desde la perspectiva psicológica de otras fobias. Por ejemplo, George Weinberg establece que la homofobia es "the dread of being in close quarters with homosexuals" (citado en Plummer 4). Sin embargo, la homofobia, a diferencia de otras fobias, nunca "triggers avoidance [but] hostility and aggression"

(Plummer 4). Respondiendo a ésta y a otras diferencias entre la homofobia y otras fobias,[9] estudios recientes sobre este tema han tomado en cuenta que la homofobia comprende "a wide range of negative emotions, attitudes and behaviours toward homosexual people" (Haaga 1971). La homofobia comúnmente se manifiesta cuando los significantes de la homosexualidad están visualmente presentes en el otro, especialmente aquellas características estereotípicas atribuidas a los homosexuales, como las de la feminidad.

Considerando que Molina muestra abiertamente su homosexualidad y que su comportamiento, al igual que su discurso, es bastante afeminado, la posibilidad de que Valentín tenga ciertos sentimientos homofóbicos hacia Molina no es una exageración. En el texto se presentan varias escenas que dan esa impresión. Por ejemplo, cuando Molina describe las piernas y las medias de Irena, la protagonista de la primera película, Valentín interrumpe el relato advirtiéndole a Molina: "Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabés que no convienen" (10). En el transcurso de la novela, el discurso de Valentín da a entender que las descripciones de mujeres desnudas no son pertinentes para él porque, como el mismo Valentín declara: "no me conviene cultivar los placeres de los sentidos . [. . .] El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas..." (33); sin embargo, esto parece ser una excusa en la medida en que discutir temas eróticos con un homosexual debe ser bochornoso para él. En el mismo capítulo, cuando Molina le replica a Valentín que preferiría tener al novio de la mujer pantera como compañero de celda y no a él, Valentín le

responde sarcásticamente, "Ah, esa es otra historia, y no me interesa" (23), dándole a entender a Molina que lo que éste quiere es un hombre con quien compartir su cama. Ante tal punzante comentario, Molina lo reta diciendo:

? ¿Tenés miedo de hablar de esas cosas?

? No, miedo no. Es que no me interesa. Yo ya sé todo de vos. Aunque no me hayas contado nada. (23)

En un principio, ni Valentín ni Molina se sienten capaces de hablar sobre la homosexualidad de este último en la celda de prisión. Es necesario recordar que hasta 1973, la homosexualidad se consideraba todavía una enfermedad psicológica;[10] además, la homosexualidad ha sido y sigue siendo un tema tabú, especialmente en un país católico y de naturaleza machista como la Argentina. Una forma en que Molina discute su homosexualidad, aludiendo a su vez a los posibles sentimientos de homofobia de Valentín ? del cual Molina es consciente que su sola presencia inspira? es mediante el relato de La marca de la mujer pantera, debido a que su mensaje se interpreta como una metáfora de la represión sexual en la sociedad y, por ende, en la misma celda. Cuando Molina describe, tal vez adrede, a mujeres bellas, enfatizando su cuerpo desnudo, Valentín teme excitarse y sucumbir a la tentación de Molina, de la misma forma que el beso de un hombre, vuelve a Irena en una pantera, símbolo de una sexualidad sin restricciones. Sobre la relación entre la trama de esta película y la homofobia de Valentín, Suzanne Jill Levine observa que en la novela: "Its metaphor for sexual repression was more specific to the

heterosexual prisoner's unconscious fears about sharing a cell with his queer companion" (260).

Al ser la masculinidad un concepto construído socialmente y no el resultado de la constitución biológica del individuo, la masculinidad se edifica mediante la práctica social. R. W. Connell define el concepto de género en función de su naturaleza social: "Gender is a social practice that constantly refers to bodies and what bodies do, it is not social practice reduced to the body" (71). Por lo tanto, la masculinidad de cualquier individuo puede ser cuestionada si ésta no se exhibe socialmente, o si el individuo no acumula "those symbols that denote manhood" (Kimmel 125). La presencia del homosexual significa, por lo tanto, un desafío para el heterosexual, al no ser la homofobia tan sólo el miedo irracional hacia los homosexuales ni tampoco el temor de ser percibido como homosexual, sino más bien el verdadero miedo, según Kimmel, es que "other men will unmask us, emasculate us, reveal to us and the world that we do not measure up, that we are not real men [. . .]. Our fear is the fear of humiliation. We are ashamed to be afraid" (Kimmel 131). Por lo tanto, la violencia verbal o física dirigida hacia los homosexuales con que se expresa la homofobia, solamente trata de enmascarar ese temor. El sentimiento de homofobia que se enciende ante la sola insinuación de que alguien sea homosexual o ante la presencia de alguien afeminado, como es el caso de Molina en la celda, lleva a los heterosexuales, como Valentín, "to enact all manner of exaggerated masculine behaviors and attitudes to make sure that no one could possibly get the wrong idea of [them]" (Kimmel 133). En otras

palabras, Valentín se coloca una máscara frente a Molina y es la del supermacho.

Como se discutió anteriormente, la conducta de Molina parece estar dominada por la teatralidad en la medida en que su acto de seducción ha sido un pacto convenido entre Molina y el suboficial en donde aquél acuerda permutar los secretos de la guerrilla de su compañero de celda a cambio de su propia libertad. Otra dimensión de la teatralidad se desarrolla en torno a la postura femenina de Molina, quien actúa como "una loca." Según Roberto Echevarren, la clase de homosexual que caracteriza Molina no corresponde al tipo de homosexual de los años setenta, sino que "corresponde a una estructura más antigua, incrustrada en otras décadas, la del 'gay' que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si fuera una mujer, la 'loca' trágica destinada a enamorarse de un hombre 'verdadero'" (247). Sin embargo, la postura femenina de Molina no es "natural" sino el calco de una representación de un cierto tipo de feminidad, el de las protagonistas de la pantalla cinematográfica de los años treinta y cuarenta con quienes él se identifica:

> ? ¿Con quién te identificas?, ¿con Irena o con la arquitecta?
>
> ? Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína. (31)

Como observa Rebecca Bell-Meterau acerca de la representación de las mujeres en films, ella propone que

> [b]ecause of the more elaborate sartorial coding involved in female dress, makeup, and hairstyle, producers and directors pay

> even greater attention to featuring the female in the center of the frame, presenting both products and self (another constructed product) in the most flattering way. As a product whose image is to be admired and emulated, a woman usually receives brighter, more filtered light. (xvii)

Siendo el modelo imitado, las mujeres en las películas, una imagen desmesurada que escapa los límites de la realidad, la exageración del modelo que inspira emulación, coloca a las "locas" como Molina en una situación donde la máscara que llevan puesta es asimismo la copia de otra máscara constituída por ciertos tipos de conductas estereotipadas imitadas de la realidad y recreadas en las películas. Gómez-Lara propone que la fascinación de Molina por las películas es un acto de escapismo hacia un mundo falso, siendo el resultado de tal odisea que Molina se convierta "en un reflejo de un reflejo cuya consecuencia es un vacío insondable, debido a que lo visto en el cine es pura ficción, real sólo dentro de la temporalidad de la imagen" (113).

Molina además es el tipo de homosexual que se identifica no sólo con las protagonistas de las películas sino también con las divas de Hollywood: "como de costumbre se dijeron varios nombres femeninos diferentes, esta vez de actrices, se supone, porque se apodaban Greta, Marlene, Marilyn, Merle, Gina, Jedi (?)" (272). No obstante, la identificación de Molina es con el sexo "débil," nombrarse a sí mismo con el nombre de una gran actriz de cine coloca al homosexual Molina en la misma posición de un personificador de mujeres homosexual cuyo deseo "is to imitate a woman of power and prestige, a

professional performer rather than a 'real woman'" (Bell-Meterau 5). Los roles más comunes de estas actrices eran el rol de la "vamp," mujeres que no sólo seducen a los hombres que se rinden a sus pies, sino que en el proceso también los destruyen. El poder de seducción de estas estrellas de cine proviene de "their beauty, clothing, and pronounced feminine characteristics, or it may stem from their biting wit and verbal adeptness" (Bell-Meterau 7), características que imitan Molina y sus amigas, "las locas," en sus discursos. Además, las actrices que se mencionan en el texto como Greta Garbo, Marlene Dietrich y Marilyn Monroe, son mujeres que rompen con los roles tradicionales femeninos de su época, convirtiéndose en leyendas cuya feminidad es muchas veces indefinida y/o cuestionada.[11]

El obvio afeminamiento y, en muchos casos, travestismo de Molina[12] no logran ocultar por completo los rasgos masculinos del personaje. Según Echevarren, la intención del homosexual que imita a la mujer es "equivocar al macho" (250). Su teatralidad parte del hecho de que el homosexual o travesti hace alarde de su "arte" de poder imitar a la mujer; sin embargo, "el travesti es una parodia de la feminidad [. . .] ya que la distancia entre imagen y comportamiento, subrayada por otro discurso humorístico, vacía el modelo de la masculinidad" (Echevarren 253). Molina no se presenta como una mujer real sino más bien como una representación exagerada y paradójica. (Echevarren 253). Dentro del contexto "camp," el homosexual, tal como Molina percibe su vida, es el de un "Ser-como-Representación-de-un-papel, percibiéndose la metáfora de la vida como teatro" (Echevarren 253). Sin embargo, a pesar de

que Molina de cierta manera parodia a la mujer, la excelente caracterización del personaje evita que éste se convierta en el centro de la burla y del humor. Al contrario, Molina es un personaje con el cual el lector simpatiza no obstante sus excentricidades y su postura femenina.

Una diferencia entre la identidad de género de Molina y la de Valentín es que la de éste es una identidad asimilada sin discusión alguna. Es decir, Valentín "ha decidido" conformar y/o calcar la imagen de la masculinidad sin cuestionarse los pormenores de ella. En el caso de Molina, la identidad de género no es el resultado de su constitución biológica ? la de un hombre? , sino que su identidad escapa de los parámetros de los órganos sexuales para convertirse en una decisión, "lo tengo todo clarísimo en mi cabeza" (25). Molina, al imitar a la mujer, se coloca en una posición de marginalidad social, es decir, asume una posición de desafío frente al sistema patriarcal aunque él no lo considere como tal. En realidad, Molina ha distinguido tres alternativas de identidad de género en el texto —macho, la dama burguesa, o el homosexual que desea estar con homosexuales? , y ha escogido una identidad con la cual identificarse. Esto se ve claramente, cuando Molina indica la presencia de dos tipos de homosexuales, al responderle a Valentín la pregunta si todos los homosexuales son como él:

? ¿Y todos los homosexuales son así?

? No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas

de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres. (207)

La identidad de género femenina de Molina es resultado de un acto deliberativo que, a pesar suyo, toma como modelo no una mujer real sino la imagen de las protagonistas de películas, repitiendo e imitando sus gestos, sus discursos, sus formas de vestir. Molina realiza consigo mismo lo que él ejecuta en su trabajo como decorador de vitrinas: imitar una realidad ficticia, es decir, darle a los maniquíes inanimados la apariencia de vida, o lo que él interpreta como vida, y hacer creer a los transeúntes que las figuras en la vitrinas son reales, o cercanas a la realidad. Este acto de mimesis lleva a Molina a perderse en la "realidad" del espectáculo fílmico, dentro y fuera de la sala de proyección, en donde todo es posible pues, en su propia "realidad," Molina es mujer sin realmente serlo.

Al comentar Manuel Puig sobre Molina, el autor propone que la voz del personaje "arrastra cantidad de contenidos contradictorios que son para el personaje invisibles, pero para el lector muy visibles" (Coddou 12). Estas contradicciones no se presentan sólo en Molina, sino también en Valentín, aunque este último parece darse cuenta de sus propias inconsistencias. A partir de las percepciones de lo que es el hombre ideal para Molina, se desea probar las incongruencias discursivas a las que se refiere Puig. En el tercer capitulo de la novela, cuando Valentín se anima a aprender acerca de la homosexualidad,[13] ambos discuten acerca de lo que ellos perciben como

hombre. Molina, que desea amar a un hombre para toda la vida, lo describe a éste así:

> ? Es muchas cosas, pero para mí [. . .] bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, ser fuerte, pero sin hacer alharaca de la fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va, sin miedo de nada.
>
> ? Es una idealización, un tipo así no existe.
>
> ? Si existe, él es así. (69)

El concepto de masculinidad que define Molina hace hincapié en el atractivo físico, dejando en segundo plano los aspectos de la personalidad. Siguiendo la definición de "Kitsch" y el impacto que éste tiene en la persona, Kathleen M. Higgins sugiere que "the impact of Kitsch depends on its presentation of an image which can be expected to arouse a strong emotional effect" (92). Para Molina, el hombre físicamente bello es el único que puede ser bueno. La experiencia estética que vive Molina al ver una obra de arte o a los actores en la pantalla se repite cuando el personaje contempla a otros en la realidad. Como señala Rosenkrantz, "Molina sostiene a la belleza como paradigma de su cosmovisión. La cualidad de lo bello [es] lo que ordena su realidad" (30). Asímismo, su discurso no enfatiza la interioridad de las personas sino más bien los gestos que ellos realizan: "Que camine seguro," "que hable bien," entre otros. Es decir, el ideal del hombre de Molina es sólo una simple imagen.

Aunque Molina le asegura a Valentín conocer a alguien que presenta todas las cualidades que aquél aspira en el hombre ideal, es obvio que ese hombre "perfecto," el mozo Gabriel, no representa el arquetipo del hombre ideal desde el punto de vista hegemónico. Si bien Gabriel satisface todos los requisitos estéticos de Molina, "[a]l verlo por segunda vez me pareció más lindo todavía. [. . .] Era un galán de película. Todo en él era perfecto" (69), el lector se da cuenta de que Molina ha sido tan seducido por los encantos físicos de Gabriel, que aquél le atribuye cualidades al mozo que tal vez no existan. Por ejemplo, al detallar la manera en que Gabriel sirve un plato de ensalada, Molina describe la escena de manera ridícula y exagerada:

> ¡y el modo de servir! Mirá, eso era un poema, una vez le vi servir una ensalada que me quedé pasmada. Primero le acomodó a la clienta, porque era para una mujer, ¡la muy sarnosa!, [. . .] y no sé cómo explicarte, era como caricias que le hacía a las hojas de lechuga, y a los tomates, pero no caricias suaves, eran . . . ¿cómo te lo puedo decir?, eran movimientos tan seguros y tan elegantes y tan suaves, y tan de hombre al mismo tiempo. (69)

La manera idealizada en que Molina describe las acciones de Gabriel, colocan a éste, según Benigno Jáuregui, en una posición de "leading man," descripción que obliga a Valentín y al lector a pensar que Gabriel es "merely a fantastic narrative" (149).

No obstante su apariencia "bella," Gabriel es una persona pobre y frustrada, con muy pocas oportunidades en la vida pero con menos voluntad

para salir adelante. Desde joven tuvo que trabajar y sólo gozó de un momento de gloria cuando se convirtió en futbolista profesional. Sin embargo, en esa época prestaba más interés a las "minas" que al deporte. Gabriel es, además, el ejemplo de una persona que no sabe funcionar dentro del sistema patriarcal. Según relata Molina lo que le contó Gabriel, el sistema presenta "un ambiente lleno de favoritismos, de injusticias" (73); por ello Gabriel dejó su carrera de futbolista profesional y su posición como supervisor en una fábrica. Gabriel es por lo tanto la imagen del hombre fracasado e incapaz de hacer algo para mejorar su futuro. Su masculinidad está al mismo tiempo constantemente amenazada por su trabajo servil en el restaurante al convertirse en el posible blanco del maltrato de los clientes. Lo mismo ocurre en el hogar, su esposa tiene un buen trabajo y "ganaba más que él. Ella se había hecho de secretaria de una empresa a casi medio ejecutiva, y eso a él lo tenía mal" (75).

A pesar de que Molina describe a Gabriel como una persona segura de sí misma, Molina sueña con mantenerlo y trabajar para él. Dice:

> que viniera a vivir conmigo, con mi mamá y yo. Y ayudarlo, y hacerlo estudiar. Y no ocuparme más que de él, todo el santo día nada más que pendiente de que tenga todo listo, su ropa, comprarle libros, inscribirlo en los cursos, y poco a poco convencerlo de que lo que tiene que hacer es una cosa: no trabajar más. Y que yo le paso la plata mínima que le tiene que dar a la mujer para el mantenimiento del hijo. (76)

Aún cuando Molina tiene buenas intenciones con Gabriel, sus ilusiones son egoístas, colocando a Gabriel en la situación de un mantenido, sin libre albedrío. La deseada posición de Molina, trabajando para su "hombre," contradice el concepto de "mujer burguesa" con el cual Molina se identifica políticamente. Además, la añorada aunque imposible relación amorosa de Molina entre él y Gabriel no cabría dentro de los patrones hegemónicos de la pareja, en la medida en que Molina, además de convertirse en el proveedor y el encargado de tomar las decisiones dentro de la pareja, también optaría por una posición sumisa y servil. Dentro de este esquema, Molina representaría tanto el rol masculino como el femenino ? activo y sumiso? dentro de la pareja.

Si bien el apuesto Gabriel no se deja seducir por los cuidados, encantos y conversaciones de Molina, pues aquél no expresa ningún interés sexual por éste, esto no significa que Molina lleve una vida en completa abstinencia. Como indican los documentos oficiales, Molina ha sido condenado a prisión por un crimen de corrupción de menores. La condena por tal delito, sugiere que el personaje ha disfrutado de una vida sexual activa. Sin embargo, la práctica sexual con menores de edad se distancia enormemente de los deseos que tiene el personaje de vivir con un hombre de "verdad" para toda la vida. Parece, por lo tanto, contradictorio, que una persona que se autodenomina "mujer burguesa" y que expresa una sensibilidad femenina termine preso como ofensor sexual. Dentro de una interacción sexual ilícita como la que se le acusa a Molina, es siempre la persona adulta y no el menor de edad quien

toma la iniciativa en la seducción y, por ende, la posición activa. Es posible pensar que sea Molina quien no pone en práctica lo que él mismo predica.

El relato de las películas por parte del "juglar" Molina cumple múltiples funciones dentro del texto.[14] En apariencia, la recreación de estas películas tiene como único propósito inocente entretener al desinteresado oyente Valentín y ayudar al narrador Molina a escaparse de la cruda realidad de la celda de prisión, "yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película" (23). Sin embargo, un análisis más estricto de la narración de las películas permite establecer que, a través del arte de contar, Molina puede romper el estado liminal entre la vida y la muerte en el que se encuentra el detenido Valentín. Es decir, estas historias le ofrecen a Valentín, quien según Rosenkrantz se convierte en un oyente "embelesado," la oportunidad de sentirse aún vivo a pesar de la banalidad de sus contenidos porque las películas también representan para él una vía de escape de su horrenda experiencia en prisión. Además, las historias de carácter burgués traen a la memoria de Valentín el recuerdo de su vida anterior a su compromiso con la lucha y la causa social. A otro nivel, la narración y discusión de las películas ? en las que Valentín no acepta su rol de oyente pasivo— permiten la interacción de dos desconocidos, que si bien en un principio se conducen y se perciben el uno al otro de manera estereotipada, llegan a reconocer en el otro a un individuo. En otras palabras, dos compañeros de celda tan diferentes como Molina y Valentín llegan a un estado de intimidad y de confesión. En las películas Molina no sólo ha encontrado los roles y características femeninos

que él mismo desea imitar, sino que además estos filmes han establecido el tipo de hombre que Molina anhela encontrar. El deseo de hallar en la realidad a un hombre que se asemeje al modelo masculino fílmico se presenta como un absurdo porque el modelo mismo ? el de los galanes de las películas? no presentan características plenamente masculinas sino que éstos, al presentar comportamientos más bien pasivos que activos, sensibles más que lógicos y débiles más que fuertes, permiten destacar las contradicciones en Molina no solamente a nivel discursivo sino ideológico.

Las películas que relata Molina a Valentín por las noches, después que apagan la luz en la prisión, no son filmes recientes a los acontecimientos de la novela sino antiguas cintas de los años treinta y cuarenta; películas en donde los personajes femeninos son indiscutiblemente el centro y motor de la trama.[15] Molina, como se ha indicado anteriormente, se identifica plenamente con las protagonistas de estas historias, siendo tal el grado de identidad con ellas y con el mundo cinematográfico, que no es exagerado imaginar que él se enamora de Gabriel debido a que el mesero parece un galán de cine. Esta identificación con el protagonista femenino permite a su vez sugerir que Molina también imita el deseo de estas protagonistas, es decir, el imperioso anhelo de ser la protagonista lleva a Molina a desear también el objeto amoroso del personaje. Entendido de esta manera, el deseo de Molina hacia los galanes de las películas es de carácter mimético y triangular, tal como lo desarrolla René Girard en su libro Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure (1965). En otras palabras, al igual que Irena de La marca de la

pantera, Leni de la cinta Destino, la sirvienta de la película que se relata a sí mismo Molina, la muchacha de La vuelta de la mujer zombi y la buena prostituta en el melodrama mexicano, que aman al arquitecto, al oficial Werner, al joven desfigurado, al dueño de la plantación caribeña y al periodista respectivamente, Molina se enamora locamente de ellos durante la proyección de la película o en su recolección de éstas. Si bien estos galanes son los guapos de la película, estos personajes no cumplen necesariamente con la imagen hegemónica masculina como se quiere demostrar a continuación.

Al describir al galán de la primera película, el arquitecto, Molina se expresa de él de la siguiente manera: "Es un tipo de buena pinta, no es un galán lindo, pero de facha simpática, con sombrero de ala baja y un sobretodo bolsudo, pantalones muy anchos" (10). Su descripción de carácter maniqueísta pone de relieve el estereotipo físico de los galanes fílmicos – comentario parecido al que hace cuando ve por primera vez a Gabriel. Esta idea maniqueísta se reitera, cuando Molina describe los sentimientos que Irena siente al ver por primera vez al arquitecto: "Ella ve que es un buen tipo, la cara lo vende, es un tipo comprensivo, tranquilo" (11). Sin embargo, el último comentario no es hecho por la protagonista sino por el mismo Molina, quien "lee" en el rostro de ella dicha percepción. Por lo tanto, este es un comentario del espectador Molina, quien se ha identificado tanto con el personaje femenino que puede adivinar a través de sus gestos lo que ella piensa y siente. Asímismo, en la descripción del galán están presentes aquellos atributos físicos, gestos y vestuario que la industria del cine desea asociar, película tras

películas, con la masculinidad, concepto que es a su vez compatible con la idea de hombría formulada por Molina.

No obstante, el arquitecto presenta aquellos atributos físicos y manerismos que lo distinguen como un galán de cine y, por ende, en un prototipo de la masculinidad, su rol dentro de la película se distancia de aquellos comportamientos considerados masculinos dentro del sistema patriarcal. En primer lugar, el personaje masculino y sus acciones no contribuyen al desarrollo de la película, y su participación y razón de ser están subordinadas a los actos de la protagonista Irena. A pesar de su papel secundario dentro de la historia, el arquitecto arrastra a Irena a su final trágico, en la medida en que el matrimonio de ellos y la insistencia de visitar Irena a un sicólogo encauzan el final trágico de Irena. Su rol está marcadamente caracterizado por una pasividad, comportamiento que corresponde sólo a las mujeres dentro del marco del sistema patriarcal. Dentro de la trama de la película, el arquitecto se presenta principalmente como un testigo, pues es incapaz de "curar" y proteger a su esposa, no obstante su amor y cuidados hacia ella. Además, el arquitecto no logra resolver el enigma alrededor del origen de su esposa, a pesar de las varias claves que se le presentan en la película. El matrimonio entre ambos personajes, a diferencia de aquellos en los dramas clásicos de Hollywood, no es la escena final de un desenlace feliz entre los amantes, sino el principio de los problemas de Irena, quien teme en un momento de pasión convertirse en pantera y matar a su amado. Dentro del contexto de la película, el matrimonio, institución vital del sistema patriarcal, no

representa una solución, sino que condena al personaje femenino a su destrucción.

A lo largo de la narración de la película, Valentín, optando una posición de psicólogo, enfatiza el comportamiento inmaduro del arquitecto. Según Valentín, el arquitecto presenta una conducta homosexual incipiente pues trata a Irena, su esposa, no como a una mujer, sino como a una niña debido a que la pareja vive un matrimonio sin sexo, dice Valentín: "Él si ha dejado todo lo de la madre en la casa intacto es porque quiere ser siempre chico, en la casa de la madre, y lo que trae a la casa no es una mujer, sino una nena para jugar" (24). El *mise-en-scène* en torno al arquitecto, descrito detalladamente por Molina, refleja también la sensibilidad del personaje y su deseo de estar rodeado de cosas bellas. Estas descripciones ayudan a corroborar el análisis de Valentín, quien de manera indirecta y sutil compara el crecimiento emocional del arquitecto con el de Molina, sugiriendo que ambos, al haber sido engreídos de niños, crecieron "débiles." De una manera tangencial, Valentín describe una de las "causas" de la homosexualidad que se presenta posteriormente en una de las notas a pie de página.[16] La sensibilidad y pasividad casi femenina de la cual Valentín acusa al arquitecto tal vez no se refiera al personaje mismo de la película, sino que en el acto de narrar sea el mismo Molina quien incorpora esos detalles en el arquitecto, siendo éstos ciertos elementos de su propia personalidad.

El otro personaje masculino, que se presenta en la película como antagonista, es el psicólogo quien en su deseo por curar a la protagonista

termina siendo víctima de las garras de la pantera. Como representante del poder patriarcal, el psicólogo utiliza la lógica sin darse cuenta de que ciertas verdades escapan de la órbita de lo racional, como el misterioso embrujo al cual está sujeto Irena –muy común en el género de terror. El psicólogo no sólo es intelectual, sino que su apariencia física es privilegiada. Molina describe al psicólogo como un "tipo buen mocísimo, un churro bárbaro" (26). No obstante su hermosura, Molina no siente atracción por él sino disgusto, "no es mi tipo el que hace de psicoanalista. [. . .] Es buen mozo pero muy flaco para mi gusto, [. . .] Es un tipo que *gusta a las mujeres*" (26, énfasis mío). Este comentario es muy importante dentro de la novela porque muestra, en primer lugar, la completa identificación que tiene Molina con la heroína Irena pues en toda la película Irena siente cierto desagrado por el psicólogo. Por otro lado, esta cita permite enfatizar las contradicciones que se presentan en el discurso del personaje Molina pues si el personaje se percibe a sí mismo como una mujer atrapada en un cuerpo de hombre, ¿por qué entonces no siente atracción física por el psicólogo al igual que "las mujeres"? Son este tipo de observaciones las que crean una distinción entre Molina y los miembros del género al cual desea pertenecer. Sin darse cuenta, Molina se excluye del género con el cual se identifica.

Amor, traición y sacrificio son algunos de los elementos de la segunda película narrada titulada Destino, la misma que tiene como marco histórico la ocupación de Francia por fuerzas nazis. En el film, la heroína es la francesa Leni, quien se enamora del oficial alemán de alto rango, Werner. Según

Molina, Werner representa la imagen de poder y omnipotencia, rasgos propios de la masculinidad hegemónica, al describir al galán como alguien que "parece invencible como un dios" (62). Werner se convierte en el paradigma del hombre entregado a la guerra y a la causa nazi, de la misma manera en que Valentín lo está a la política y al movimiento subversivo. Sin embargo, a pesar de esa imagen poderosa y fría, se esconde en Werner un hombre de gran sensibilidad, sentimiento que se manifiesta en el primer encuentro amoroso que viven Leni y el oficial. Su amor por la patria y su sensibilidad confluyen cuando al escuchar una música tierna de su región, Werner, al recordar a su amada patria, se emociona tanto que "a él se le llenan los ojos de lágrimas" (62) frente a la contrariada Leni. Esta muestra de sensibilidad exagerada, sin embargo, rompe la actitud hierática de Leni quien desde ese momento se enamora profundamente del oficial, a pesar de que su romance signifique para ambos una traición a sus sendas naciones.

Sin embargo, muestras de sensibilidad como la mencionada anteriormente no son comunes entre hombres quienes, en palabras de Horrocks, "find emotions dangerous things, they fear them and shun them" (30). El comportamiento emotivo de Werner ? en la segunda nota al pie de página se describe otra escena en donde Werner rompe en llanto— si bien permisible por Molina en el contexto fílmico, le parecería una conducta reprobable para un hombre en la realidad. Por ejemplo, cuando Molina se relata a sí mismo la película The Enchanted Cottage, él deja de contarse el film para pensar en Gabriel y en su constante tristeza. Para Molina, es lógico pensar que los

hombres no sean capaces de demostrar emociones, especialmente la pena, "porque él [Gabriel] nunca afloja, se aguanta porque *es hombre* y no suelta las lágrimas" (113, énfasis mío). Además de mostrar sus emociones abiertamente, el oficial Werner es incapaz de intuir el acto de espionaje que realiza su amada Leni, coaccionada por los maquís, a pesar de que ella está hurgando documentos militares en su aposento. La pasividad de Werner y su inefectividad como oficial provocan el final trágico de la heroína quien muere a manos del peor enemigo de los alemanes, Jacobo Levi, el mismo que trabajaba como mayordomo en la casa del oficial alemán.

La tercera película, The Enchanted Cottage, que se cuenta a sí mismo Molina durante su padecimiento estomacal después de haber comido el plato de polenta envenenada destinado a Valentín, es la cinta cuya trama se aproxima más al ferviente anhelo de Molina de encontrar a un hombre de verdad. Dice: "Yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida" (50). La película refleja el conflicto personal de Molina quien al ser biológicamente hombre, pero sintiéndose mujer, sólo puede anhelar ser correspondido por un hombre de verdad. Hay un paralelismo entre Molina y la sirvienta, pues la fealdad de ella, protagonista de la cinta, impide que ella pueda encontrar a un hombre que la ame. Sin embargo, como el mismo título de la película lo indica, es a través de la magia del amor que la horrenda muchacha puede llegar a encontrar la felicidad en un ambiente lejos de la sociedad en donde las prácticas y convencionalismos sociales no logran imponerse. Empero, para que el romance entre la sirvienta fea y el apuesto galán se realice, el

protagonista debe sufrir un accidente que lo desfigure, que lo convierta de una persona exítosa dentro del sistema patriarcal, a una que se sienta rechazada, y que se constituya como marginal dentro de la sociedad. La decisión de regresar a la aldea es la manera que opta el protagonista para evadirse del mundo, su mundo. Solamente a partir de su condición marginal, alejado de sus padres y despreciado por su novia, el galán desfigurado puede concebir amar a una persona, a quien consideró anteriormente inferior a él, sin importarle su apariencia fisica y verla no con los ojos, sino con el alma.

La magia, la lejanía del mundo y el amor son algunos de los temas que constituyen la película. Otra característica de esta cinta es que es una ficción dentro de otra ficción. La historia de amor entre la sirvienta y el galán desfigurado desarrollada es básicamente la trama de una historia relatada por un pianista ciego, quien cuenta el relato como motivo inspirador de su propia música. Es decir, la escena del concierto del pianista ciego es el marco referencial de la historia de los amantes. Aún cuando el pianista reitera que la historia es verídica, el pianista desempeña un rol parecido al de Molina contándole películas a Valentín, que si bien son verosímiles, son sólo posibles dentro del marco ficticio y fílmico. El hecho de que sea un ciego el que narra la historia permite que la película sea proyectada desde la perspectiva del ciego, es decir desde el punto de vista del Otro. Es una perspectiva casi desconstructivista porque el ciego, al estar incapacitado del sentido de la vista, deja en evidencia a los personajes desprovistos de sus máscaras sociales. El deseo de la sirvienta horrible por el desfigurado galán prefigura también la

pasión que sentirá Molina hacia Valentín, y la que siente, en el momento del relato, hacia Gabriel. La necesidad de que el galán deba desfigurarse en el transcurso de la narrativa para ver a la sirvienta fea tal como es y hacerse merecedora de su amor, puede interpretarse como la necesidad de Molina de encontrar a un hombre inferior, débil o víctima, y por lo tanto que no conforme los rasgos de la masculinidad hegemónica, como su objeto de deseo. Huelga señalar la estrecha correspondencia que existe entre la casa de campo de la película y la celda número siete en el decurso de la novela.

En el film de terror La vuelta de la mujer zombi, la protagonista sin nombre que se casa con el dueño de una plantación situada en una isla caribeña, se convierte en Pandora al intentar descubrir el pasado oculto de su esposo, esfuerzo que por poco termina costándole su propia vida. En esta película, a diferencia de las películas más convencionales de Hollywood, la protagonista no se salva gracias a la intervención de un galán ni se le elimina al final de la película, sino que su salvación es resultado de la justicia poética y del sacrificio de la sirvienta negra, esposa del brujo/mayordomo.[17] El reservado esposo de la joven es un personaje débil que se entrega a la bebida para olvidar su secreto pasado. Este desea borrar de la memoria el recuerdo de su primer matrimonio que terminó supuestamente con la muerte de su esposa. Sin embargo, la película revela que su primera mujer se ha convertido en zombi debido a las argucias y sueños de poder del mayordomo/brujo, quien con engaños conduce al galán a asesinar a su propia esposa con una daga envenenada que la transforma en zombi para toda la vida. Las complicaciones

y conflictos de la cinta, por lo tanto, no son producto de las acciones de las mujeres, sino de la ambición o silencio de los hombres. Sin ser su objetivo, la protagonista llega a la isla para desenterrar una verdad y de paso libera a los nativos de las garras del brujo y del esposo de ella, quienes en el contexto de la película simbolizan el imperialismo ? institución patriarcal? impuesto en la isla.

Si el esposo de la protagonista es débil, pasivo y guarda un secreto que es el de la existencia de zombis en la isla, el otro galán de la película, el capitán, que sólo aparece en la película dos veces, en el viaje de ida y vuelta de la isla, tiene un rol insignificante dentro de la cinta. De este personaje, que se asume tendrá una relación amorosa con la ya entonces viuda, el lector se entera de que él ya presentía todas las desgracias que le iban a ocurrir a la protagonista: "Él entonces le recuerda que aquellos tambores que se oían el día de la llegada, anunciaban siempre sufrimientos, y también la muerte" (216). Y sin embargo, el capitán no previno al personaje de sus posibles padecimientos en la isla, actitud que demuestra su pasividad e indiferencia ante la desgracia ajena. Los personajes en la película, especialmente los que son los objetos de deseo de la joven, se caracterizan por su debilidad o inactividad; mientras que son los nativos de la isla, el Otro –aquéllos que se levantan en contra del abusivo brujo que los transformaba en zombis para que trabajaran largas horas por la noche– los que con violencia traen la paz a la isla.

Una cinta mexicana, sin título, es la última película que Molina le relata a Valentín antes de salir aquél de prisión. Junto con la película The Enchanted Cottage, este film expresa claramente los sentimientos de Molina, mas la película mexicana es un reflejo de sus sentimientos dirigidos exclusivamente a Valentín. La película que tiene lugar en México cuenta la historia trágica de un triángulo amoroso entre una cantante famosa y actriz retirada, un joven periodista y un acaudalado hombre maduro. El periodista presenta todos los atributos físicos que impresionan a Molina, "es divino el tipo" (227). También, el galán muestra abiertamente una sensibilidad, no sólo a través de sus acciones –sacrifica su trabajo para salvar la reputación de la actriz–, sino que expresa su vena artística componiendo letras de boleros que recita frente a otros. Aunque la película celebra el amor entre los dos amantes, parece exagerar la sensibilidad del periodista, mostrándolo como un hombre demasiado débil para enfrentarse con su triste realidad –la actriz rechaza al periodista debido a las amenazas de muerte de su amante hacia él. En lugar de enfrentarse con la situación que se le presenta, el periodista sucumbe al alcohol no una vez, sino también después de reunirse con ella, al enterarse de que su amada se prostituye para mantenerlo, evento que finalmente lo conduce a la muerte.

En contraste con el periodista que vive por y para el amor de la actriz, el amante millonario de ella emplea su poder para intimidar a la joven para que deje al galán, llegando a destruirla artística y económicamente. Dentro de este triángulo amoroso, es obvio que el millonario es el que goza del poder patriarcal al aniquilar los sueños de la pareja aunque al final éste se arrepienta.

Mientras que la ex-actriz, atraida más por la sensibilidad del periodista que por las riquezas de su amante, sufre en el transcurso de la película tal como la otra heroína Leni, aunque no termine como ésta. La protagonista en esta película, al igual que la sirvienta fea, son ejemplos supremos de la sumisión femenina: por un lado, la sirvienta espera a un hombre para realizarse como mujer, mientras que la ex-actriz sufre por su amado olvidándose de su status social y sacrificándose por él. Al comentar sobre este personaje, René Campos sugiere que "la actriz de la última película, con su profesión y su status, es una encarnación sui-generis de la 'mujer fatal,' usualmente evocadora del síndrome de castración, que se redime por amor, dejando entonces de ser una amenaza al hombre y a la sociedad" (262). Al final de la película, la amante del periodista se queda sola, viviendo del recuerdo de su amado, el periodista. Tal parece ser el final en el que se encuentra, no Molina, sino Valentín, quien en su sueño producto del narcótico recuerda a Marta o a Molina, ya muerto, de la misma manera en que el periodista sueña encontrarse él en un velero junto a su amada antes de morir.

Mediante la repetición oral de los boleros que se presentan en la película, Molina se permite a sí mismo enunciar clara pero en forma indirecta el cariño que ha comenzado a sentir por Valentín. Además de expresar sus sentimientos sin sus propias palabras, la letra es del bolero comunica la encrucijada en que se encuentra, pues si bien va a salir en libertad y ayudar a su madre enferma, deja en la celda al único hombre a quien podrá amar. El uso del bolero a diferencia del tango, tal como lo señala Graciela Goldchluk,

permite "poner en escena un acto de comunicación" (55), debido a que la forma gramatical recurrente en el bolero es la segunda persona del singular. Por lo tanto, el bolero no rompe con la estructura dialógica de la novela. Dentro del contexto fílmico, la presencia del bolero permite acentuar la naturaleza escandalosa del amor entre los amantes, que se refleja también en la relación extraordinaria entre Molina y Valentín. La letra de la canción reitera oralmente lo que la pantalla visualmente describe la historia de ese escándalo (Goldchluk 55).

Iris Zavala considera que la segunda persona del singular esconde los referentes secretos del bolero: "el *tú* amorfo, proteico, acuático, andrógino de muchos textos, permiten que el tú sea hombre o mujer, y que el discurso amoroso sea heterosexual u homosexual, mayoritario o minoritario" (76). Con respecto a esta ambigüedad, Goldchluk observa que: "nunca [se sabe] si la historia de amor es entre un hombre y una mujer o entre cualquiera de las combinaciones imaginables entre dos seres" (55). Por otro lado, René Campos discute el bolero a partir de su recepción, señalando que en el bolero, "el hombre puede encontrar una salida emocional y expresar penas, llantos amargos, sufrimientos intensos por culpa de un amor, sin menoscabo a su masculinidad" (268). Llegándose a presentar una naturaleza ambigua de género porque dentro del imaginario musical, el bolero "permite 'suavizar' al hombre y dar voz y poder a la mujer" (Campos 268). Sin embargo, una visión más amplia del bolero la formula Goldchluk quien sostiene que el bolero va

más allá de las oposiciones binarias masculino/femenino. Por ende, el bolero es difícil de simplificar:

> A partir de una inversión de roles asignados socialmente a los sexos. El espacio del bolero es el espacio del desborde, que abarca ambos lados de la frontera a la vez; más que una transgresión, lo que hay es un rebasamiento; la única oposición binaria que admite el bolero es entre amores pobres, mezquinos, pacatos y amores sublimes, generosos, desmesurados, hasta el sacrificio o el crimen. (55)

Los críticos, como René Campos, que han estudiado la función que cumplen las películas en El beso de la mujer araña se han referido a ellas como antiguas películas de categoría B que exaltan los valores del sistema patriarcal, películas que reiteran los conceptos tradicionales de la masculinidad y de la feminidad. Sin embargo, en los anteriores párrafos, se ha enfatizado de manera reiterada la presencia de galanes con personalidades y comportamientos que se distancian de los patrones de conducta asociados con los ideales masculinos tradicionales. Una respuesta a la ausencia de personajes masculinos fuertes se explica al conceptualizar el género al cual pertenecen estas películas. El género del melodrama no sólo subraya los roles femeninos y prioriza a estos personajes dentro de la acción, sino que también "the melodrama represents a struggle against, or within, the patriarchy, and what seeks release and definition is a repressed identity" (Lang 4). Las películas narradas por Molina se diferencian de las cintas de Hollywood en que

aquéllas no se caracterizan por satisfacer el apetito de la audiencia masculina sino más bien, "the melodrama is constructed ostensibly for the traditional female viewer" (Lang 5). Unas de las razones por las cuales Molina se siente tan atraido por estas películas es que Molina puede explorar su feminidad, y sin darse cuenta cuestionar de manera apolítica el *status quo* y encontrar dentro de la realidad fílmica personajes que, al igual que él, viven una lucha constante con el sistema que los margina.

Dentro de la estructura maniqueísta del melodrama, los personajes que están en constante lucha con el sistema patriarcal no son caracterizados como enemigos del sistema, sino más bien como sus víctimas. Es por ello que dentro del melodrama, tal como lo señala Lang, "in one way or another the villain is some aspect of the patriarchy" (8). No es casualidad que en todas las películas, con excepción de la cinta nazi en la cual los maquís son los villanos ? percibidos dentro de la ideología nazi como el Otro, el villano siempre es una figura de poder. La identificación de Molina con la heroína y su gusto por estas películas de carácter escapista permiten al marginal Molina evadirse momentáneamente, dentro del contexto fílmico, de su posición de enemigo del sistema, en la medida que el sistema patriarcal lo reconoce como un pervertido, colocándolo en una posición de víctima que al menos intenta, aunque fracase muchas veces, subvertir el sistema.

Asimismo, al concebirse el villano como representante del poder patriarcal, los galanes en estas películas no pueden personificarse a su vez con todos los ideales masculinos hegemónicos, porque de una manera u otra,

directa o indirectamente, ellos también son víctimas del sistema, como claramente lo ilustra la película mexicana. Por ende, a pesar de su apariencia física privilegiada, los galanes en las películas muestran rasgos femeninos, como la sensibilidad, la pasividad, la sumisión y el romanticismo. La masculinidad, tal como se presenta en las cintas narradas por Molina, apunta por lo tanto a la artificialidad de la masculinidad hegemónica, al presentarse "héroes" físicamente masculinos que no poseen los ideales masculinos tradicionales en su totalidad. La artificialidad del concepto de la masculinidad se debe a que éste es un ideal inalcanzable, aún dentro del espacio fílmico, en la medida en que "[the] hegemonic configuration of masculinity is always bound to constitute an impossible phantasmatic ideal that ultimately no man can live up to or fulfill (Berthold Schoene-Harwood xii), y, por lo tanto, tal configuración constituye una gran mentira.

En su estudio "Male Friendship and Intimacy," Robert Strikwerda y Larry May plantean que en situaciones de guerra, los soldados se encuentran en una posición de vulnerabilidad y por lo tanto, "they come to seek out others on whom they can depend, rather than withdraw into their own self-contained egos" (82). Siendo las condiciones en prision parecidas a la que se presentan en combate ? con la diferencia de que el enemigo no es otro ejército sino el gobierno que los ha privado de su libertad? , el taciturno Valentín, a pesar de su inicial homofobia y estado liminal, necesita interactuar y escapar de su autoencierro. Al no establecerse en la novela la posibilidad de contacto con otros prisioneros fuera de la celda, Valentín comienza a sentirse más en

confianza con Molina. El revolucionario no se interesa sólo por las películas que Molina narra por las noches, sino que desea conocer algunos aspectos de la vida de su compañero de celda, especialmente lo referente a su homosexualidad. Durante las pláticas nocturnas, Valentín paulatinamente deja de llevar la máscara del supermacho para mostrarse como el hombre que es: un hombre con emociones y sensibilidad. Por ejemplo, en el pasaje de la novela donde Molina narra el final de la película La marca de la pantera, Valentín verbaliza la pena que siente al haberse acabado la película, emoción que sorprende al mismo Molina:

> ? Que me da lástima [que se terminó] porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos.
>
> ? Al final, Valentín, vos también tenés tu corazoncito.
>
> ? Por algún lado tiene que salir... la debilidad, quiero decir.
>
> ? No es debilidad, che.
>
> ? Es curioso que uno no pueda estar sin encariñarse de algo... Es... como si la mente segregara sentimiento, sin parar... (47)

Es a partir del contacto diario con Molina que Valentín llega a sentirse más cómodo con la presencia de aquél, convivencia que lo mueve a revelar ciertos datos de su vida personal y de la guerrilla. La metamorfosis que experimenta Valentín la discute Iversen quien señala que "[Valentín] evolves into a transparent narrative subject susceptible to inner reform through his experiences with Molina" (78).

No obstante, el hermetismo de Valentín se mitiga ante las atenciones de Molina y a la convivencia diaria con éste; es, sin embargo, la enfermedad estomacal causada por la polenta envenenada que termina por destruir el recelo que tiene Valentín hacia su compañero. A pesar de los agudos dolores que sufre Valentín, él no se atreve a utilizar los servicios de la enfermería debido a que teme ingerir alguna droga que lo "ablande," y le haga confesar los secretos de la guerrilla. Al no contar con ayuda fuera de la celda, Valentín tiene que soportar los agudos dolores producidos por la diarrea, dolor que se hace más tolerable gracias a las atenciones de Molina quien cuida al revolucionario como si fuera su propio hijo. El pasaje de la diarrea de Valentín, que se extiende a lo largo de cinco capítulos, representa un momento de inflexión en la conducta de Valentín quien, de político partidiario de la causa marxista, se autoconfiesa simpatizante de la burguesía y de lo que ésta representa: "Y hasta pienso que Marta no me gusta por ella misma, sino porque tiene . . . clase, como dicen los perros clasistas hijos de puta . . . de este mundo" (148). Gracias a esta experiencia, Molina goza de la plena confianza de Valentín quien le cuenta ciertos secretos del grupo revolucionario. Esto se aprecia especialmente en el pasaje de la carta donde Valentín le descifra a Molina el verdadero contenido de ella. Mediante sus cuidados, la narración de películas y la revelación de su propia vida, Molina ha logrado seducir a Valentín. Llega a tal punto el poder de seducción de los relatos que Valentín sucumbe al goce de tales historias que éstas se narran no sólo por las noches sino también de día, dejando Valentín de lado su lectura marxista.

Sobre el cambio efectuado en Valentín, Rosenkrantz opina que "la conciencia política de Valentín cede lugar a la erogeneidad de los sentidos" (29). Tal erogeneidad permite que el sistema de valores de Valentín concuerde con los de la burguesía, que se manifiesta en la novela, como lo indica Iversen, en un mayor acceso del lector a la mente del personaje (80). El monólogo interior de Valentín, que aparece en el capítulo seis y continúa en el capítulo siete, exhibe claramente el debate emocional en el que se encuentra el protagonista entre la lucha marxista y sus ideales burgueses.

En el decurso de la novela, Valentín no sólo ha sufrido un claro proceso de metamorfosis: del marxista idealista que lucha por combatir el hambre del mundo al simpatizante de la burguesía que encuentra en las películas románticas de categoría B un escape de la terrible realidad de la prisión y de la incertidumbre de su futuro; sino que también, durante este proceso, Valentín, a diferencia de Molina, es consciente de las incongruencias y ambivalencias de su personalidad y de su visión del mundo. Valentín se ha dado cuenta, por ejemplo, de que en realidad él no es la persona altruista que le ha dado a entender a Molina en un principio, y durante su segundo ataque de diarrea Valentín se lo confiesa a Molina: "... adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero... Soy como ellos, igualito" (147). La percepción que ha tenido Valentín del marxismo es de por sí superficial y débil porque él "was able to digest Marxist dialectic only by literally shutting his ears to all else" (Nord 278), llegando a declarar que: "no le conviene cultivar los placeres de los sentidos" (33). A diferencia del

travestismo de Molina, cuya meta es imitar a la mujer, el travestismo que sufre Valentín es otro y es el del marxista. Al discutir sobre el travestismo marxista de Valentín, Sifuentes Jáuregui señala que, "Valentín has constructed an identity *outside* the Body which limits and stifles him" (109). Es por ello el constante temor que tiene Valentín de sucumbir ante la tentación de gozar del presente y para ello se impone la tarea de pasar largas horas leyendo libros relacionados a la doctrina del marxismo para no olvidarse que él pertenece a uno de ellos. Al igual que Molina que construye su realidad en torno a una mujer idealizada: las protagonistas de sus películas, Valentín edifica la suya "around a central plan" (Jáuregui 109).

Si bien Valentín se percibe como un fiel seguidor de la doctrina marxista, su fanatismo político, sin embargo, se debilita ante la presencia del extremo dolor físico que sufre en la cárcel. Sus deseos de salvar a la humanidad de la hambruna se acallan cuando él mismo sufre los estragos que le produce la paupérrima polenta. La experiencia estomacal le obliga a Valentín a bajarse de su nube de ilusiones de reforma social y política y preocuparse por su recuperación, para su propia supervivencia. La enfermedad causada por el veneno lleva a Valentín a renegar de sus ideas marxistas y tal vez a añorar su cómoda vida de joven burgués anterior a la de guerrillero, "me da rabia ser mártir, no soy un buen mártir, y en este momento pienso si no me equivoqué en todo..." (182). Esta problemática se refleja también en la pesadilla/monólogo interior que experimenta Valentín a partir de la narración de Molina de la pelicula sobre el corredor de autos de carrera, en donde se

dramatiza una relación familiar de carácter edípica ? padre, madre e hijo? , en donde la madre traiciona al padre al mandarlo a matar mientras que el hijo se afilia a las fuerzas subversivas que mataron a su progenitor. Como resultado de esta metamorfosis, la personalidad de Valentín se vuelve más humilde y menos abstracta, aflorando, asímismo, "[el] verdadero hombre emotivo que se esconde en su interior" (Gómez-Lara 76).

La relación entre Molina y Valentín también ha sufrido una metamorfosis, comenzando ésta como una interacción entre dos desconocidos, a una relación de camaradería y finalmente a una amistad que se caracteriza por su naturaleza íntima. La misma amistad entre los personajes ha transgredido los conceptos de masculinidad porque el acto de confesar su interior y mostrarse tal como es, acto realizado por Valentín, rompe con los estrictos patrones de la hombría. Valentín verbaliza sus miedos no sólo en su monólogo interior sino que también lo hace enfrente de Molina. Según Octavio Paz, "el ideal de la hombría consiste en no 'rajarse' nunca" (29). En el decurso de la obra, Valentín ha transgredido ese ideal al haber permitido "que el mundo exterior penetre en su intimidad" (Paz 30).[18] La intimidad que ambos personajes sienten, sin embargo, no es verdadera desde el punto de vista del lector debido a que Molina nunca le confiesa a Valentín su pacto con el director de la prisión. Por otro lado, desde la perspectiva de Valentín, la amistad entre ellos se caracteriza por la intimidad que se refleja en la profunda confianza que Valentín deposita en Molina: "Yo te tengo confianza. Vos me tenés confianza a mí, ¿verdad?" (136), siendo tal confianza resultado de "some form of shared

experience" (Strikwerda 85). En el ensayo de Strikwerda y May, los autores proponen la imposibilidad de la intimidad en las relaciones de amistad entre hombres; en este punto, los filósofos concuerdan conceptualmente con Octavio Paz, aunque los autores analizan diferentes realidades culturales y sociales, debido a la dificultad de los hombres de "mutual self-disclosure" porque para que se logre la intimidad es necesario "the kind of self-revelatory disclosures that go beyond what is necessary to generate sympathy or respect. Indeed, self-disclosure by itself often makes sympathy and respect more difficult. That is why one wants a sign of trustworthiness before one becomes intimate friends with another" (85).

Con respecto a la autorevelación que experimenta Valentín en el transcurso de la novela, ésta se desarrolla durante y después de que el personaje se enferma del estómago, convirtiéndose la celda en un confesionario (Muñoz "Adentro y afuera" 237). Durante su enfermedad, Valentín sufre dos bochornosos casos de diarrea. Molina no sólo es testigo del hecho, sino que él mismo se encarga de limpiarlo como a un recién nacido y deshacerse de las heces. Durante el pasaje escatológico, la hombría de Valentín desciende a los niveles más bajos debido a que ha cometido un acto humillante: no aguantarse.[19] Lo que es saludable en este pasaje es la actitud de Molina, quien no titubea en ayudar a su compañero de celda sin repulsión alguna. Al contrario, la actitud de Molina es altruista y coincide perfectamente con el ideal de masculinidad propuesto por Valentín: "Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más,

es... no permitir *que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal*" (70, énfasis mío). Molina se configura como la voz amiga del desencajado Valentín, quien se encuentra básicamente traumatizado por la pesadilla que vive, siendo la carta a Marta una manifestación de ello. La necesidad de revelarse ante Molina es también resultado de la vergüenza y culpabilidad que siente Valentín al no haber prestado su ayuda a Molina cuando éste sufre una experiencia parecida a la de aquél cuando Molina ingirió la polenta envenenada destinada a Valentín. Durante ese evento, Valentín hizo oídos sordos a las quejas de su compañero de celda. Es por ello que en los momentos de confesión Valentín se culpa de ser egoísta y manipulador. Molina, en vez de recordar el incidente anterior y acusarlo por la indiferencia de Valentín hacia él, lo perdona y lo reconforta: "No te torturés... Cerrá los ojos y tratá de descansar" (148).

Como se mencionó anteriormente, el pasaje de la enfermedad estomacal con sus dos ataques de diarrea representa dentro del texto un momento de inflexión en la conducta y cosmovisión en el personaje Valentín. Además, el pasaje escatológico es muestra de un realismo grotesco. En sus estudios sobre lo carnavalesco, Bakhtin señala que el arte grotesco que se desarrolla en el período anterior al auge del romanticismo en Europa intenta subvertir el binomio alta/baja cultura. Una manera en que el arte grotesco subvierte estas categorías es "by elevating the 'material bodily lower stratum'" (Paul 111). El realismo grotesco, por lo tanto, se dedica a mostrar "the body in its most grossly physical terms and located in the mouth, the genitals, the anus"

(Paul 111). La representación del "material lower bodily stratum" implica "the translation of inanimate or dead matter into regenerative life" (Iversen 78).

La escena escatológica muestra de manera extrema y grotesca cómo el poder de la prisión "destituye al sujeto de toda intimidad" (Rosenkrantz 54). Mediante la diarrea provocada por la institución del estado, Valentín es despojado de toda individualidad y privacidad al ser forzado a realizar un acto tan personal e íntimo como defecarse delante de otra persona, en este caso Molina. El ataque de diarrea que comparten Valentín y Molina, en la medida en que Molina no sólo se limita a presenciar el acto, representa un momento de degradación que los une desde ese momento. El mismo acto de diarrea, siguiendo la teoría de lo carnavalesco, permite subvertir los convencionalismos sociales existentes fuera de la celda pues desde ese momento dejan de operar dentro de ella. Como señala Michael Bristol, lo carnavalesco "is a general refusal to understand any fixed and final allocation of authority" (Bristol 212). Por lo tanto, el ataque diarreico no sólo establece un cambio en la personalidad de Valentín, sino que crea un cambio sustancial en la interacción entre los dos personajes que dejan suspendidos sus roles tradicionales, como se ha visto anteriormente, mal aprendidos. Desde ese momento, la celda, que es un apéndice del poder dictatorial, se tranforma en un mundo que crea sus propias reglas que van cambiando, alterándose en la medida en que los personajes reconocen sus incongruencias, sus mentiras, sus máscaras.

Acerca del ideal masculino que representa Valentín en El beso de la mujer araña, varios críticos concuerdan que en el personaje se concentran

todas las características que Molina desea en su hombre ideal. Por ejemplo, Gómez-Lara comenta que Molina "idealiza a su compañero, viendo la realización de todos sus deseos" (60). Reafirmando tal noción, Rona Lee Maughan señala que Molina "feels that Valentín is the ideal man that he has been looking for all of his life" (61). Al llegar a tales conclusiones, sin embargo, estos críticos no han tomado en consideración que durante el decurso de la novela, el ideal de Molina sobre su hombre ideal ha tenido que cambiar para que Molina vea en el guerrillero Valentín al hombre de sus sueños. Esta redefinición de su ideal masculino supone, también, que Molina sufre un proceso de metamorfosis dentro de la celda. El cambio en el parecer de Molina acerca de lo que representa su hombre ideal y sobre la masculinidad desmiente, por lo tanto, la conclusión de Barbara Rodríguez quien recalca que "Molina's character is basically static throughout the narrative" (78). Sin embargo, para que Molina se enamore de Valentín y en el momento en que estos sentimientos despiertan, el personaje ha tenido que romper con su definición de masculinidad, concepto ligado a la belleza física y el porte físico vistos desde una perspectiva hegemónica, burguesa.

Molina, tal vez a pesar suyo, deja de lado el concepto "Kitsch" de hombría al enamorarse de Valentín, porque aquél se enamora de su compañero de celda durante el momento en que éste sufre el ataque diarreico y comienza a revelarse como un hombre débil y confundido. El lector debe recordar que en el capítulo cinco, Molina todavía piensa en Gabriel como objeto de deseo y como el hombre de sus sueños; galán con el cual está

enojado debido a que no lo visita. Pero a pesar de su abandono, Molina, durante su monólogo interior, anhela ver a Gabriel después de su indulto, que sólo ocurrirá si Molina traiciona a Valentín. En el pasaje del monólogo interior en el capítulo cinco, los afectos de Molina hacia su compañero de celda son todavía de desprecio debido a que Valentín ha hecho caso omiso al dolor físico que siente aquél: " . . . *este hijo de puta y su puta mierda de revolución*" (116). Al pensar Molina en el día del indulto se lo imagina como el final de una película que termina siempre con un beso, un beso de Gabriel: "*él me espera en la esquina de la penitenciaría, tomamos un taxi, la unión de las manos, el beso primero es tímido y seco, los labios cerrados son secos, los labios ya entreabiertos son algo más húmedos, ¿La saliva con gusto a tabaco?*" (113). En los capítulos siguientes, sin embargo, Gabriel desaparece del pensamiento y especialmente del discurso de Molina. La relación entre Valentín y Molina que puede considerarse como el desarrollo de un romance[20] se inicia en el capítulo sexto de la novela cuando Valentín cae enfermo. Sin embargo, el enfermo Valentín, embarrado en sus propias heces, contradice el ideal de hombría de Molina: "lindo, fuerte, [. . .] Que camine seguro,[. . .] que hable sin miedo" (69).

El cariño que comienza a sentir Molina por Valentín, a partir de su enfermedad se expresa inicialmente mediante sus atenciones y cuidados para con Valentín. Molina no solamente arropa, limpia y alimenta a su compañero de celda, sino que durante todo el proceso. Molina arriesga sus posibilidades de ser un hombre libre con tal de proteger a Valentín de la vileza de la

institución del estado. Sin embargo, su "sacrificio" no es el resultado de su "superioridad espiritual" (Velasco 45), sino más bien, producto del sentimiento de culpa que Molina sufre al haber sido partícipe de dicho castigo. Por lo tanto, su actitud maternal es una manera de enmendar sus errores debido a que Molina ha colocado a Valentín en esa situación diarreica. Al enterarse el lector acerca del acto de traición y de seducción por parte de Molina, la naturaleza marianista, tan señalada por los críticos, no parece encuadrar perfectamente dentro del perfil psicológico de Molina.[21] Más bien es el arrepentimiento y el cariño que le ha tomado a su compañero de celda, y no una actitud marianista, lo que mueve a Molina a traicionar al aparato del estado.

En su intento por curar a Valentín de los efectos del veneno y de evitar que éste siga consumiendo la polenta envenenada, Molina realiza varios actos heroicos. En primer lugar, Molina salva a Valentín de morir envenenado al conseguir por parte de los policias provisiones que ayudan a la recuperación de la salud del guerrillero. En segundo lugar, Molina evita a toda costa que Valentín le cuente ciertas verdades acerca del grupo subversivo que lo comprometan, a pesar de que Molina fue asignado a la celda siete para que actúe como informante. Por último, Molina no delata algunos de los secretos que él ha escuchado de labios de Valentín. Por ejemplo, Molina nunca repite a los policías el verdadero contenido de la carta que recibe Valentín durante su enfermedad. El silencio de Molina, directa e indirectamente, socava los deseos de información que requieren los militares para imponer su control y poder dictatoriales dentro de la sociedad. Sobre la conspiración de Molina hacia el

gobierno, Rosenkrantz concluye que "la aceptación colaboracionista de Molina deviene claramente en [sic] estrategia de resistencia. He aqui el triunfo de Molina" (61). Por lo tanto, Valentín no es el único que utiliza el silencio como táctica para evitar delatar a sus camaradas, Molina también emplea la misma estrategia. No obstante, su acto de coraje y valentía es ignorado por Valentín quien se imagina que Molina recibe alimentos de parte de su madre y no de sus enemigos. Sin embargo, el aparato estatal no descarta la idea de que Molina se haya convertido en un traidor y es por esa razón que manda a un agente del servicio de vigilancia a seguir a Molina registrando todos sus movimientos después que éste sale en libertad.

El proceso de metamorfosis que ocasiona el ataque de diarrea, sienta las bases para que Valentín intime con Molina; en primer lugar, la intimidad entre los personajes se da a nivel del discurso, en el cual Valentín confiesa sus más profundas dudas acerca de su participación en el grupo subversivo y su preferencia por aquellos símbolos que representa la burguesía. Esta intimidad de carácter espiritual le permite a Valentín dejar de lado todo sentimiento de homofobia que conduce a su vez a que los personajes intimen a un nivel fisico, siendo el mismo Valentín quien inicia el acto sexual. La relación sexual entre los personajes, sin embargo, no es el resultado del sometimiento ni de la sumisión de un personaje al otro,[22] sino más bien, desde el punto de vista de Valentín, es un acto con el cual expresa sin palabras el respeto y gratitud que siente por el homosexual que le ha salvado la vida y que con sus "inofensivas" películas le ha descubierto un nuevo entendimiento de la realidad.

El primer contacto sexual ocurre cuando Molina regresa muy triste de la oficina de la penitenciaría donde se le confirma su pronto indulto. Enamorado ya de Valentín, Molina siente que en su vida no ha conseguido logro alguno y que su existencia es una constante mudanza. Valentín, al ver al decaído Molina, comienza a consolarlo y a acariciarlo, y lo que aquél experimenta, como lo afirma Luis Muñoz, "es el placer de tocar y acariciar" (246). El contacto humano, que se ha negado a sí mismo Valentín al seguir la doctrina marxista durante sus años en prisión, le permite trascender los confines de la celda, porque no es exagerado afirmar que el acto sexual homosexual libera más a Valentín que al mismo Molina, debido a que aquél se libera de los esquemas binarios, masculino/femenino, impuestos por la sociedad.[23] En su tesis doctoral "Adentro y afuera," Luis Muñoz establece que "de los protagonistas es Valentín quien 'descubre' una parte de su sexualidad que [. . .] ha estado dormida" (243). Después de haber realizado el acto sexual por primera vez, en su conversación el lector es testigo de los efectos que el placer físico brinda a Valentín:

> ? ¿Te salvás de qué? . . . , ¿de arrepentirte de lo que pasó?
>
> ? No, yo no me arrepiento de nada. Cada vez me convenzo más de *que el sexo es la inocencia misma.* (224, el enfásis es mío)

En el artículo "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior," Tomás Almaguer investiga la homosexualidad en México y encuentra que:

> In the Mexican/Latin-American context there is no cultural equivalent to the modern gay man. Instead of discrete sexual personages differentiated according to sexual preferences, we have categories of people defined in terms of the role they play in the homosexual act. The Latin homosexual world is divided into *activos* and *pasivos*.(257)

Siguiendo la terminología popular, Valentín participa en el acto sexual optando el "rol activo" y, por ende, dentro de la cultura hispanoamericana, no se le considera homosexual. Sin embargo, Valentín rompe con este esquema al no creerse superior a Molina por haber optado tal posición en la cópula. Siguiendo el texto de Almaguer, el sociólogo señala que:

> Although stigma accompanies homosexual practices in Latin culture, it does not equally adhere to both partners. It is primarily the anal-passive individual who is stigmatized for playing the subservient, feminine role. His partner [el activo] typically is not stigmatized at all and, moreover, no clear category exists in the popular language to classify him" (257).

Si se tiene en cuenta estas condiciones, Valentín rompe con el binomio activo/pasivo, macho/hembra, cuando le aclara a Molina que optar la posición pasiva no implica que el hombre deje de ser hombre: "[S]i no fuera porque debe doler mucho te pediría que me lo hicieras vos a mí, para demostrarte que eso, ser macho, no da derecho a nada" (247). El discurso de Valentín tiene por lo tanto un mayor significado debido a que éste suspende las relaciones de

poder y de género que se encuentran inclusive presentes dentro de la relación sexual homosexual. Después del acto sexual, Valentín no considera que su género le da derecho a determinadas actividades sexuales ni a un determinado y exclusivo rol dentro de una relación homosexual. Asimismo, la práctica de ciertas actividades sexuales no definen su masculinidad, ni la cuestionan. Valentín, consciente o inconscientemente, deconstruye el concepto patriarcal de masculinidad, mientras que, al mismo tiempo, rompe las relaciones de identidad sexual asociadas con ciertas prácticas sexuales.

Si la experiencia homosexual representa para Valentín la suspensión de las dicotomías patriarcales que lleva consigo la manifestación de nuevas conductas que no guardan correspondencia con los órganos sexuales o con la preferencia de ciertos actos sexuales, los efectos del encuentro homosexual en Molina se asemejan al goce masoquista que obtiene él al mirar una película en la oscuridad de la sala de cine.[24] En el capítulo once, Molina verbaliza estos sentimientos, durante y después de haber realizado el acto sexual, con las siguientes palabras:

> ? Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar.
>
> ? ¿Qué lunar? ...Yo tengo un lunar, no vos.
>
> ? Sí ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar, ... que no tengo (222).

Dentro de los estudios feministas que analizan el proceso de cómo los espectadores obtienen placer al ver películas, se destacan dos teorías que

relacionan el placer visual con la sexualidad. En primer lugar, la teoría psicoanalista predominante es la propuesta por Laura Mulvey en su trascendental artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema"; Mulvey propone que el acto de ver imágenes visuales en la pantalla de cine satisface varios placeres, entre ellos, el de escopofilia, placer que se asocia "with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze" (59). Otro placer que experimenta el espectador es el de su identificación con las imágenes vistas en la pantalla. El desarrollo teórico de Mulvey, basado en la teoría de la castración y el complejo de Edipo de Freud, y el concepto de la fase del espejo de Lacan, hace hincapié en que el cinema de Hollywood sólo privilegia la mirada del hombre, colocando a la mujer como el objeto pasivo de aquella mirada. Por lo tanto, el placer experimentado ante una película "reinforces patriarcal oppression" (Studlar 3). Dentro de este esquema teórico, el espectador sólo puede identificarse con el personaje masculino debido a que éste es "his screen surrogate" (Mulvey "Visual Pleasure" 63). Es decir, el espectador ve a los personajes femeninos a través de la mirada realizada por el personaje masculino, quien además de mover la narración, posee "the active power of the erotic look" (Mulvey "Visual Pleasure" 63). Asímismo, Mulvey sostiene que en el espectador femenino se realiza un "trans-sex identification" ("Afterthoughts" 73), implicando con ello que ningún espectador, ni siquiera uno femenino, puede identificarse con un personaje femenino.

En el decurso de El beso de la mujer araña, Molina ha insistido, hasta el cansancio, que él siempre se identifica con las heroínas de las películas.

Consecuentemente, es obvio que la teoría de Mulvey, al enfatizar la imposibilidad de que un espectador, tanto masculino como femenino, pueda identificarse con una heroína o un personaje femenino dentro de la pantalla, no puede explicar el fenómeno de identificación ocurrido en el preso. La teoría estética masoquista, propuesta por Gaylyn Studlar, es apropiada para explicar el goce y la identificación con la protagonista que experimenta Molina al mirar una película de cine. El estudio de Studlar, más reciente que el de Mulvey, toma en cuenta los trabajos psicoanalíticos de Gilles Deleuze que analizan el desarrollo del infante y la relación madre-hijo dentro de la fase pre-edípica, fase en la cual el infante no tiene la noción de su propia persona, ni de su género. Dentro del contexto deleuziano, el bebé percibe a su madre "as a strong, nurturing figure" y, al mismo tiempo, "the loving inflictor of punishment" (Studlar 15), dándose una relación masoquista desde el punto de vista del infante en la medida en que la madre se percibe como "a powerful maternal imago" (Studlar 30).[25]

La interrelación entre la imagen todopoderosa de la madre durante la etapa pre-edípica con la pantalla cinematográfica se presenta en el momento en que el espectador se encuentra en una sala de cine a oscuras presenciando pasivamente imágenes visuales enormes; situación que trae a la memoria recuerdos de la infancia en una etapa anterior a la fase fálica o edípica. Jean-Louis Baudry identifica el acto de ver películas como "an artificial state of regression" (citado en Studlar 177). Según Baudry, la pantalla cinematográfica se presenta como un "dream screen" (citado en Studlar 178), en la medida en

que aquélla es semejante al "dream screen" que observa el infante cuando se queda dormido, representando éste al pecho maternal (Studlar 178). Al compararse la pantalla cinematográfica con el "dream screen," es posible que cualquier espectador, sin importar su género, se identifique con una protagonista, tal como lo experimenta Molina durante, y después, de la proyección de las películas, debido a que las películas "[reverse] the process of ego differentiation by plunging us back into memory at the moment of identification with the source of nutrition" (Eberwein citado en Studlar 179).

Gracias a los mecanismos cinematográficos que emulan el proceso del "dream screen," el espectador adulto se encuentra en un proceso de regresión a un estado pre-edípico, regresión que permite al espectador identificarse con personajes de cualquier sexo. Asímismo, el espectador, durante la experiencia fílmica, pierde noción de su propio género en la medida que éste regresa, utilizando el lenguaje lacaniano, a una etapa imaginaria. Al analizar la cita anterior de la novela, el lector se da cuenta de que Molina no sólo se identifica con Valentín durante el acto sexual, sino que, al mismo tiempo, su propia identidad se suspende y adquiere características del guerrillero: "tocarme el lunar, ...que no tengo" (222). Al igual que en la experiencia fílmica donde Molina deja de ser él y se convierte en la heroína, la regresión a la etapa pre-edípica durante el acto sexual se registra cuando Molina comenta que él ha dejado de ser él mismo:

> ? Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo.
>
> ? . . .

? O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos. (222)

Además, la suspensión de divisiones de género masculino/femenino que ocurre en el espectador tanto en la etapa pre-edípica como en el acto de ver películas, se presentan también durante el acto sexual cuando Molina se siente "otra persona, que no es hombre ni mujer" (238). El paralelo entre el *mise-en-scène* de la sala de cine y el de la celda es que ambos coinciden en su oscuridad. La similitud entre el placer sexual de Molina y el placer masoquista del espectador de películas permite concluir que la aceptación de Molina de ayudar a los guerrilleros ? amigos de Valentín— es producto de la marcada identificación de Molina con el revolucionario que se produce durante y después del acto sexual. Utilizando herramientas analíticas diferentes, Roberto Echevarren señala acerca del comportamiento de Molina después de la cópula, que: "[E]l coito, que en principio debería confirmar esa condición mujeril, tiene un efecto muy diverso: una perplejidad, una duda acerca de la propia condición. Molina pierde toda idea de identidad y le parece confundirse con su opuesto, el hombre" (254).

Después del primer acto sexual, y los que ocurren posteriormente, ambos personajes, especialmente Valentín, corroboran la artificialidad de la división estricta de géneros y la falsa creencia de una única forma de conducta masculina –es decir, la masculinidad hegemónica. Sin embargo, el coito entre los personajes, tal como se presenta en la novela, parece ser un acto físico más que íntimo, vale decir, un acto que en vez de romper con las divisiones de género activo/pasivo, las confirma. Sin embargo, como se ha mencionado

anteriormente, Valentín no opta por el rol pasivo por miedo al dolor de la penetración. No obstante, el argumento del guerrillero parece una excusa. Es importante señalar que Valentín ha sufrido por muchos días un severo ataque diarreico que lo ha hecho sensible al dolor físico. Además, es difícil vencer la creencia de que la desfloración, tanto vaginal como anal, es una experiencia traumatizante y dolorosa. Asímismo, las constantes quejas de dolor de Molina durante la cópula, reafirman el sufrimiento físico que trae consigo el ser penetrado. Las posibles dudas que pueda tener el lector acerca del cambio que experimenta Valentín después del acto sexual se desvanecen, cuando Valentín acepta darle a Molina el tan deseado beso:

? Molina, ¿qué es?, ¿me querías pedir lo que me pediste hoy?

? ¿Qué?

? El beso.

? No, era otra cosa.

? ¿No querés que te lo dé, ahora?

? Sí, si no te da asco.

? No me hagas enojar.

? . . .

? . . .

? Gracias.

? Gracias a vos. (266-267)

Al dar Valentín el beso tan ansiado por Molina, el ósculo sella la unión de los personajes (Gómez-Lara 63). El beso da reconocimiento a una relación

amorosa prohibida por la sociedad, que es posible solamente en los confines de la celda, donde se han ido suspendiendo en forma paulatina los ideales patriarcales de lo que significa ser hombre y actuar en forma masculina.

No obstante, el beso entre Molina y Valentín sella la experiencia vivida dentro de la celda de prisión, pues éste también representa la despedida de Molina de ese lugar en donde ha sido feliz. El beso de despedida entre los personajes trae a la memoria las escenas del beso en que terminan muchos melodramas y algunas de las películas relatadas por Molina. Si el beso dentro del contexto fílmico representa el final de la experiencia visual para el espectador, en la medida en que el espectador tiene que dejar el mundo del inconsciente, cuando las luces en la sala de cine se encienden, a su re-ingreso obligado al mundo simbólico, el beso en El beso de la mujer araña, significa también para Molina su re-ingreso al mundo patriarcal que lo margina y considera anormal. Sin embargo, a diferencia del espectador de cine que puede repetir la experiencia anteriormente vivida, percibida como masoquista por Gaylyn Studlar, comprando un nuevo boleto de admisión, Molina no puede regresar a esa "isla desierta . . . [donde] nadie oprime a nadie" (206). La libertad para Molina implica regresar a la realidad donde tiene que conformar nuevamente los estereotipos que su orientación sexual dicta. El beso dado por Valentín, tal como el que recibe la princesa en el cuento de hadas, "La bella durmiente," logra despertarlo del mundo de sueños y de fantasias. Al final, Molina se tiene que enfrentar a una realidad que es violenta y despedirse de "a perfect fantasy that is impossible" (Kerr 193).

La aceptación por parte de Molina de contactarse con el grupo guerrillero después de ser puesto en libertad es un "passive suicide" (Wylie 54). Consciente de ello o no, Molina ha firmado su condena a muerte. Sin embargo, es una muerte que él mismo ha anhelado. En el capítulo trece, por ejemplo, al comentar acerca de lo que siente él después del acto sexual, Molina declara que, "[c]ada vez que has venido a mi cama... después... quisiera, no despertarme más una vez que me duermo. [. . .] es una cosa que se me pasa por la cabeza no más, de veras lo único que pido es *morirme*" (239, énfasis mío). Páginas arriba, se hizo un paralelo entre el placer masoquista que se produce en el espectador al ver películas con el placer que siente Molina durante y después de la cópula. Dentro de la estética masoquista, el masoquista, al igual que Molina, desea ""the regressive movement toward the fantasy goal of a return to the beginning, to the womb of rebirth and nothingness" (Studlar 124).

Existe evidencia en el texto que indica que Molina no esperaba salir vivo de su misión. En el capítulo quince, el servicio de vigilancia verifica que antes del encuentro con los guerrilleros, Molina retiró casi todo su dinero de la cuenta de ahorros y que fue a una escribanía. Al mismo tiempo, Molina recuerda con añoranza su tiempo en la prisión, esto lo sugiere el agente de vigilancia, al observar a Molina siempre contemplando desde la ventana de su apartamento el lugar en donde se encuentra la cárcel. Su muerte inútil, no necesariamente heroica,[26] sugiere que Molina ha deseado morir, regresar a la matriz materna, y perderse en la nada, tal como es la ilusión del masoquista. Al imposibilitarse el

regreso a su isla paradisiaca, a Molina sólo le espera en vida la soledad y el triste recuerdo de Valentín preso. La identidad que se vaporiza, siguiendo el vocabulario de Echevarren, durante el acto sexual, llega a disolverse por completo en la muerte. El regreso a la matriz le permite a Molina escaparse del confinamiento en el que se encuentra preso debido a su orientación sexual, y ubicarse en un lugar donde las relaciones binarias no tienen efecto alguno.

Después del acto "heroico" realizado por Molina que termina con la muerte de éste, Valentín se convierte en el blanco de la violencia y la frustración del aparato represivo del estado. Su cuerpo es torturado, herido y quemado y finalmente yace adolorido en una cama del hospital de la prisión, donde es luego narcotizado con morfina. Si bien los efectos de la morfina no logran que Valentín delate a sus compañeros de lucha, la droga transporta a Valentín a un estado febril en donde la fantasía y la realidad se yuxtaponen, creando un *collage* a manera de película, un relato que recuerda el discurso fílmico de su ex-compañero de prisión. En el monólogo interior, el defensor de la lógica y del análisis se embarca a un mundo fantástico en donde él es el protagonista, en donde mira con los ojos cerrados. El sueño adapta una estructura dialógica, que recuerda las largas charlas entre Molina y Valentín, siendo Marta, una india, la madre de Valentín y el mismo Molina, los participantes tácitos del diálogo con Valentín. El deseo de encontrarse en una isla desierta, mencionada en el capítulo once, se hace "realidad" en el mundo ficcional de Valentín cuando su mente deja el cuarto de hospital y divaga por

lugares, que nunca ha conocido, pero que, gracias a Molina, ha deseado conocer.

Si bien Marta es la principal oyente y hablante en el monólogo interior estructurado como diálogo, no es difícil para el lector darse cuenta de que son las palabras de Molina las que se verbalizan a través de Marta. Por ejemplo, cuando Marta le pregunta: "*¿y en este momento qué es lo que más te gustaría comer?*" (285), el lector, y tal vez Valentín, no escuchan a Marta hablar, sino a Molina hacer la pregunta. El objeto de deseo de Valentín se vuelve ambivalente porque en su delirio Valentín ha creado un "blending of Marta's and Molina's identities" (Drozdo 35). La seducción de Valentín al mundo de Molina se confirma cuando el mismo Valentín se expresa como aquél. Valentín, quien era partidiario de presentar ideas lógicas, se dedica en el delirio a verbalizar sentimientos, impresiones y sensaciones. Es como si las palabras de Molina también se expresaran por medio de Valentín; por ejemplo, al describir en detalle el ropaje que cubre a la mujer araña, Valentín declara*: "una mujer muy rara, con vestido largo que brilla*" (285). La transformación de Valentín es obvia pues el personaje desdeñaba la descripción detallada de vestidos y de la moda que incluía Molina en sus relatos. El sueño de Valentín se inserta, asímismo, dentro del mundo fílmico, universo en el que Molina estaba inscrito, al describir que su sueño es una película "en blanco y negro" (285). De una manera u otra, gracias a la experiencia de Molina, Valentín ha encontrado y explorado su parte femenina.

Al analizar el último monólogo interior de Valentín, el lector se percata que tanto la identidad del objeto de deseo de éste, como su propia identidad, se suspenden. Al comentar sobre el cambio en la identidad de Valentín, Lucille Kerr observa que, "[t]he identification of the one with the other is accomplished in a dramatic way in Valentín's final monologue" (209). El monólogo interior se asemeja a la forma en que reacciona Molina durante el acto sexual: "O que yo no era yo. Que ahora yo... era vos" (222). La suspensión de identidades de parte de Valentín es un escape de las "reglas de lo Simbólico" que encuentra refugio en lo Imaginario. (Campos 268). Dentro de lo Imaginario, Valentín puede escapar de la cárcel del sistema binario, en donde identidades que no conforman sus reglas son marginadas y catalogadas como anormales. El delirio o fantasía, expresado en el texto como un monólogo interior, significa, de una manera u otra, el triunfo de Valentín quien a toda costa anheló derrotar a las fuerzas opresoras: "Es que hoy le vamos a ganar a los de afuera" (235), y esto lo logra en las postrimerías de su vida.

Mediante el acto de escritura, Manuel Puig ha logrado en su novela El beso de la mujer araña suspender las posiciones binarias de género y plantear nuevas alternativas de la masculinidad que desarticulan los rígidos patrones hegemónicos propuestos por el sistema patriarcal. La nueva masculinidad que emerge en el texto es aquélla que no se siente agobiada por transgredir los ideales masculinos y que, al apropiarse de ciertas conductas consideradas tradicionalmente femeninas, expresa libremente sus sensibilidades y sentimientos sin juzgársele como anormal. El nuevo hombre, en el que se

transforman Molina y Valentín, se ha dado cuenta de la condición social, aunque percibida como natural, en que se fundamenta y construye el concepto de la masculinidad. Al visualizarse ésta como un producto social, el dictamen de lo que es apropiado o no en la conducta del hombre está implícita y explícitamente supeditado al sistema de poder. Al relacionar estos dos conceptos, género y poder, los personajes, principamente Valentín, se dan cuenta de que una revolución social, tal como la concibe Valentín, debe ir acompañada necesariamente de una revolución sexual y de género, es decir, un nuevo planteamiento de género que no esté determinado biológicamente. Esta paulatina suspensión de las oposiciones binarias se inicia en el texto con un estado de tensión, producto del condicionamiento social entre el macho guerrillero homofóbico y el burgués homosexual afeminado, dando lugar a una situación de intimidad, y por qué no decirlo, de entrega amorosa. Esto ocurre cuando los personajes dejan de lado la careta artificial de la masculinidad y la feminidad que traen consigo Valentín y Molina respectivamente, al mostrarse tal como son y al sentirse unidos en los momentos de crisis que experimentan ambos personajes en la celda. El poder del aparato del estado dentro de la celda de prisión ha sido subvertido, cuando Valentín emplea como táctica el silencio para no delatar a sus compañeros de guerrilla, y se resquebraja, cuando Molina no ejecuta las órdenes del gobierno de sacarle información a su compañero de celda. Temporalmente contenida la opresión del gobierno, Valentín puede aspirar y materializar, aunque sea brevemente, con Molina una relación que "no está presionada por nadie," la cual "podemos moldear como

queremos" (206). Por el tiempo que dura esta renovada relación entre Valentín y Molina, la nueva masculinidad que ambos personajes representan no es un parámetro fijo. Jacob Stockinger, en su estudio sobre la otredad homosexual, señala, "for the homosexual, marginality is both the price of his stigma and the escape from that stigma; he is both condemned in it and saved by it" (143). En El beso de la mujer araña, la condición marginal de los personajes que los coloca en esa celda de prisión argentina, les permite darse cuenta de las ataduras del sistema patriarcal, conduciéndolos a buscar alternativas de conducta que, si bien no pueden prolongarse en el contexto social y político que los condena, representado simbólicamente con la muerte de ambos, se eterniza en el marco de la ficción, expresado en el último sueño de Valentín inducido por la morfina, y que finalmente, se conserva en el texto escrito y se renueva en el acto de lectura.

Notas

[1] Según Gillo Dorfles, "la esencia del kitsch reside en la confusión de una categoría ética con una categoría estética: una obra 'hermosa' y no una buena, es la meta; lo importante es un efecto de belleza" (citado en Rosenkrantz 30)

[2] Swanson indica que si bien las novelas de Manuel Puig "are usually regarded as marking a break of sorts with the mainstream of Boom narrative, yet they clearly also continue in a vein very typical of the new novel" (2).

[3] La autora sugiere además que Puig "was always a postmodern writer" ("Manuel Puig" 689).

[4] La película dirigida por el argentino Héctor Babenco recibió cuatro nominaciones al Oscar, ganando una, en 1985, mientras que el musical recibió siete premios Tony en 1992.

[5] Manuel Puig, El beso de la mujer araña (Barcelona: Seix Barral: 1976) p. 206. Todas las citas se extraen de esta edición, indicándose el número de página en forma parentética.

[6] Dentro de esta línea de pensamiento se encuentran también los artículos de María Mercedes Velasco "El marianismo y el machismo en El beso de la mujer araña," el de Elías Miguel Muñoz "El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig" y el de Fernando Reati "Hay amores que matan: ortodoxia política y transgressión sexual en El beso de la mujer araña y Arturo, la estrella más brillante."

[7] Puig emplea una técnica similar en su primera novela La traición de Rita Hayworth, cuando el autor al final del texto revela al lector una carta escrita por el padre de Toto, Berto, a su hermano que nunca envía antes del nacimiento de su hijo. Técnica narrativa que exige al lector reinterpretar toda la obra desde una perspectiva diferente.

[8] El libro de Ruben Gómez-Lara Intertextualidad generativa en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1996), por ejemplo, dedica todo un capítulo al estudio de ambos personajes.

[9] En su libro One of the Boys: Masculinity, Homophobia, and Modern Manhood, David Plummer observa que las características de la homofobia son diferentes a otras fobias. Además de la mencionada en la tesis doctoral, Plummer encuentra otras cuatro diferencias. En primer lugar, cualquier fobia se asocia con miedo mientras la homofobia se asocia más frecuentemente con sentimientos de odio y de cólera. Segundo, la persona fóbica reconoce que su miedo es excesivo e irracional, mientras que el homofóbico cree que sus reacciones hacia los homosexuales son justificadas y aceptadas. Tercero, la homofobia tiene dimensiones politicas que otras fobias no presentan. Finalmente, las personas que sufren fobias se consideran incapacitadas y buscan ayuda médica, mientras que el homofóbico muchas veces hace alarde de serlo (Plummer 4).

[10] Según David F. Greenberg, la American Psychiatric Association expresó su rechazo a la posición de que la homosexualidad era una enfermedad mental al remover la homosexualidad del "Diagnostic and

Statistical Manual of Psychiatric Disorders, an official listing of mental illness" (429).

[11] Existen rumores que tanto Marlene Dietrich como Greta Garbo eran lesbianas. Asimismo, estas actrices usualmente se vestían de hombres. Veánse las películas Blonde Venus (1932) Queen Cristina (1933) que protagonizan Marlene Dietrich y Greta Garbo respectivamente. Mientras que Marilyn Monroe, al ser grotescamente ataviada y maquillada, recuerda la imagen de un travesti.

[12] El travestismo del personaje Molina es obvio en la película. En el texto, al no existir un narrador omnisciente, no existe descripción de los manerismos o de las características físicas de los personajes y sus vestuarios; los gestos sólo se pueden intuir a través de su discurso. Debe recalcarse asímismo que el mismo autor participó en la producción de la pelicula. Consúltese el libro de Levine Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions.

[13] No es coincidencia que a partir del interés de Valentín por el tema de la homosexualidad aparezca por primera vez la primera nota a pie de página discutiendo este tópico.

[14] En su tesis doctoral "Reflexiones de la representación: Cultura popular y resistencia en Manuel Puig, Rosario Ferré y Ángeles Mastretta," Ivelisse Santiago-Stommes señala tres funciones que cumple la narración de películas en El beso de la mujer araña. En primer lugar, el relato de las películas destaca los aspectos metaliterarios de la novela. En segundo lugar, la

narración de los filmes y la discusión que trae consigo permite delinear la caracterización de los personajes. Y por último, la narración o presencia de la cultura popular permite al lector ser testigo de la trayectoria de crecimiento y cambio que se logra en la caracterización creándose la crítica social.

[15] No se incluye la película acerca del corredor de carreras de autos porque como bien lo señala el mismo Molina, "[e]s de esas películas que les gustan a los hombres" (118).

[16] Desafortunadamente, solamente el lector tiene acceso a la lectura de las notas al pie de página.

[17] Como Laura Mulvey señala en su artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema," imágenes femeninas en la pantalla deben construirse de tal forma que eliminen el miedo de castración de la audiencia masculina. Para ello, el cinema de Hollywood presenta a los personajes femeninos demistificados. Es decir, las mujeres en la pantalla deben ser devaluadas, castigadas o salvadas (Mulvey 64).

[18] Si bien Octavio Paz realiza su estudio tomando sólo en cuenta el caso del hombre mexicano, en este trabajo se ha extendido su concepto de hombría como aplicable para el hispanoamericano en general.

[19] Recuerde el lector que al inicio de la novela, una frase recurrente en el discurso de Valentín era "todo me lo aguanto" (33). Es obvio, sin embargo, que en forma escatológicamente simbólica, Valentín ha sucumbido al omnipotente poder del gobierno.

[20] Para Rubén L. Gómez-Lara, El beso de la mujer araña es la historia de un romance que presenta una "estructura tetrapartita cuyas etapas son: encuentro, seducción, consagración y sacrificio" (44).

[21] Velasco señala que "la estrella de la canción [de la última película] es la que más se enriquece la imagen mariana; es la mujer que sacrifica aun su propia dignidad por el ser amado, abandona su profesión por amor al compañero" (47). Sin embargo, el lector debe reconocer que la cantante actúa dentro de la película como una *femme fatale*, al ser ella la causante de las desgracias del periodista. Su sacrificio no es gratuito sino un acto de enmienda, debido a que ella se siente culpable, y en parte lo es, de la situación difícil en que vive su amado.

[22] La cárcel es el locus homosocial que debido a la carencia de personas del sexo opuesto se distingue por la práctica de actividades homosexuales muchas veces regidas por la violencia. Como lo sugiere Sifuentes, la prisión "is the homosexual space *par excellence*: the prison marks the periphery of the homosocial, and becomes forcibly (perhaps, violently) a homosexual space" (107).

[23] Una opinión diferente sobre el tema la verbaliza Jessica Wylie quien concluye que para Valentín el acto sexual "is merely an organic function [. . .]" (52).

[24] Es importante tomar en cuenta que la práctica del homosexualismo se compara con la del masoquismo. Por ejemplo, Guy Hocquenghem señala que:

"The active-pasive categories generally asociated with the homosexual . . . are correlated with the analytical categories of sadism and masochism" (128).

[25] En su artículo, "*Kiss of the Spider Woman*, Novel, Play and Film: Homosexuality and the Discourse of the Maternal in a Third World Prison," Patricia Santoro, utilizando la propuesta teórica de Sandy Flitterman-Lewis, relaciona el placer visual del cinema con la fase pre-simbólica, en donde la figura materna es considerada perfecta. El cine provee al espectador un regreso al mundo de fantasías del inconsciente (124-125).

[26] En su libro, La forma del Destino: sobre *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, Juan Pablo Dabove discute la dificultad de describir su misión como heroica al no haber dado fruto alguno: "[E]l acto de Molina hizo poco en favor de la causa o la libertad de Valentín: ni siquiera pudo evitar (sino que más bien provocó) la tortura y la represalia" (56).

Tercer capítulo

"In the Bedroom:" subversión de la masculinidad hegemónica en Elogio de la madrastra

En el contexto de la literatura peruana, hispanoamericana y mundial, la figura del escritor Mario Vargas Llosa ocupa una posición más que privilegiada. Si bien a Vargas Llosa se le reconoce principalmente por su actividad novelística, es importante destacar su incursión en el drama, el cuento y el ensayo, tanto periodístico como crítico-literario. Sus innovadoras novelas publicadas en los años sesenta le han permitido ingresar merecidamente, en compañía de escritores de la talla de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, al selecto grupo de los escritores del Boom. En los años setenta, su producción artística se aparta paulatinamente del carácter totalizante, del tono serio y del estilo elitista que caracterizan a sus primeras novelas, sin dejar por ello de lado ciertos elementos narrativos que forman parte de su singular repertorio personal.[1] Su quinta novela, Pantaleón y las visitadoras (1973), muestra ese cambio de dirección al presentar una escritura menos compleja y al adoptar nuevos elementos narrativos como la parodia y la sátira.

Convencido de que la tarea literaria es reflejo de la ideología política del autor, Vargas Llosa propone en sus primeras novelas un replanteamiento político de carácter marxista, al denunciar los males del capitalismo en el Perú y en Latinoamérica y al formular el socialismo como alternativa de cambio. En su ensayo "La literatura es fuego" Vargas Llosa expone que las condiciones de

injusticia, explotación y de miseria en la que se inmersa la realidad americana son "materiales ejemplares para mostrar en ficciones, de manera directa e indirecta, a través de sueños, testimonios, alegorías [. . .] que la realidad está mal hecha, que la vida debe cambiar" (179). Vargas Llosa augura que estos cambios serán sólo posible cuando "América Latina ingrese de una vez por todas en la dignidad y en la vida moderna, que el socialismo nos libere de nuestros anacronismos y nuestro horror" (179). La carrera literaria vargasllosiana, sin embargo, experimenta grandes cambios a partir de los años setenta, causados, en gran parte, por su creciente descontento con la moda pragmática de la revolución cubana que motiva al escritor a reconsiderar su afiliación con el partido marxista. A partir de sus lecturas de Milton Friedman, Isaiah Berlin y otros pensadores, Vargas Llosa llega a simpatizar con la doctrina neo-liberal, siendo su campaña política como candidato presidencial del Perú a comienzos de la década de los noventa manifestación de ello.[2] Sus posteriores obras, tales como Historia del Mayta (1983), son también claro ejemplo de ese giro político, pues en ellas Vargas Llosa condena el fanatismo desmedido de los políticos y profesa su desencanto con la lucha social y política.

No cabe duda en la mente de sus lectores y críticos que Vargas Llosa ha mostrado desde los inicios de su carrera artística una honda y honesta preocupación por el Perú, presentándose éste, con sus diferentes regiones geográficas, no únicamente como el trasfondo de casi todas sus novelas, sino que el país y su problemática, tanto social, política y económica, han sido

también el eje central de su narrativa.[3] Asimismo, algunos de sus protagonistas novelísticos se proyectan como el alter-ego del autor quienes, en muchos casos, emprenden grandes hazañas con el objetivo de denunciar los males de la sociedad y de paso intentan fallidamente corregir sus injusticias. En los últimos años, sin embargo, la crítica se ha dado cuenta del reciente alejamiento que ha experimentado Vargas Llosa con respecto a los problemas político-sociales que afectan al Perú, resultado del creciente rechazo del autor al concepto del nacionalismo, el cual el escritor considera una idea caduca especialmente en una coyuntura de integración regional económica. Ese distanciamiento con el Perú y su problemática lo expresa claramente el mismo Vargas Llosa en su libro de memorias El pez en el agua (1993) al declarar, "mi vocación es de un cosmopolita y un apátrida, que siempre detestó el nacionalismo y que, desde joven, creyó que, si no había manera de disolver las fronteras y sacudirse de la etiqueta de la nacionalidad, ésta debería ser elegida, no impuesta" (47).

Otro tema de continuo debate dentro del universo vargasllosiano ha sido definir el papel que desempeña la literatura y el escritor dentro de la sociedad. Sus reflexiones sobre este asunto han estado vinculadas directamente con su actividad política. En sus primeros años como escritor y político marxista, Vargas Llosa arguye que únicamente en un estado socialista será el artista capaz de expresarse libremente y por tanto de desarrollar su libertad creativa (Kristal 6). Sin embargo, el ideal de libre expresión artística y el compromiso del artista de vocear la lucha social a través del arte no son compatibles,

especialmente, cuando el acto creativo se ve subordinado y comprometido ante las exigencias que le impone la ideología política al artista. En el pensamiento del autor, ambas aspiraciones han sido conflictivas.[4] A partir de los ochenta, Efraín Kristal opina que Vargas Llosa concibe la función de la literatura de una manera distinta, presentando una perspectiva que desvincula la literatura al servicio de la causa política. Para el crítico Kristal, la creación artística de Vargas Llosa se convierte en una "compensation for the imperfections inherent to the human condition" (119). Vargas Llosa, consecuentemente, sugiere que la literatura, y el arte en general, sirve como "an escape valve for the violent propensities of those who are dissatisfied with the inevitability of human limitations" (Kristal vii). Dentro de esta nueva perspectiva, la actividad creativa adquiere, por tanto, un carácter individualista y personal. Esta diferente actitud hacia el arte la sostiene Dick Gerdes quien en su estudio sobre el universo literario de Vargas Llosa concluye, "The writer represents the pure expression of intellectual freedom that cannot and will not compromise with external interests but only with what is substantial: the writer himself" (17).

Una lectura inquisitiva de la novela Elogio de la madrastra (1988) permite al lector advertir que la obra es ejemplo de la evolución artística e ideológica de Mario Vargas Llosa con respecto a los temas discutidos anteriormente. En esta novela de carácter erótico, el escritor deja de lado la esfera pública y colectiva de sus personajes para adentrarse en la dimensión privada y personal de éstos, siendo el personaje masculino, don Rigoberto, aquél que experimenta la desilusión con la actividad política y el compromiso

social, y busca en la apreciación del arte, en el caso de don Rigoberto es el arte pictórico, y en la satisfacción de sus apetitos carnales, la forma de trascender después de darse cuenta de la imposibilidad de las utopías sociales:

> De joven había sido militante entusiasta de Acción Católica y soñado con cambiar el mundo. Pronto comprendió que, como todos los ideales colectivos, aquél era un sueño imposible, condenado al fracaso. Su espíritu práctico lo indujo a no malgastar el tiempo librando batallas que tarde o temprano iba a perder. Entonces, conjeturó que el ideal de perfección acaso era posible para el individuo aislado, constreñido a una esfera limitada en espacio (el aseo o santidad corporal, por ejemplo, o la práctica erótica) y en el tiempo (las abluciones y esparcimientos nocturnos de antes de dormir).[5]

Al ser testigo de escenas íntimas de la vida diaria que tienen como punto de partida la contemplación del arte pictórico y el cuidado del cuerpo, que se organizan en la novela en forma de ritos y ceremonias, el lector, a manera de *voyeur*, ingresa en el mundo familiar y personal de sus personajes: don Rigoberto, su esposa Lucrecia y su hijo Fonchito. En ese espacio aparentemente normal, el lector no presencia únicamente actos íntimos, sino que con la intervención de un narrador omnisciente en tercera persona y mediante el acto de *ekphrasis* en que participan los personajes a partir del acto de contemplación estética,[6] el lector penetra en la psiquis de éstos,

especialmente en la del personaje don Rigoberto, llegando aquél a conocer sus pasiones y sus anhelos al igual que sus miedos y sus aberraciones. Al ingresar en el mundo privado de don Rigoberto, el lector advierte y reconoce la ausencia de una serie de máscaras masculinas que el personaje deja de llevar cuando éste no se encuentra sometido ante la mirada del otro, pero que se coloca nuevamente cuando Rigoberto deja la privacidad de su hogar y reingresa al orden social. Al participar como un intruso implícito dentro del texto, el lector observa ciertos patrones de conducta de Rigoberto al igual que su relación con otros personajes, conductas que no se llevarían a cabo si es que los personajes estuviesen conscientes de la presencia de otros. Estas conductas que se realizan en espacios físicos que aseguran la privacidad y la libertad de los que la realizan, tienden a subvertir y confrontar aquellos ideales de masculinidad culturalmente definidos dentro del orden patriarcal, comportamientos que de manera clara relievan el carácter artificial de la masculinidad hegemónica, al mostrarse ésta como una serie de máscaras que la sociedad le impone al hombre de hoy.

La estructura narrativa de la novela Elogio de la madrastra sigue la técnica del contrapunto, estilo con el que se identifica a Vargas Llosa y que se aprecia en casi todas sus novelas tales como La tía Julia y el escribidor (1977) y El hablador (1987). En Elogio de la madrastra, el autor intercala dos tipos diferentes de relatos, narrados en forma distinta, mientras que el narrador extra y heterodiegético[7] y omnisciente[8] relata la historia del triángulo amoroso que se genera entre los tres personajes principales: don Rigoberto, Lucrecia y

Fonchito a lo largo de ocho capítulos y del epílogo; las voces de Rigoberto y de Lucrecia aparecen en seis capítulos describiendo en cada uno de ellos, a manera de fantasía erótica antes, durante y después del acto sexual, una reproducción pictórica que se incluye al comienzo de cada capítulo, reproducciones que pertenecen a la pinacoteca personal de don Rigoberto. Estos dos diferentes niveles diegéticos, si bien aparentemente independientes, se entrelazan, se comunican y prefiguran el devenir de la historia constituida por el triángulo amoroso.

Además de estos dos niveles diegéticos, la novela presenta otro nivel textual que corresponde a la inclusión, no sólo de las seis reproducciones artísticas presentes en el texto mismo, sino de la pintura que aparece en la cubierta del libro —*Alegoría del amor* del artista italiano Bronzino—, expresa y prefigura de manera clara la unión incestuosa en que evoluciona la relación de Lucrecia y su hijastro Fonchito.[9] Si bien las pinturas son el origen de inspiración de los sueños y fantasías eróticas verbales de los personajes don Rigoberto y Lucrecia, estos mismos cuadros anticipan eventos que no se encuentran presentes en las fantasías ekfrásticas de la historia contada por el narrador semi-omnisciente. En este contexto, los cuadros por sí mismos, aunque pertenecientes a diferentes estilos y representantes de distintos períodos y escuelas artísticas, se configuran como el "elemento añadido" dentro de la novela, al presentar una visión diferente de la historia. Las representaciones pictóricas en el texto, por lo tanto, se presentan como mediadores no-verbales de los relatos constituidos por la historia familiar y las

fantasías verbales, y actúan dentro de la novela como metanarrativa[10] (Marting 39).

Con respecto a los temas de la sexualidad y del cuerpo masculinos, el libro The Body Hispanic (1988) de Paul Julian Smith se perfila como uno de los primeros estudios que incursionan en el análisis de estas ideas, vistas desde el contexto de la literatura peninsular e hispana. En este trabajo crítico, Smith presenta, relaciona y aplica diferentes teorías sobre la sexualidad —desde los tratados psicológicos de Sigmund Freud hasta los estudios de la post-modernidad de Jean Francois Lyotard— en textos literarios que comprenden desde los trabajos místicos de Santa Teresa hasta la novela El beso de la mujer araña del argentino Manuel Puig. Smith, como otros críticos, concuerda con Rosalind Coward acerca de la dificultad que involucra estudiar la sexualidad y el cuerpo del hombre debido a la invisibilidad de éste tanto en el campo de las ciencias como en el arte, siendo, como lo señala Smith, esta invisibilidad aún mayor en el mundo hispano debido al machismo imperante en esas sociedades.[11] En su obra Female Desire, Coward encuentra sospechosa la carencia de estudios sobre la sexualidad masculina:

> There has been a massive investigation of 'women the enigma', and an obsessive quest to understand women's sexuality. Our society has been saturated with images of women's bodies and representations of women's sexuality. [. . .] Nobody seems to have noticed that men's bodies have quietly absented themselves. Somewhere along the line, men have managed to

> keep out of the glare, escaping from the relentless activity of sexual definitions. In spite of the ideology which would have us believe that women's sexuality is an enigma, it is in reality men's bodies, men's sexuality which is the true 'dark continent' of this society. (227)

Dicha invisibilidad permite, como lo señala Coward, mantener el sistema patriarcal intacto y al mismo tiempo facilita que "[s]exual and social meanings are imposed on women's bodies, not men's. Controlling the look, men have left themselves out of the picture because a body defined is a body controlled" (229).

La representación textual y/o visual del cuerpo masculino y el "descubrimiento" de la sexualidad masculina, por un lado, permitirán enseñar al hombre a conocerse a sí mismo y, por otro lado, demistificar el poder patriarcal, en la medida en que el hombre va a apreciar claramente la artificialidad del sistema y definirla no como algo natural, sino como un producto o construcción social. Como lo sugiere Peter Lehman en Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body, el análisis del cuerpo masculino es necesario en los estudios de género porque únicamente mediante "[the] centering [of] the male body [will it be] possible truly to decenter it" (5). A la propuesta de Lehman, se debe agregar también que el acto de exponer y deconstruir la masculinidad hegemónica debe ir acompañado de la (re)presentación de otras formas alternas de masculinidad que escapan los patrones de lo que se considera ideal dentro del sistema patriarcal.

Elogio de la madrastra, además de mostrar el ingenio literario de Vargas Llosa y de incursionar por primera vez en el género de la novela erótica, es ejemplo de conductas masculinas que escapan de la esfera de lo que se considera hegemónico. El autor presenta sin tabúes ni restricciones el apetito sexual y erótico de sus tres personajes principales, especialmente el de don Rigoberto, exponiendo sus deseos y sus miedos, llegando sus más indescriptibles deseos, en algunos casos, a convertirse en sus más recónditos miedos. No es exagerado señalar, por lo tanto, que uno de los logros artísticos alcanzados por Vargas Llosa con esta novela es haber rescatado de la oscuridad literaria, y colocado en lugar central, el cuerpo del hombre, al igual que su sexualidad. Este "descubrimiento" lo realiza el autor no en uno, sino en los dos niveles diegéticos que constituyen la novela.

No obstante Vargas Llosa desarrolla el tema de la sexualidad masculina y hace visible el cuerpo masculino en Elogio de la madrastra, es evidente la postura patriarcal que toma el narrador omnisciente al inicio del texto. El narrador voyeurista, que no es difícil imaginárselo hombre, se deleita en describir el cuerpo casi desnudo de Lucrecia paseando por la casa, "iba desnuda bajo el ligero camisón de dormir de seda negra y sus formas blancas, ubérrimas, duras todavía, parecían flotar en la penumbra entrecortada por los reflejos de la calle" (16). El narrador describe a Lucrecia como una fantasía, como una ninfa caminando en el bosque. Sin embargo, cuando describe el cuerpo desnudo de Rigoberto, el discurso del narrador cambia, se torna distante, grotesco y burlón: "Don Rigoberto estaba tumbado de espaldas,

desnudo sobre la colcha granate con estampados que semejaban alacranes, [. . .] su larga silueta blanquecina, vellosa en el pecho y en el pubis" (20). La obvia diferencia en el tono del narrador, deleitoso al pintar con la palabra escrita a Lucrecia y mordaz al describir a Rigoberto, es producto de la dificultad que se le presenta para cualquier hombre heterosexual describir el físico de otro, especialmente cuando ese cuerpo está al descubierto.

El narrador omnisciente, al contemplar y describir el cuerpo de don Rigoberto, opta por distanciarse emocionalmente del sujeto observado, conducta que refleja la postura del sistema patriarcal hacia el desnudo masculino.[12] Según Laura Mulvey, existe una división de trabajo entre los géneros con respecto al desnudo debido a que "the male figure cannot bear the burden of physical objectivization" y además "[m]an is reluctant to gaze at his exhibitionist like" ("Visual Pleasures" 63).[13] La dificultad del narrador, dictada por las reglas sociales y culturales, no es sólo producto de la invisibilidad del cuerpo masculino, tal como lo sugiere Coward, ni de la ignorancia que tienen los hombres de sus propios cuerpos, sino que el mismo acto de contemplación estética de otro cuerpo masculino se asocia principalmente con la práctica de la homosexualidad. Una descripción menos distante y más sensual de don Rigoberto por parte del narrador se interpretaría como un comportamiento que refleja tendencias homoeróticas. Por ende, la naturaleza sarcástica que toma la representación del cuerpo desnudo de don Rigoberto reposando en el lecho matrimonial es en esencia homofóbica, en la medida que el narrador,

consciente o inconscientemente, no desea "parecer" homosexual ante los lectores.

Dentro de los estudios de género, uno de los temas que se ha examinado con insistencia ha sido la distinción que existe entre el falo y el órgano sexual masculino, es decir, el pene, conceptos que erróneamente se consideran equivalentes. A diferencia del pene que forma parte de la anatomía masculina, el falo representa "the mythic signifier that establishes the binary divide of sex/gender identity formations," es decir, "the cultural phallus" (Zita 224). Al considerarse una construcción cultural y social, el falo representa el poder de aquellos individuos privilegiados, individuos que gozan de una posición hegemónica dentro del contexto del sistema patriarcal. No obstante su configuración física, al miembro viril, sin embargo, se le ha representado no como una parte anatómica del hombre, sino que al tratársele como un objeto invulnerable, siempre rígido y dominante, el pene adquiere las características del falo. Esa percepción del pene ha permitido que se le asocie con una terminología que connota *per se* fuerza, virilidad y poder. Expresiones como: torpedo, cañón, machete y martillo muestran, sin lugar a dudas, el carácter agresivo, violento y activo con el que se representa al órgano masculino, a pesar de que éste se encuentra la mayor parte del tiempo en estado fláccido.[14] El narrador omnisciente no escapa tampoco de esta visión formulaica en las primeras páginas del Elogio de la madrastra. Al describir el pene de don Rigoberto, el narrador no deja de asombrarse de las dimensiones

extraordinarias que éste adquiere: "lo que tocó fue un *asta humana* empinándose y latiendo" (21, énfasis mío).

El narrador no se limita únicamente a ponderar las dimensiones "descomunales" del órgano sexual de don Rigoberto, sino que también enfatiza el efecto orgásmico que produce el "asta humana" en Lucrecia durante la cópula: "Tenía la sensación de ser *corneada* en el centro del corazón" (22). Durante este pasaje, el pene del protagonista adquiere características impresionantes, llegando a convertirse en un símbolo que connota poder. Es decir, el miembro viril deja de formar parte del cuerpo de don Rigoberto y se transforma en un objeto *per se*. Este proceso de cosificación y de abstracción del órgano sexual, al no describírsele como un órgano más, refleja el carácter invisible del miembro viril, pues a pesar de estarse discutiendo sobre él, se emplean símiles y metáforas al describirlo que le conceden características de falo, es decir, de un objeto inanimado.

Al inicio de la novela, la idealización del miembro viril, sin embargo, no es únicamente privilegio del narrador omnisciente quien en diferentes oportunidades emplea un léxico que connota fuerza y poder al referirse al órgano sexual. En el otro nivel diegético del texto, es decir, el de las fantasías sexuales, los personajes que intervienen en las utopías eróticas también participan de esta fascinación por el pene transformado en falo. En el segundo capítulo de la novela, titulado "Candaules, rey de Lidia," don Rigoberto, inspirado en el cuadro "Candaules, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges" de Jacob Jordaens, el protagonista, imaginándose ser el rey,

alaba con fervor casi religioso la magnífica grupa de su reina, representada en la fantasía por su esposa Lucrecia. En este acto de *ekphrasis*, don Rigoberto señala que el tesoro más valioso del estado de Lidia es la grupa de su reina Lucrecia, debido al tamaño y a la dureza de esa parte anatómica. Es tal la resistencia que pone la grupa, que según Rigoberto, requiere también de un magnífico miembro viril: "Penetrarla no es fácil; doloroso más bien, al principio y hasta heroico por la resistencia que esas carnes rosadas oponen al ataque viril. Hacen falta una voluntad tenaz y una verga profunda y perseverante, que no se arredran ante nada ni nadie, como las mías" (28). Descrita la cópula como una guerra —heroico, ataque—, el pene se transforma en un arma bélica cuya meta es doblegar al enemigo, en otras palabras, penetrarlo.

No obstante don Rigoberto hace alarde de la fortaleza de su miembro viril hasta el punto de describirlo como un falo, el protagonista, en tal exaltación, compara su pene con los de otros, dando a entender que no todos los miembros viriles se comportan o son tan capaces como el suyo. Es decir, no todos los penes son "profundos" ni "perseverantes' como el de él, sino que algunos son débiles, que no pueden soportar la faena de "montar" la grupa de su esposa Lucrecia. La impotencia del miembro viril se ve claramente representada en el pasaje que relata el intento fallido de Atlas, "el mejor armado de los esclavos etíopes," al tratar de penetrar a la reina Lucrecia. Según Candaules/Don Rigoberto cuenta: "Hice que Lucrecia se inclinase ante él y le ordené que la montara. No lo consiguió, por lo intimidado que estaba en mi delante o porque era un desafío excesivo para sus fuerzas. Varias veces lo

vi adelantarse, resuelto, empujar, jadear y retirarse, vencido" (28). La lectura de este pasaje, por lo tanto, demistifica el pene al despojársele de su condición fálica y al concedérsele características humanas, no sobrenaturales.

Como tema, la falta de virilidad que sufre el esclavo Atlas y que termina costándole la vida, se repite también en el capítulo "Semblanza de humano," en donde don Rigoberto, en un acto de *ekphrasis*, se convierte en el monstruo retratado en la pintura "Cabeza I" de Francis Bacon. En esta fantasía, don Rigoberto se coloca en una posición marginal al describirse como una criatura horrorosa que exuda pus hediondo por sus miembros deformes. La descomposición física que sufre el monstruo se convierte en una obvia metáfora de la lenta destrucción del cuerpo de don Rigoberto, producto del paso de los años. La potencia sexual tan exaltada a los inicios del texto, tanto por el narrador omnisciente como por el mismo don Rigoberto, es cuestionada cuando el monstruo/don Rigoberto habla sobre sus fracasadas experiencias sexuales: "Me gusta fornicar y, en cierto sentido, diría que soy un voluptuoso. Es verdad que a menudo experimento fiascos o la humillante eyaculación precoz" (121). Al ser la fantasía de don Rigoberto un discurso oral del cual Lucrecia es su oyente, don Rigoberto revela y confiesa en forma simbólica uno de los más recónditos temores sexuales que puede experimentar un hombre: la impotencia.

La incapacidad de mantener una erección fuerte o el problema de eyacular precozmente que sufren estos "personajes" en estos sueños eróticos manifiestan la estrecha relación existente entre el concepto de la masculinidad

y las habilidades performativas de los hombres durante la cópula.[15] Vista desde este ángulo, por lo tanto, no es posible considerar la masculinidad una condición innata que el hombre adquiere o tiene derecho debido únicamente a ser poseedor del sexo biológico masculino, sino que este concepto está en relación directa con las acciones que el individuo realiza como sujeto público dentro de la sociedad, y como sujeto privado dentro del lecho. No sólo las dimensiones del miembro viril miden la masculinidad y virilidad del hombre, sino que dentro de este contexto patriarcal, el miembro viril impotente, es decir atrofiado, es considerado un signo de vulnerabilidad y por ende significante de su falta de hombría. Debido a la importancia de la virilidad en este sistema patriarcal, existe un profundo miedo a la impotencia, temporal o permanente, en la medida en que "a functioning penis is central to the self-definition of manhood, and the possibility of its loss questions the very core of what it means to be a man" (Candib 211-212).

Al presentarse distintos tratamientos y representaciones del cuerpo masculino, especialmente del órgano sexual, en el decurso de la novela, Vargas Llosa subvierte, mina y contesta el poder patriarcal al exponer textualmente aquello que en el orden social se considera tabú. Asimismo, Vargas Llosa se aparta de aquellos escritores que, si bien tratan temáticamente o describen con detalle el cuerpo masculino, lo utilizan como punto de partida o como símbolo de algo más universal y abstracto. En Elogio de la madrastra, el miembro viril deja de lado su aspecto fálico y se convierte en otro órgano más de la anatomía masculina, humanizándose y transformándose en un órgano

que padece de "enfermedades" y de otras anomalías. El escritor lleva a cabo este desarrollo mediante el personaje Rigoberto quien se preocupa de no ser lo "suficiente" hombre y que al final del texto es víctima de una emasculación simbólica, planeada y ejecutada por su propio hijo Fonchito al seducir y sostener relaciones sexuales con su madrastra.

Los estudios de género y de sexología han coincidido en que la construcción de la sexualidad masculina gira exclusivamente en torno al miembro viril que se presenta como el centro de deseo y símbolo de esta sexualidad. En su libro The Male Body, Susan Bordo, influenciada por la francesa Luce Irigaray, discute la equivalencia existente entre la hombría y el pene. Bordo sostiene que: "We live in a culture that encourages men to think of themselves as their penises, a culture that still conflates male sexuality with something we call 'potency' and that gives men little encouragement to explore the rest of their bodies" (36). Discursos o imágenes alternativos que consideran y/o enfatizan otras partes del cuerpo masculino que no sea el miembro viril como componentes de la sexualidad masculina son percibidos como "too feminine, too 'soft,' for a real man" (Bordo 37). Como se ha podido apreciar históricamente, estudios científicos y trabajos literarios en donde se presentan pasajes que no se limitan o concentran en definir la sexualidad masculina alrededor del pene, escapan del espectro de lo que se considera 'normal,' constituyendo una categoría aparte, casi siempre marginal, y muchas veces, pervertida.

Ante la peculiar y rígida forma en que la cultura patriarcal prescribe la sexualidad masculina, Bordo propone que, "It's time to take the metaphorical armor off. [. . .] to begin to think of the male body in terms of its varied feelings rather than an imagined ideal of constancy" (65). Una opción es la sugerida por Arthur Flannigan-Saint-Aubin quien estudia los aspectos testiculares y testéricos de la anatomía sexual masculina. Secundando a Bordo, Flannigan también coincide con la autora en que "everything that is not phallic and in line with traditional masculinity is automatically considered other, that is, feminine" (239). El estudio de Flannigan critica la fijación sexual que tienen los individuos en el miembro viril, dejando de lado otros órganos sexuales que son "authentically and intrinsically male, [but] are not viewed or perhaps even experienced consciously as male" (Flannigan 240). La inclusión de los testículos dentro del discurso metafórico de la masculinidad implica también la posibilidad e inclusión de nuevas o anteriormente rechazadas imágenes de hombría. Como lo señala Flannigan, un hombre experimenta "the testicular mode when he is nurturing, incubating, containing, and protective. The testicular masculine is characterized by patience, stability and endurance" (250).[16] Una mayor preocupación por los testes que desplace al pene, especialmente en su estado rígido, de su rol protagónico, privilegiaría a sí mismo la (re)construcción de un hombre nuevo, un hombre sensible y emotivo, capaz de mostrar sus sentimientos, sin que ello signifique un detrimento de su masculinidad. La reorientación de la sexualidad masculinidad en función a los testículos es "a first step toward beyond patriarcal imagination and in

establishing a male posture and masculine discourse that trascend the phallic without denying its reality" (Flannigan 254-255).

Si bien en Elogio de la madrastra, don Rigoberto no presenta las características de una masculinidad testicular similar a las de los personajes ficticios o reales presentados como ejemplo en el artículo de Flannigan, el lector puede darse cuenta de que su comportamiento no es del típico macho hispano. En muchos pasajes de la novela, don Rigoberto no se obsesiona por alcanzar la gratificación sexual —es decir aquélla centrada en el miembro viril—, sino que se preocupa por satisfacer sexualmente a doña Lucrecia y expresarle a su esposa todo el amor y placer que siente por ella en los confines del lecho conyugal. En la fantasía erótica en donde don Rigoberto se imagina ser el rey de Lidia, por ejemplo, él le declara a Lucrecia: "Por eso le compongo poemas que le recito al oído y a solas me echo de bruces al suelo a besarle los pies. [. . .] Por eso la cuido y venero como la más exquisita posesión de mi reino. Sin Lucrecia, la vida para mi sería la muerte" (30). La adoración y respecto que tiene hacia su esposa no lo hace sólo en forma metafórica, sino que don Rigoberto expresa clara, constante y abiertamente su cariño a Lucrecia, siendo parte importante de su *foreplay*: "Desde que nos casamos, estoy aprendiendo a vivir, Lucrecia. [. . .] Si no fuera por ti, hubiera muerto ignorante de tanta sabiduría y sin sospechar siquiera lo que era, de verdad, gozar" (114).

Al señalar don Rigoberto victoriosamente que: "Mi cuerpo es aquel imposible: la sociedad igualitaria" (84), esta utopía corporal la alcanza en todos

los niveles, destacándose, sin lugar a dudas, la dimensión sexual y sensual de su cuerpo. Cuando don Rigoberto considera que cada una de las partes de su cuerpo son centros de placer y de gozo, el protagonista rompe con los patrones de comportamientos hegemónicos al evitar privilegiar el pene como la única fuente de satisfacción y gratificación sexual. Como lo señalan los estudios de Flannigan sobre el tema de la relación existente entre el hombre y su cuerpo, el autor sugiere que:

> Despite the scientific evidence, men have thought of and continue to think of themselves as somehow less connected to or dependent on the body; that is, men, when compared to women, are thought of as having fewer if any psychologic processes related to bodily functions and metabolism. (251)

Sin embargo, don Rigoberto es diferente pues él se enorgullece de ser perito de su propia anatomía, de haber descubierto que cada parte de su cuerpo funciona como una zona erógena, que puede recibir y dar placer al mismo tiempo. Su sistema auditivo, orejas y oídos, por ejemplo, se convierte en fuente e instrumento de placer: "'Esta noche no haré sino oiré el amor', decidió. [. . .] 'Déjame oír tus pechos', musitaría, y, acomodando amorosamente, uno primero, otro después, los pezones de su esposa en la hipersensible gruta de sus oídos" (41).

Al concebir las diferentes partes de su anatomía como zonas de gran sensualidad y sexualidad, el comportamiento sexual de don Rigoberto se asemeja más al de una mujer que al de un típico hombre. Su sexualidad se

caracteriza no necesariamente por su agresividad, sino que ésta se muestra en muchos casos pasiva, quieta, y estimulada no sólo táctil ni visualmente sino también por el resto de los sentidos. Por ejemplo, el sistema respiratorio como un todo, y no sólo la nariz, se convierten en receptores de placer sexual y sensual. Al igual que los ruidos internos del cuerpo de Lucrecia que surten el efecto de enardecer los oídos de don Rigoberto, los diferentes olores del cuerpo de la amada llevan al amante al paroxismo sexual: "'Déjame respirarte, amor mío.' La olería y respiraría de pies a cabeza, con esmero y tesón, demorándose mucho en ciertas partes de aroma propio y particular y apresurándose en otras, insípidas; nasalmente la escrutaría y amaría" (130).

En Elogio de la madrastra, Vargas Llosa exhibe una galería extensa de placeres sensuales y sensoriales incorporados en la figura del hedonista don Rigoberto. Su sexualidad se presenta, por ende, ambigua, pues registra, en ciertos pasajes, aspectos de la sexualidad masculina hegemónica, la femenina, y en otras, la homosexual. Esta última se ilustra vívidamente en el momento de la defecación, cuando don Rigoberto, en sus ceremonias higiénicas, siente placer físico al desechar las heces: "'Cagar, defecar, excretar, ¿sinónimo de gozar?', pensó. Sí, por qué no" (79). Esas tendencias homosexuales las ha observado también Rafael Lampugnani quien sugiere que a pesar de que:

> Numerous descriptions of intercourse with Lucrecia attest to don Rigoberto's heterosexuality [. . .] there are also many indications which show that the father has latent, depressed homosexual

tendencies. These are apparent in his fixation with personal ablutions performed according to a rigid, ludicrous timetable. (212)

Quizás, y siguiendo las ideas de Bordo y de Flannigan, Lampugnani comete el mismo error que hacen otros críticos de clasificar como homosexual, y por tanto femenino, todo comportamiento sexual masculino que no se centre en el pene.

Sobre la representación del cuerpo masculino desnudo, Susan Bordo, Peter Lehman y otros críticos también han observado la creciente exposición de imágenes del cuerpo masculino, presentadas con diferentes grados de desnudez, en los últimos años. Este es un reciente fenómeno cultural que se ha propagado tanto en los medios de comunicación como en el arte visual y gráfico. Esta manifestación y exaltación del cuerpo desnudo masculino en la actualidad trae a la memoria la adoración de la belleza física, especialmente masculina, en la cultura griega y romana, en donde el cuerpo desnudo era objeto de contemplación y apreciación estética. Sobre la preponderancia del cuerpo masculino sobre el femenino en el arte clásico, David D. Gilmore aclara que: "Ancient Greek and Rome sculpture celebrates the male form more than the female. Indeed, male statues were more often nude than were female figures in classical antiquity" (206). Si bien en el mundo clásico y en el actual, las actitudes hacia el desnudo y la belleza física son diferentes,[17] en ambas culturas, el concepto de belleza se encarna únicamente en aquellos individuos que gozan de juventud y de vigor. En nuestros días, sin embargo, existe un sutil rechazo a aquellas figuras humanas que no presentan tales

características, llegando en muchos casos, estas imágenes a aparecer invisibles ante los ojos del público.

La actual celebración del cuerpo desnudo, por ende, no es igualitaria porque al exaltarlo, también se le repudia en la medida en que no todos los cuerpos son percibidos como bellos y perfectos, siendo la edad, la raza y ciertos rasgos físicos, la gordura, las arrugas, elementos discriminantes. En una sociedad que ensalza el ideal de juventud, imágenes de cuerpos maduros o envejecidos pasan desapercibidos o son vistos con desagrado y desaprobación. La edad madura es además una etapa crucial para los individuos que pertenecen a este grupo etario pues sus cuerpos, al ser relativamente más débiles y marchitos, son susceptibles también a enfermedades y a otros cambios biológicos. El solo temor de sufrir cambios drásticos en su salud y en su apariencia conduce a los individuos a preocuparse por "management and maintaining of their bodies" (Cunningham-Burley 143). Es decir, el individuo llega a una etapa de su vida en donde el cuidado de la salud y del cuerpo son primordiales para su conservación.

Durante la edad madura, todo el cuerpo, debido a los padecimientos y dolores que sufre, se convierte en un texto escrito que da señales de su deterioro y de su pérdida de energía, signos que últimamente apuntan al final de su vida. Las arrugas que surcan el rostro y los brotes capilares en las orejas y en las fosas nasales, por ejemplo, son testimonio de su vulnerabilidad y mortalidad. Si bien no todos los individuos se esfuerzan por mantener su cuerpo joven o de mejorarlo, una creciente mayoría, tanto hombres como

mujeres, tratan de combatir el paso de los años con ejercicios, dietas, cosméticos, y, para aquéllos que pueden costeárselo, con cirugía estética. En su libro Looking Good: Male Body Image in Modern America, Lynne Luciano observa la existencia de dos tendencias presentes en la población de edad madura en los Estados Unidos. En primer lugar, existe un mayor número de personas en este grupo etario debido en parte a una mayor esperanza de vida y, por otro lado, la mayoría de esta población es soltera. Estas dos situaciones han impuesto "higher standards for physical appearance and keeps both genders anxiously peering into the mirror and contemplating their shortcomings" (208).

A pesar de que la novela Elogio de la madrastra ocurre en una sociedad diferente a la de los Estados Unidos, es obvio que don Rigoberto sufre de la misma neurosis.[18] Su temor por envejecer lo motiva a enfrascarse en el aseo personal, rito obsesivo que realiza a manera de atajar "en algo la cruenta zapa del tiempo" y de demorar "el fatídico deterioro impuesto por la ruin Naturaleza a lo existente" (89). Las abluciones que lleva a cabo el personaje diariamente no son, sin embargo, síntomas de su vanidad, sino que se manifiestan como una estrategia, aunque falible, de detener el paso del tiempo, en vez de rendirse dócilmente a los estragos que causa éste. Estas batallas diarias y personales que don Rigoberto ha tratado de ganar mediante las abluciones forman parte de lo que el protagonista considera su utopía realizada:

> La férrea voluntar de domeñar las ingratas arbitrariedades de su cuerpo, obligando a éste a existir dentro de ciertas pautas

> estéticas, sin desbordar unos límites fijados por su soberano gusto [. . .] gracias a unas técnicas de extirpación, recorte, expulsión, riego, frote, tosura, pulimiento, etcétera, que había llegado a dominar como un eximio artesano su oficio, lo aislaba del resto de los hombres y le producía esa milagrosa sensación . . . de haber salido del tiempo. Algo más que una sensación: una certidumbre física. (127)

El escrupuloso aseo personal al cual se entrega don Rigoberto para dedicarle meticulosa atención a una parte del cuerpo por las noches antes de dormir se lleva a cabo en forma sistemática y bastante organizada. Según lo indica el narrador, don Rigoberto "tenía la semana distribuida en órganos y miembros: lunes, manos; [martes, pies]; miércoles, orejas; jueves, nariz; viernes, cabellos; sábado ojos y, domingo, piel" (83). Don Rigoberto y el narrador denominan a este acto de higiene personal ablución, término que se define como "acción de purificarse por medio del agua" (Larousse), palabra que tiene de por sí connotaciones religiosas. Si bien las abluciones, en el contexto religioso, sirven para purificar el alma, don Rigoberto sugiere que las que le dedica a su cuerpo llenan el vacío que la religión nunca pudo darle:

> "Pero limpiar el vientre es mucho menos incierto que limpiar el alma", pensó. [. . .] ¿Qué confesado podía como él ahora, ver y (si lo deseaba) palpar las inmundicias pestilentes que el arrepentimiento, la confesión, la penitencia y la misericordia de Dios retiraban del alma? Cuando era creyente practicante—

> ahora sólo era lo primero—nunca lo abandonó la sospecha de que, pese a la confesión, no cuán prolija fuera, algo de suciedad quedaba colado a las paredes del alma, aunque manchitas rebeldes y tenaces que la penitencia no conseguía desahecer. (80)

El acto de limpieza que realiza don Rigoberto con las diferentes partes de su cuerpo, sin embargo, no se presenta como un substituto de la confesión o de la penitencia religiosa, es decir, como una alternativa para limpiar su alma, ya que no existe nada espiritual ni religioso en la conducta del personaje. Lo que don Rigoberto trata de alcanzar mediante las abluciones es ganarle al tiempo la batalla de los años y la vejez. Asimismo, los cuidados corporales se presentan en el contexto novelístico como un preludio ritual a la consumación del sexo y a la (re)creación de utopías eróticas que toman como punto de partida las pinturas. El mismo narrador omnisciente describe los resultados que produce en el personaje tal rito higiénico: "como un artista que pule y remacha su obra maestra, nunca [la ablución] dejaba de operar el milagroso efecto: descansarlo, reconciliarlo con sus semejantes, rejuvenecerlo, animarlo" (77). Por lo tanto, la sala de baño se transforma en un puente entre la realidad monótona y obscura que representa la vida social y pública de don Rigoberto, y la excitante fantasía erótica en que se desarrolla la dimensión privada y personal del personaje.

No obstante don Rigoberto no practica las abluciones como un medio para purificar su alma, el léxico que utiliza Vargas Llosa para describir esos

ritos es de naturaleza litúrgica. El narrador omnisciente y el mismo don Rigoberto emplean el lenguaje religioso para indicar la ceremonia de las abluciones como un rito sacramental, como el de la misa, mas en esta situación el lenguaje describe una actividad que tiene como objetivo alcanzar la perfección corporal pasajera y mediata: "el cuarto de baño era su templo; el lavador, el ara de los sacrificios; él era el sumo sacerdote y estaba celebrando la misa que cada noche lo purificaba y redimía de la vida" (128). En este acto de purgación física, el cuerpo de don Rigoberto se convierte en un ente polisémico porque se configura como el cuerpo de sacrificio y, al mismo tiempo, es el cuerpo que se regenera al finalizar el acto "litúrgico." Como lo señala Cecilia Bonzini de Atala, "el uso de términos relativos a lo sagrado o la liturgia es constante en toda la novela y exacerba un rasgo común a la literatura erótica y mística occidental" (67). Sin embargo, se debe hacer hincapié que en la literatura erótica, a diferencia de la mística, se subvierte el significado y el significante de esta última en la medida en que la literatura mística emplea el léxico del amor y del cuerpo para expresar el mismo proceso místico, mientras que en la novela erótica, los escritores emplean los términos religiosos para expresar el éxtasis del acto amoroso.

Con respecto a las meticulosas y diferentes técnicas a las que somete don Rigoberto a su cuerpo con el propósito de contrarrestar el paso de los años, críticos como Paula Willoquet-Maricondi señalan que el personaje manifiesta "an ambivalent, even hostile, attitude toward the body" (268).[19] Estos argumentos acerca de la hostilidad que manifiesta don Rigoberto hacia

su imperfecto pero perfectible cuerpo se basan en la forma casi científica en que él examina, limpia y elimina sus impurezas: "Pese a los cuidados y prevenciones de don Rigoberto la averiaban de cuando en cuando rachas de espinillas, pero, esta semana, a juzgar por lo que decía el espejito, no había aparecido una sola que apretar, expulsar y desinfectar luego con agua oxigenada" (125). La crítica, sin embargo, no toma en cuenta que los obsesivos cuidados higiénicos no tienen como objetivo maltratar al cuerpo o desfigurarlo, sino todo lo contrario, su propósito es eliminar todos aquellos fluidos corporales (heces, orina, pus) y aquellas señales orgánicas que delatan envejecimiento (brotes capilares en lugares inapropiados, callos, uñas, etc.), para alcanzar "la dicha posible. Transitoria y secreta, sí, mínima incluso, pero cierta, palpable, nocturna, viva" (133). Asimismo, si bien don Rigoberto no está completamente satisfecho con algunas partes de su cuerpo, orejas, nariz, etc., es obvio que el personaje está conforme con ellos. Por ejemplo, al pensar en sus orejas, el narrador omnisciente cuenta: "Aunque de niño se avergonzaba de su tamaño y de su forma gacha, había aprendido a aceptarlas" (39). La idea de que don Rigoberto siente hostilidad contra su cuerpo contradice el hecho de que es mediante éste que el personaje logra alcanzar placer sensual y sexual.

Una posible interpretación sobre la actitud que toma don Rigoberto con su cuerpo, enfatizando los fluidos corporales que éste segrega, y que se manifiesta en una conducta casi neurótica que intenta imponer cierta organización y orden, gira en torno al concepto de lo abyecto y su relación con

los fluidos corporales. La geógrafa Robyn Longhurst desarrolla una teoría sobre el estudio de los fluidos corporales basándose en el análisis de Julia Kristeva sobre lo abyecto. Como lo sugiere Longhurst, "Abjection is the affect of feeling of anxiety, loathing and disgust that the subject has in encountering certain matter, images and fantasies —the horrible— to which it can respond only with aversion, nausea and distraction" (28). Desde esta perspectiva kristeviana, los fluidos corporales que segrega el cuerpo provocan miedo y asco en la medida que estas emanaciones exponen, entre otras cosas, los límites entre el individuo y el otro, llegando lo abyecto a intentar, en muchos casos, a disolver "the subject by dissolving the border" (Longhurst 28).

Como lo explica Longhurst, "the expelled objects are neither part of the body nor separate from it" (29). Es decir, los fluidos corporales tienen las características de lo abyecto porque forman parte del cuerpo —en la medida que el cuerpo los produce— y, asimismo, no forman parte de éste porque son considerados deshechos humanos. Estas substancias se consideran, por lo tanto, poseedoras de una naturaleza intermedia. Al ser percibidos como inmundicia, estos fluidos son un testimonio de que el cuerpo nunca está bajo total control ni completamente limpio, pues su presencia, de una manera u otra, corrompe al cuerpo. Esa sensación de suciedad que provoca la presencia de estos fluidos genera sentimientos de abyección pues el individuo responde con aversión o asco. En la lista de elementos abyectos producidos por el cuerpo, aunque no incluidos en el estudio de Longhurst, se deben añadir, además de los fluidos corporales, los brotes capilares que surgen en partes poco usuales

del cuerpo, como en los oídos, los callos y las uñas, pues estas excreciones son expresiones corporales de la vejez, de la mortalidad, es decir, de lo abyecto.[20]

Las diarias y largas visitas de don Rigoberto al cuarto de baño, vistas desde la perspectiva kristeviana de Longhurst, son una estrategia que utiliza el personaje para eliminar temporalmente la presencia de lo abyecto de su cuerpo. Como lo señala Longhurst, los cuartos de baño son "spaces in which bodies are (re)made and (re)sealed ready for public scrutinity" (66). Bastará dar un ejemplo para ver la satisfacción inmediata que siente don Rigoberto al expulsar de su cuerpo ciertos fluidos corporales como las heces:

> Casi podía ver el espectáculo: aquellas expansiones y retracciones, esos jugos y masa en acción, todos ellos en la tiniebla corporal y en un silencio que de cuando en cuando interrumpían asordinadas gárgaras o el alegre vientecillo de un ciesco. [. . .] Caerían tres o cuatro más [heces]. Ocho era su marca olímpica, resultado de algún almuerzo exagerado, con homicidas mezclas de grasas, harinas, almidones y féculas rociadas de vinos y alcoholes. (79-80)

La necesidad compulsiva de don Rigoberto de estar completamente limpio, actitud que muestra su aversión hacia las heces, se ilustra también en la descripción que realiza el personaje sobre el procedimiento higiénico llevado a cabo por los monjes budistas de la India, ceremonia en donde los mancebos, después de realizar ciertos ejercicios físicos, se insertan una soga por el ano

hasta llegar a los intestinos para purificar el vientre. Las impresiones de don Rigoberto acerca de esta técnica higiénica son claramente de asombro y de celos: "'Se purifican como quien baquetea un fusil', pensó, una vez más lleno de envidia. [. . .] ¡Qué bien debían sentirse aquellos jóvenes! ¡Qué ligeros! ¡Qué impolutos!" (82).

Con respecto a la presencia de los fluidos corporales, especialmente de las heces, que se detallan gráficamente en Elogio de la madrastra, M. Keith Booker propone que a pesar de las descripciones de defecación durante las abluciones de don Rigoberto y de la concepción igualitaria del personaje de todas las partes de su cuerpo —evocando ambas descripciones cierto espíritu carnavalesco—, la actitud del personaje hacia su cuerpo es "hardly one of Rabelaisan emancipation" (167). Booker llega a tal conclusión al considerar que don Rigoberto no siente gozo alguno, sino repulsión por sus fluidos corporales.[21] Sin embargo, esa aversión que Rigoberto siente hacia sus propias inmundicias no debe leerse como un rechazo del personaje hacia su propio cuerpo y sus funciones, tal como lo establece Booker al sugerir que don Rigoberto "is revolted by his own physicality" (170). En el devenir de la trama y de la relación entre los amantes, don Rigoberto percibe su cuerpo como un objeto diseñado para ofrecer y experimentar placer. Su intento de alcanzar la perfección física que le ayude a gozar plenamente del placer implica la eliminación de esos fluidos corporales y otras inmundicias físicas, pues desde el punto de vista de don Rigoberto, esas excrecencias inhiben el placer que siente don Rigoberto con su mujer, en la medida que don Rigoberto, a

diferencia del hombre ordinario, disfruta el acto sexual con todo su cuerpo —ojos, oídos, nariz, entre otros— y no única ni exclusivamente con el pene. En el capítulo titulado "Las orejas del miércoles," don Rigoberto extrae cuidadosamente el serum de sus oídos con la finalidad de hacer el amor a su esposa: "Mientras enrollaba unas bolitas de algodón en la punta de la horquilla y las humedecía en agua y jabón para limpiarse la cera acumulada en el interior del oído, anticipó lo que esos limpios embudos escucharían dentro de poco, descendiendo de los pechos al ombligo de su esposa" (42)

Aún si se aceptara la tesis de Booker de que la actitud de don Rigoberto hacia los fluidos corporales no es de naturaleza carnavalesca, no se puede negar, sin embargo, que Elogio de la madrastra se caracteriza por evocar constantemente el espíritu de carnaval.[22] Según David K. Danow, siguiendo la teoría propuesta por Bakhtin, lo carnavalesco "celebrates the body, the senses, and the unofficial, uncanonized relations among human beings that nonetheless exist" (3). En el texto de Vargas Llosa, el lector es testigo de muchos pasajes en donde los personajes, don Rigoberto, doña Lucrecia y aún Fonchito, expresan verbalmente, o mediante sus acciones, su fascinación hacia sus propios cuerpos y los de otros. Por ejemplo, don Rigoberto experimenta el éxtasis al presenciar y tocar el cuerpo de la amada, o al solo pensar que terminadas sus abluciones, se entregará en cuerpo y alma a Lucrecia. Asimismo, don Rigoberto es una persona de naturaleza tan sensible que muchas veces prefiere oler o escuchar el cuerpo de su mujer, que llevar a cabo

la cópula con ella. En el texto, por lo tanto, los sentidos, especialmente el de la vista, adquieren el status de *leitmotif* y de elemento estructural.[23]

Por otro lado, las relaciones entre los personajes que se desarrollan dentro del hogar son transgresivas en la medida en que la vida privada de estos personajes se enfoca en desarrollar otros aspectos de su vida, como el sexual y el erótico, llegando a crearse una "complete liberation from the seriousness of life" (Danow 23). Como lo sugiere don Rigoberto, las abluciones, las utopías carnales, los juegos eróticos e íntimos con su mujer son para él formas de escapar de la rutina diaria en la que se ha convertido su vida pública: "La modesta oscuridad que era su vida a los ojos de los demás, esa rutinaria existencia de gerente de una compañía de seguros, ocultaba algo que, estaba seguro, pocos congéneres disfrutaban o sospechaban siquiera que existía: la dicha posible" (133). Mediante la creación de este personaje, Vargas Llosa logra incorporar las ideas de Bataille, autor que señala que el placer sólo puede llevarse a cabo en la forma de trasgresión (Kristal 169).

En Elogio de la madrastra, el cuerpo desnudo, tanto de los protagonistas masculinos como femeninos, los fluidos corporales y los ritos higiénicos se exponen abiertamente en esta obra, calificada por muchos críticos como texto erótico o pornográfico.[24] La celebración del cuerpo y la representación atrevida del acto sexual, no sólo la realizada por los personajes de manera corpórea, sino la llevada a cabo en la mente de éstos en la forma de fantasías eróticas, sugieren al lector la presencia del espíritu del carnaval o lo carnavalesco. Los diferentes elementos temáticos y narrativos son testimonio de que la obra

alude a ese espíritu carnavalesco que consiste en ciertas actitudes transgresivas en contra del orden social y cultural, o como lo sintetiza Víctor Terras: lo carnavalesco es "a revolt against and reversal of fixed values" (519). En la novela, don Rigoberto llega a mantener una doble vida equilibrada, por un lado, transgrede estos valores dentro de la esfera privada permitiéndole vivir una vida sensual plena y, por otro lado, respeta al mismo tiempo los más estrictos convencionalismos sociales como persona pública (Kristal 169). Sin embargo, debe reconocerse que su persona pública se presenta como una máscara que esconde su verdadera personalidad y sus más recónditos deseos carnales.

El espíritu de carnaval se encuentra también presente en la forma en que el texto se ha estructurado, pues en su presentación se alternan y se yuxtaponen constantemente la alta y la baja cultura, transgrediéndose de esta manera los límites existentes entre ambas. Las pinturas que preceden a los capítulos ekfrásticos se consideradan piezas maestras de arte que se encuentran en los museos y pinacotecas más renombrados del mundo y por tanto representantes de la alta cultura. A estas pinturas, sin embargo, se yuxtaponen relatos ekfrásticos que hacen alusión a la carne, al deseo, y a la satisfacción de esa carne y de ese deseo, es decir, son fantasías de naturaleza erótica. Estas obras pictóricas se presentan, entonces, como estímulo visual que enciende la libido de los personajes que las contemplan, en vez de elevar sus espíritus.

Un claro ejemplo de ello es la fantasía erótica contada por Lucrecia, que toma como fuente de inspiración el cuadro abstracto de Fernando de Szyszlo "Camino a Mendieta 10." Si bien la fantasía es recreada por Lucrecia, Fonchito se convierte en el incitador al sugerir que la pintura de Szyszlo es "¡un cuadro cochino!" y que su madrastra se encuentra retratada en él. Manipulada por Fonchito, Lucrecia llega a tejer una composición erótica a partir de su interpretación de las diferentes figuras geométricas presentes en la pintura. Esta combinación de alta cultura, representada por el cuadro, y el recuento de los deseos carnales más intensos de Lucrecia, que justifican su clasificación como texto erótico, permite desestabilizar la distancia social y cultural existente entre estos dos tipos de arte en la medida en que las pinturas como agente mediador evocan las sensaciones y necesidades más básicas del ser humano. Además, al igual que la interpretación de Lucrecia de la pintura de Szyszlo ha sido influenciada por el comentario de Fonchito, la del lector que contemple la misma pintura estará sesgada por la lectura del relato ekfrástico.

Otro rasgo particular del espíritu del carnaval en el lenguaje literario es introducir un personaje o imagen representante de la alta cultura y yuxtaponer esa imagen con otros elementos o pasajes satíricos u ofensivos, con el objetivo de transgredir la seriedad del primero. Este aspecto de lo carnavalesco lo emplea varias veces Vargas Llosa en su novela Elogio de la madrastra. Durante el rito higiénico, don Rigoberto menciona varios nombres de artistas, hombres de ciencia y de letras, tales como Marcelino Menéndez Pelayo, Johan Huizinga, el historiador Michelet, a quien él admira, pero que al mismo tiempo

ridiculiza, al relatar alguna experiencia sórdida del personaje relacionada con lo que Bakhtin llama "the material bodily lower stratum." Al aludir a Marcelino Menéndez Pelayo y sus problemas de empacho, don Rigoberto se imagina al gran erudito español "escarbando los viejos infolios y los polvorientos incunables de la historia de España en pos de heterodoxias, impiedades, cismas, blasfemias y extravagancias doctrinales que catalogar," mientras se encuentra sentado en el retrete "pujando y pujando a lo largo de las horas" (83). El lector es testigo de que, mediante el sarcasmo y la burla, don Rigoberto es capaz de reducir la imagen de Menéndez Pelayo a una caricatura, es decir, aquél demitifica y ridiculiza la imagen del bibliógrafo. Al nombrar a estos hombres ilustres y aludir alguna vivencia extraña de carácter escatológico en sus vidas, como en el caso anterior, don Rigoberto trata de sentirse o se siente superior a ellos porque éstos, a pesar de sus grandes aportes culturales y científicos, nunca han podido tener control absoluto de sus cuerpos, mientras que el oscuro gerente de una compañía de seguros se enorgullece de haberlo alcanzado.

El humor y la comedia son ingredientes primordiales en el contexto de lo carnavalesco, siendo muchas veces el humor resultado de un proceso paródico de cierto modelo existente. Desde esta perspectiva, el pasaje que se desarrolla dentro del texto no es necesariamente cómico *per se*, pero es el lector ducho quien, al cotejar el texto paródico con el original, llega a entrever el humor en aquél. El pasaje escatológico que se menciona en el capítulo "Las abluciones de don Rigoberto" es considerado por María Silvina Persino un acto

que "resulta paródico . . . [que] lejos de constituir un estímulo erótico para el lector, tiende a producir un efecto cómico" (52). Mientras que para don Rigoberto el acto de defecar es un proceso meticuloso y serio, llegando muchos críticos, especialmente Booker, a considerar que la actitud de don Rigoberto hacia la defecación se opone al espíritu del carnaval, es evidente que la seriedad casi científica con que el personaje analiza el proceso de defecación, o cuando usa la lupa para extirparse los granos de la cara, es motivo de risa y de humor.

El espíritu del carnaval ingresa asimismo en el relato de las utopías eróticas que se presentan a continuación de las obras pictóricas abstractas "Cabeza I" y "Camino a Mendieta 10" de los pintores Francis Bacon y Fernando de Szyzslo respectivamente. En la fantasía ekfrástica basada en la obra del artista inglés, don Rigoberto se identifica como el monstruo de la pintura. La fantasía acerca del monstruo, tal como se mencionó anteriormente, es una metáfora del cuerpo envejecido de don Rigoberto, quien teme perder su virilidad y el control de su propio cuerpo. La representación del cuerpo descompuesto, haciendo hincapié en el "material bodily lower stratum," ha sido tomada en cuenta en el estudio de Robert W. Gaston quien, en su análisis de ese capítulo de la novela, señala que la criatura/monstruo "is given a Rabelaisian and anthropological glossing" (223). La división del cuerpo en "alto" y "bajo" y la priorización de la parte superior del cuerpo desde un contexto moderno se subvierten cuando el monstruo explica cómo enseñó a sus amantes a apreciar sus propios cuerpos y en especial la parte inferior de

éstos: "Conmigo aprendieron que todo es y puede ser erógeno y que, asociada al amor, la función más vil, incluidas aquellas del bajo vientre, se espiritualiza y ennoblece" (121).

El carácter festivo del carnaval se encuentra también presente en la utopía erótica cuando el monstruo y sus amantes danzan agasajando el orgasmo compartido. En este baile de carácter rabelaisiano, se celebra tanto las partes inferiores y privadas del cuerpo como las secreciones y ruidos que éste produce. En este festejo, el orden social se subvierte y transgrede en la medida en que para los amantes del monstruo, la cópula con él se convierte en ese contacto con lo prohibido, lo grotesco, lo abyecto. De acuerdo al monstruo quien describe el baile carnavalesco como "la danza de los geranios que conmigo bailan—eructando, orinando, defecando—los acompaña después como un melancólico recuerdo de los tiempos idos, ese descenso a la mugre (algo que a todos tienta y que tan pocos osan comprender) que hicieron en mi compañía" (122). Ese intenso mundo de los sentidos, del sexo y de lo prohibido que caracteriza el universo carnavalesco descrito por Rabelais se imita y se celebra en este pasaje de la novela.

Un estudio más profundo de este relato ekfrástico permite también encontrar ciertas características que Danow define como lo carnavalesco-grotesco o realismo grotesco. Según este crítico, lo grotesco "may be seen to embrace within its vast domain a fundamental sense of exaggeration, hyperbolism, and excessiveness; an impulse toward 'the breaking up of the established order' and a feeling of immeasurable and exaggerated dimensions'"

(35). Danow, citando a Víctor Hugo acerca de lo grotesco, enfatiza la cercana relación existente entre la estética de lo grotesco y de lo monstruoso, llegando Danow a proponer que en muchas instancias estos términos se vuelven sinónimos (35).

En su estudio sobre lo carnavalesco, Bakhtin encuentra que el concepto grotesco del cuerpo "forms the basis of abuses, oaths, and curses" (27). En el pasaje ekfrástico, la deformación de la bestia/don Rigoberto se presenta como el resultado de la violencia física a la que se le ha sometido su cuerpo. Se menciona, por ejemplo que el monstruo fue víctima de un atentado terrorista o de un bombardeo, de una pelea con otro humano, de un accidente de trabajo y del medicamento que tomó su madre para embarazarse, maltratos que trajo como resultado su horrible apariencia. De todas estas circunstancias, el monstruo ha perdido la facultad de ver en un ojo, y carece de extremidades y de orejas. La presencia del monstruo, siguiendo la fórmula de Danow, es muestra de la exageración, hiperbolismo y de las descripciones excesivas que son muy comunes en lo grotesco. Asimismo, el monstruo, al refugiarse en un cubo de vidrio, es percibido dentro de la sociedad como el otro, una bestia cuya presencia desarticula el orden social, y que por ello, la sociedad lo condena a la oscuridad y lo sojuzga a la violencia. Sin embargo, el monstruo, ejemplo máximo de lo abyecto y lo marginal, atrae a muchas mujeres e inclusive a hombres quienes quieren explorar lo desconocido con él, al tener relaciones sexuales con la bestia.

Dentro del espíritu del carnaval, el proceso de regeneración subyace constantemente como resultado del acto festivo, en donde los conceptos de la vida y de la muerte se vuelven componentes iterativos del mismo ciclo. Según la percepción de Bakhtin acerca del realismo grotesco, el autor señala que: "The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growing and becoming" (24). El monstruo que se representa en la fantasía erótica, es un producto de la ciencia moderna en la medida que varias partes de su cuerpo han sido operadas para su superviviencia. Al mismo tiempo, las secreciones que emite, como el pus que emana de sus extremidades, son ejemplo de lo abyecto y de su mortalidad y, por ende, de su muerte. En la imagen de esta bestia se configura además un fenómeno de transformación, al ser el monstruo una criatura que está regenerándose y cambiando constantemente en algo nuevo; un monstruo que, a pesar de las diferentes operaciones a las que se somete y de los descubrimientos de la tecnología moderna, nunca logrará convertirse en lo que ha sido anteriormente. Al ser ésta una fantasía de don Rigoberto, la situación del monstruo es similar a la que se encuentra don Rigoberto, quien nunca logrará ser como antes o detener el paso del tiempo, no obstante los numerosos cuidados que somete a su cuerpo.

Con respecto a la fantasía erótica relatada por Lucrecia e inspirada en el cuadro del peruano Szyzslo, el relato ekfrástico toma las características de un rito ceremonial en donde Lucrecia es el objeto de sacrificio, mientras que don Rigoberto es su verdugo. La fantasía que elabora Lucrecia describe un mundo

en donde "todo ha sido suprimido y la realidad ha quedado concentrada en el sexo como celebración" (Persino 55). Un universo en donde las leyes del hombre y de la sociedad han desaparecido para dar riendas a las reglas dictadas por el amor, el deseo, y el sexo: "Éramos una mujer y un hombre y ahora somos eyaculación, orgasmo, y una idea fija. Nos hemos vuelto sagrados y obsesivos" (156). En esta fantasía, los cuerpos desaparecen para quedar únicamente los fluidos corporales y las sensaciones que sólo el placer del cuerpo puede proporcionar. El sacrificio ha tenido un efecto regenerativo al convertirse ambos personajes en seres que no están ni vivos ni muertos, sino en algo intermedio. El goce del cuerpo mediante los sentidos y el disfrute de los sentidos a través del cuerpo prevalecen en este relato erótico.

El lector se encuentra, asimismo, frente a un espectáculo de carácter carnavalesco, en donde no existe "distinction between actors and spectators" (Bakhtin 7). En el pasaje ekfrástico, ambos personajes participan en el sacrificio y al mismo tiempo observan con curiosidad voyeurista los acontecimientos del evento: "Acabas de incorporarte y mudarte en mirón. Hace un instante estabas ciego y de hinojos entre mis muslos. [. . .] Ahora, gozas mirándome gozar y reflexionas" (154). La desaparición entre el observador y lo observado se presenta como una constante en la novela, especialmente en el acto de contemplación de los cuadros y en su puesta en escena que tiene como resultado la utopía ekfrástica, porque al mismo tiempo que los personajes miran los cuadros, a través de su imaginación, se convierten en personajes y actores de las personas presentes en los cuadros.

En este acto rabelaisiano, todo se transgrede, especialmente, el cuerpo, que dejando de lado su corporalidad, no pierde su sensibilidad, y termina fusionándose en el cuerpo del otro, tal como se presenta en el espíritu de carnaval, en donde las divisiones sociales, culturas y de género, es decir las diferencias de toda clase, desaparecen. Esta fusión se manifiesta claramente en la fantasía erótica cuando Lucrecia imagina que el cuerpo de ella y de su esposo son uno: "Nuestro conocimiento reciprocal es total. Tú eres yo y tú, y tú soy yo y tú" (156).

No obstante la novela se desarrolla entorno al espíritu de carnaval, tal como se ha discutido anteriormente, en donde los cinco sentidos se presentan latentes en cada uno de los capítulos de ella, se debe destacar, sin embargo, la importancia que adquiere el sentido de la vista en el decurso de Elogio de la madrastra. La vista no sólo ingresa en el texto como *leitmotif,* sino que participa como elemento estructural y organizador de la novela. En primer lugar, huelga mencionar que las obras pictóricas, incluidas en el texto, son la fuente de inspiración de las fantasías eróticas, siendo éstas la recreación ekfrástica de estos textos pictóricos cuya lectura y recreación depende del acto contemplativo realizado por los personajes, actividad visual que el lector imita durante el proceso de lectura gracias a la inclusión de las ilustraciones en el texto.

En segundo lugar, el texto diegético, es decir, el triángulo amoroso e incestuoso en que se involucran los personajes, se desarrolla a partir del acto de mirar y de ser observado. En otras palabras, en la novela se desarrolla una

relación pederasta que se origina a partir de la actividad transgresiva de la mirada—la de Fonchito—y de su correspondiente acto de objetivación sexual, en el cual el objeto observado—Lucrecia—expone, después de darse cuenta de la presencia del mirón, voluntariamente sus carnes para la contemplación y gratificación sexual de ese ojo voyeurista, acto que convierte a Lucrecia simultáneamente en exhibicionista. El inicio de este juego de miradas, voyeurista/exhibicionista, empieza cuando Lucrecia, ya enterada de que su entenado Fonchito ha estado espiándola desde el techo del cuarto de baño, comienza a desvestirse y bañarse provocativamente en la sala del baño ante la posible mirada escondida de Fonchito.

Otra manera en que el acto de la mirada estructura la novela es mediante la participación transgresiva del lector como voyeurista quien, con ayuda del narrador omnisciente y de los relatos ekfrásticos, ingresa en la intimidad conyugal de los esposos. Estos creyéndose libres y seguros de la mirada del otro en la privacidad del lecho conyugal, se involucran en juegos sexuales que difuminan los límites entre lo que se considera normal y aberrante. Con respecto a la participación del lector, Booker sugiere que es mediante la presencia de Lucrecia en el texto que los lectores se convierten en voyeuristas porque Doña Lucrecia "figures in the text as an object of sexual fascination not only for her stepson Fonchito, but also for the reader" (163-164).[25] Existen obvios pasajes que confirman el comentario del crítico, pasajes en los cuales el lector ingresa en el texto como voyeurista. Un ejemplo de ello se presenta en el capítulo "Ojos como luciérnagas," en donde Lucrecia, en un

acto exhibicionista, expone su cuerpo desnudo hacia la posible mirada del voyeurista Fonchito. Durante la narración del baño de burbujas, el narrador omnisciente describe la escena desde el punto de vista de la persona que está observando a Lucrecia, es decir desde la perspectiva de Fonchito, situación que obliga al lector a presenciar la escena desde la posición del hijastro mirón. A esta singular posición en que se ubica el lector durante el proceso de lectura, Persino la define como: "*Voyeur* del *voyeur*" (25).

Como se ha sugerido anteriormente, una lectura de la novela conduce al lector a suponer que Fonchito sufre de voyeurismo, desorden sexual que se manifiesta en la obtención de "sexual pleasure from watching an unsuspecting person who is nude, in the act of disrobing, or engaging in sexual intercourse" (Kelly 7). Si bien Justiniana ha sorprendido varias veces a Fonchito espiando a su madrastra desde el techo del salón de baño, no se sabe a ciencia cierta, sin embargo, cuáles son las verdaderas intenciones del adolescente. La ambigüedad que representa el personaje Fonchito, resultado de ese narrador "omnisciente" que nunca ingresa en la mente del joven, lleva al lector a sólo divagar sus propósitos a partir del análisis de sus acciones. Tal dificultad, por lo tanto, no permite al lector, por ejemplo, clasificar la actividad voyeurística de Fonchito como una mera curiosidad común de un joven de su edad, o si ésta presenta algunos de los síntomas que la clasificarían como una aberración sexual. Como pervertido sexual, Fonchito únicamente alcanzaría la gratificación sexual a través de esta vía, o como lo explica Kelly, este tipo de voyeurista encontraría que el objeto de deseo "is the seeing itself" (8). En el

devenir de la trama, se sugiere, sin embargo, que Fonchito logra obtener el placer sexual también a través de la cópula, al tener relaciones íntimas con su propia madrastra. Es decir, el goce sexual de Fonchito no se desarrolla necesaria ni exclusivamente entorno al acto de mirar. El trabajo de Kelly hace hincapié en la idea de que muchas veces ciertos individuos pueden experimentar ciertos pasajes de perversión voyeurista a lo largo de su vida sexual sin que ello signifique que la conducta sexual de estas personas no se considere perfectamente normal. Sin embargo, la conducta de Fonchito no permite tal conclusión, pues su actividad voyeurística se presenta como la antesala de las prohibidas e incestuosas relaciones carnales con su madrastra. Como Silvia Lorente-Murphy establece, el personaje Fonchito adquiere aspectos de lo diabólico. [26]

En Elogio de la madrastra, las manifestaciones de voyeurismo no son exclusivas de Fonchito, sino que también se encuentran presentes en su progenitor. Sin embargo, a diferencia de la actitud voyerística de Fonchito que se manifiesta activa durante la novela, don Rigoberto realiza estas prácticas no en carne propia, sino que sus ansias voyeurísticas forman parte de sus utopías eróticas. Un ejemplo muy obvio es el que se presenta en la fantasía inspirada por la pintura de Candaules.[27] Gracias a la obra pictórica de Jordaens, que es un ejemplo pluscuamperfecto del acto voyeurista y exhibicionista, y mediante el texto ekfrástico, don Rigoberto/Candaules logra experimentar placer con sólo observar lujuriosamente el cuerpo de su esposa: "La tuve así un buen rato, gustándola con los ojos [. . .]" (34). Más aún, el placer de don Rigoberto se

intensifica, porque él no únicamente goza mirando a su esposa desnuda, sino que se enardece aún más cuando piensa que su ministro Giges, oculto en la misma habitación, está mirando extasiado a la reina/Lucrecia: "Y mientras la contemplaba y pensaba en que Giges lo hacía también, esa maliciosa complicidad que nos unía súbitamente me inflamó el deseo" (34). Este acto de voyeurismo, el realizado por Giges a pedido de Candaules, representa, sin lugar a dudas, un acto de violación por parte de ambos personajes hacia Lucrecia, al convertirse en un acto transgresivo mucho más exitoso y fructífero que el de la fallida penetración intentada por el esclavo Atlas.

Frank Graziano conceptualiza el voyeurismo como un acto de violación hacia la mujer inaccesible o prohibida, basándose en diferentes pasajes literarios en que los ojos y la mirada son respectivamente instrumento y acto de una practica transgresiva. Por ejemplo, Graziano encuentra que: "In the Old Testament the eye stands in for the phallus as the seeing of nakedness is metaphorically equated to physical sexual union" (134). Es decir, los ojos se convierten en un órgano de goce erótico. Gracias a la mirada indiscreta de Giges, por lo tanto, don Rigoberto/Candaules ha logrado hacer realidad su anhelada fantasía de que su esposa sea poseída por otro hombre contra su voluntad, haciéndose realidad cuando Giges opta el papel de voyeur.

Si los ojos son la representación metafórica del falo, y el acto de mirar se considera la consumación del acto sexual, tal como lo sugiere Graziano, la observación voyeurística, aquélla en donde el voyeur goza mirando a otro individuo convirtiéndolo en un objeto sexual, se presenta como un acto

transgresivo, perverso y criminal. Sin embargo, si el objeto sexualizado reconoce que es observado y acepta ser mirado, el acto voyeurista, entonces, se convierte a su vez en uno exhibicionista. En esta relación, los ojos se convierten en el instrumento "sexual" con el cual el voyeur y el sujeto transformado en objeto sexualizado entran en un juego tanto físico como psicológico. En el capítulo "Laberinto de amor," que relata la fantasía erótica de Lucrecia, la protagonista describe a su esposo Rigoberto como "mirón"; a partir de esa declaración, ambos personajes entran en un acto lúdico de miradas en donde no existe barrera alguna para el amor. En este pasaje, el acto voyeurístico se vuelve recíproco, porque Lucrecia, al darse cuenta de que es observada, mira a don Rigoberto observándola a ella, llegando ambos a convertirse en voyeuristas y exhibicionistas a la vez: "Son nuestros ojos, la contemplación que practicamos con tanto afán, [. . .] el desnudamiento esencial que cada cual exige del otro en la fiesta del amor [. . .]" (156). Si el voyeurista encuentra satisfacción sexual al mirar a otra persona, y sí ésta se comporta como exhibicionista, su propia mirada es también voyeurista porque está observando al mirón realizar un acto sexual que se lleva a cabo a través de la mirada.

El carácter exhibicionista, que caracteriza el comportamiento de Lucrecia frente a la mirada de Fonchito y a la de su propio esposo, coloca al personaje en una posición pasiva dentro de un acto de escopofilia. En el contexto freudiano, el instinto escopofílico, es decir el deseo de mirar y transformar a las personas en objetos sexualizados, se manifiesta de dos

maneras: el instinto activo que representa el voyeurismo, y el pasivo tal como se le caracteriza al exhibicionismo. Tanto el voyeurismo como el exhibicionismo, desde la perspectiva freudiana, se relacionan con el género masculino y femenino respectivamente. Como lo indica Freud en su libro Jokes and Their Relation to the Unconscious, "The líbido for looking and touching is present in everyone in two forms, active and pasive, male and female; and according to the preponderance of the sexual character, one form or other predominates" (citado en Kelly 36). Es decir, la mirada del voyeurista se ajusta más al deseo masculino, mientras que el deseo de ser contemplado es de naturaleza femenina. En Elogio de la madrastra, el lector encuentra que el voyeurista don Rigoberto también presenta deseos exhibicionistas cuando éste, en el relato ekfrástico, llega a la cima del frenesí sensual, al saber que el ministro Giges está mirándolos a él y a su esposa haciendo el amor: "Mientras la acariciaba, la cara barbada de Giges se me aparecía y la idea de que él nos estaba viendo me enfebrecía más, espolvoreando mi placer con un condimento agridulce y picante hasta entonces ignorado por mí" (34-35). Al asociarse los deseos exhibicionistas con una actitud femenina, según lo establece Freud, el pasaje anterior sugiere que la conducta de don Rigoberto no sigue aquellos esquemas de conductas que conforman las expectativas del ideal masculino hegemónico; sino que su deseo sexual sigue un patrón marcadamente ambiguo.

Las inocentes perversiones sexuales en las que se involucran los personajes se asocian, como se ha visto, con el acto de mirar. Como se ha

discutido anteriormente, don Rigoberto presenta claramente ciertas tendencias voyeurísticas y exhibicionistas, a estas perversiones se deben incluir también el fetichismo y el narcisismo como otras posibles aberraciones psíquicas que manifiesta el personaje en el decurso de la novela. El fetichismo sexual, según lo define Iwan Bloch, es "la limitación a una persona, a una parte de ella o a un objeto corporal inanimado relacionado con el conjunto de la personalidad de aquélla" (citado en Cabañas 36). La fijación en una parte del cuerpo—labios, pies, nalgas—o en un artículo de vestir—guantes, medias, zapatos—de una persona, desinteresándose por la persona que la posee y convirtiéndose la relación con ésta en una relación complementaria, es muy común en las personas que sufren de fetichismo (Cabañas 36).

Según Wilhelm Stekel, la visión sinecdóquica presente en el fetichismo no es necesariamente patológica, si es que la persona fetishista no desplaza por completo al individuo en quien ve el fetiche, sino que más bien "overestimates the possessor of the erogenous zones [he/she] prefers" (citado en Cabañas 30). El fetichismo patológico, por otro lado, se manifiesta en el rechazo y odio que siente el fetichista hacia la persona que posee el fetiche. En el tercer capítulo de la novela, Candaules/don Rigoberto presenta una obsesión fetichista hacia el generoso trasero de su esposa Lucrecia. La adoración y cosificación de esa parte anatómica llega al límite de convertirse en un fetiche. El trasero de Lidia/Lucrecia se convierte en un objeto sexualizado que posee más valor que toda la persona completa. Según don Rigoberto, Lucrecia es la única mujer en su vida porque las otras mujeres

poseen "apenas traseros, nalgas, posaderas, culos. Sólo la de ella—¡ay, amada!—grupa. Por eso le soy fiel de corazón; por eso la amo" (30). Si bien en este pasaje se ve un desplazamiento de la persona por el objeto fetichizado, es obvio que su perversión no opera a nivel patológico, sino que la presencia del fetiche en el cuerpo de Lucrecia mueve a don Rigoberto a amar a su esposa aún más.

Si bien los diferentes pasajes higiénicos en los cuales don Rigoberto contempla detenidamente su cuerpo frente al espejo traen a la memoria del lector al personaje mitológico Narciso ensimismado en su imagen reflejada en las aguas cristalinas, el comportamiento del personaje vargasllosiano no puede calificarse como una aberración sexual desde el punto de vista freudiano. En su libro On Narcissism, Freud plantea que el narcisismo como una perversión sexual implica que el individuo percibe su propio cuerpo como un objeto sexual. En las prácticas narcisistas, el individuo "looks at [his body], that is to say, strokes it and fondles it till he obtains complete satisfaction through these activities" (73). En la novela, don Rigoberto, a pesar de contemplar su cuerpo con detenimiento, no lleva a cabo ningún acto de autoerotismo como un posible recurso para alcanzar el clímax sexual, sino que muchas veces trata de controlar su excitación sexual en la soledad de la sala de baño:

> Haciendo un gran esfuerzo intelectual—repetir en voz alta el teorema de Pitágoras—don Rigoberto detuvo a medias la erección que comenzaba a destocar aquella cabecita enamorada,

y, salpicándose con puñados de agua fría, la apaciguó y devolvió, encogida, a su discreto capullo de pliegues. (131)

La práctica del narcisismo, tal como la define Freud, implica a su vez el énfasis del individuo por su propio cuerpo que se convierte en el objeto sexual del cual la persona se siente emocionalmente atraída. A este tipo de narcisismo que ocurre después de la infancia, Freud lo define como secundario.[28] En el desarrollo normal de la conducta humana, Freud sugiere que el infante transfiere su fijación hacia sí mismo, fenómeno llamado voyeurismo primario, por una atracción a otros. Es decir, el niño tiene la capacidad de "convert self cathexis into object cathesis" (Berman 13). Sin embargo, un individuo con una personalidad narcisista no es capaz de lograr tal conversión y, por tanto, es incompetente de establecer relaciones interpersonales con otros. Visto el narcisismo desde este punto de vista, y dados los sinnúmeros pasajes en donde don Rigoberto expresa su amor por su esposa Lucrecia, es difícil clasificar el comportamiento del personaje como narcisista cuando don Rigoberto es capaz de expresar amor por otros.

Muchos psicoanalistas, entre ellos Otto Kernberg, han redefinido y expandido el concepto del narcisismo desarrollado por Freud. Estos estudios post-freudianos han permitido clasificar oficialmente el narcisismo como una enfermedad siquiátrica. En 1980, por ejemplo, la Asociación Americana de Psiquiatría introdujo por primera vez el término "narcissistic personality disorder," o comúnmente llamado DSM-III, para describir al paciente que sufre de:

> A grandiose sense of self-importance or uniqueness; preoccupation with fantasies of unlimited success; exhibitionistic need for constant attention and admiration; characteristic responses to threats of self-esteem; and characteristic disturbances in interpersonal relationships, such as feelings of entitlement, interpersonal exploitativeness, relationships that alternate between the extremes of overidealization and devaluation, and lack of empathy. (citado en Berman 20)

Al considerarse esta definición más amplia del narcisismo, es posible entrever algunos aspectos de la personalidad de don Rigoberto que pueden interpretarse como síntomas de este desorden psicológico. Quizás una de las características más resaltantes en el comportamiento del personaje, se encuentra presente en sus fantasías eróticas en donde don Rigoberto revela el profundo deseo de ser admirado por otros. Además del claro ejemplo que representa el relato ekfrástico basado en la obra pictórica de Jordaens sobre el Rey de Lidia, en donde don Rigoberto se siente el hombre más poderoso y envidiado del mundo, gracias a la extraordinaria grupa de su esposa; la fantasía erótica basada en el cuadro de Tiziano Vecellio, "Venus con el Amor y la Música," coloca a don Rigoberto en el papel de "nuestro señor" (95). En este juego erótico, no es el personaje ficticio dentro de la fantasía llamado don Rigoberto quien relata sus propias hazañas, sino que el narrador de la fantasía, Cupido, es quien cuenta las bondades de su amo don Rigoberto. Siendo Cupido creación del propio don Rigoberto, aquél que describe con envidia el

derecho que tiene éste de poseer a doña Lucrecia, quien a su vez participa en el relato como Venus, don Rigoberto, a través de esta fantasía, llena esas necesidades de sentirse importante y de convertirse en el centro de atención de otros. Tanto la fantasía sobre el rey Lidia como la que presenta a Lucrecia como Venus, la diosa del amor, retrata a un hombre envidiado por otros, un personaje que por sus riquezas materiales y por sus aventuras sexuales se siente por encima del resto de los hombres. Por ende, una lectura de estas utopías eróticas que resalta ciertas singularidades en el comportamiento de don Rigoberto apunta a configurar el perfil psicológico del personaje como narcisista.

Nuevos estudios sobre el tema de aberraciones sexuales, sin embargo, han desarticulado los esquemas freudianos acerca de estos desordenes psicológicos. A diferencia del psicoanalista Kernberg quien percibe el narcisismo secundario como un desorden patológico en la personalidad, el desarrollo teórico sobre el narcisismo de Heinz Kohut se inserta como una postura diametralmente opuesta a la anterior. Para el vienés Kohut, la presencia del desorden de personalidad narcisística no debe interpretarse como una característica maligna o diabólica en el individuo que la posee. Muy por el contrario, Kohut sostiene que "the pejorative connotacions of narcissism are due to the inappropriate instrusion of the altruistic value system of Western civilization" (Berman 26). Su estudio por lo tanto sugiere que el narcisismo no debe dividirse tan solo en primario y secundario, siendo este último

considerado por la medicina como patológico, sino que este tipo de narcisismo afecta, en diferentes grados, a todas las personas (Berman 26).

La propuesta de Kohut, si bien analiza el tema del narcisismo y de otras enfermedades psicológicas, va mucho más allá, pues responsabiliza al sistema de valores que el falocentrismo impone de una manera u otra al individuo de cómo percibirse a sí mismo y a los demás. Las sociedades europeas desde los inicios del siglo XVII han impuesto "a series of restrictions, prohibitions, censorships and taboos upon the 'sexual' body" (Williams 31). Esta perspectiva maniqueísta de ver el cuerpo sexual se ha diseminado en todas las ciencias que estudian la sexualidad humana en la medida que estas disciplinas categorizan, entre muchas, ciertas conductas como normales, mientras que califican el resto como impropias. La crítica Louise Kaplan llega también a conclusiones similares en su estudio sobre las perversiones sexuales cuando señala que éstas son resultado de un sistema social patriarcal rígido que estereotipa y "vende" la identidad de género:

> As these last few decades of the twentieth century are proof enough, the obsession with sexual normality and gender conformity become a breeding ground for perversion. [. . .] What we are seeing, as a last-ditch effort to contain and regulate the gender ambiguities that are the lot of human beings, is a commercialization and standardization of so-called deviant sexuality. (citado en Kelly 37)

Esa necesidad de normalizar el comportamiento sexual es fruto de la percepción del acto sexual como una actividad cuyo único objetivo es la preservación de la especie, es decir, la procreación. Una sexualidad hedonista y ambigua que tiene como objetivo el placer y el goce, como se describe en Elogio de la madrastra, se condena. Es por ello que el disfrute sexual ha sido "sometimes pathologized as an obsessive/compulsive disorder, rather than celebrated . . ." (Abramson 3).

Tomando en cuenta el punto de vista anterior, es lógico concluir que las posibles perversiones sexuales que los lectores prescriben en el personaje don Rigoberto no son producto del personaje, sino más bien consecuencia directa de los juicios de valor de aquéllos cuyas opiniones son fruto de esa concepción binaria, normativa y maniqueísta de ver el mundo en general, y la sexualidad en particular. En el epílogo de su libro Narcissism and the Novel, Jeffrey Berman sugiere que: "All psychiatric classifications are reductive, and characters are always more complex than their diagnosis" (253). Berman hace esta observación en la medida en que estas categorías psicológicas reducen la condición del personaje a un caso de locura. Sin embargo, como se ha visto en el caso de don Rigoberto, no todo comportamiento fetichista, voyeurista, narcisista o exhibicionista es un caso clínico. Los singulares patrones de comportamiento que experimenta don Rigoberto a lo largo de la novela que llevan a muchos lectores a diagnosticarlos como perversiones sexuales no deben verse como tal, sino como comportamientos que el individuo, consciente de las limitaciones impuestas por el sistema patriarcal, adopta a manera de

explorar y disfrutar tanto su sexualidad como su propio cuerpo. Es decir, a partir del análisis de este personaje vargasllosiano se puede apreciar cuán difícil y limitante es seguir al pie de la letra los estrictos ideales hegemónicos de la masculinidad. Por lo tanto, el hombre moderno, en la privacidad de su hogar o seguro de la ausencia de la mirada del otro, tiende a despojarse de aquella máscara social que utiliza cuando se encuentra en compañía de otros. Tales conductas revelan que los valores presentes en el ideal hegemónico masculino han sido cuestionados, contestados y por ende subvertidos.

Desde su publicación, la recepción de la crítica y de los lectores ha sido poco favorable con Elogio de la madrastra. La novela en discusión ha sido calificada por muchos como una novela menor dentro del universo narrativo vargasllosiano y catalogada como una incursión experimental del autor en el género erótico, debido a la temática de la sexualidad y del cuerpo que se explora en sus páginas. Estos temas que aluden a las emociones y a la carne son de por sí concebidos como marginales dentro del sistema patriarcal, debido a que en este esquema social de orden binario, que trata de estandardizar y regularizar la conducta sexual humana, se privilegia la mente y todo aquello que compete a lo racional y lo lógico, desplazándose al cuerpo y a las emociones a una posición inferior. Dentro del dualismo cartesiano —"pienso, luego existo"— en que se inserta el falocentrismo, la privilegiada mente humana ha luchado, muchas veces en vano, por acallar el cuerpo humano y los apetitos de la carne (Williams 1).

En ese constante dominio de la mente, estudios sobre la visión epistemológica del cuerpo han erradicado al cuerpo de su entidad material y biológica. Ejemplos de esa invisibilidad corpórea se encuentran en los estudios de Michel Foucault, quien propone que la subjetividad es simplemente una construcción discursiva. Es decir, el cuerpo sólo se puede apreciar o reconocer a través del "filter of this or that discourse" (Williams 35). Otra visión epistemológica del cuerpo la plantea Jacques Lacan, teoría que se basa en su axioma de que:

> El cuerpo del sujeto es un compuesto de partes-objetos articuladas en una unidad preliminar durante el estadio del espejo y asumidas como una totalidad en el subsecuente autoconcepto del sujeto" para concluir que el cuerpo "es una construcción imaginaria y no una equivalencia del Real. (Galoppe 255)

Si bien los estudios epistemológicos del cuerpo de Foucault y de Lacan apuntan hacia la invisibilidad del cuerpo material humano y que éste se puede "percibir" sólo a partir del discurso, según aquél, o mediante la construcción simbólica del lenguaje como lo establece este último. En muchos casos, se ha tratado de establecer la importancia del cuerpo material y biológico, al presentarse el cuerpo como "the exact correlate or transparent signifier for the mind" (Roberts 66). Queda implícito en esta premisa que el cuerpo del individuo es una de las claves para leer la mente y las actitudes de éstos. Esta correlación simbólica entre el cuerpo y la mente desplaza al cuerpo a una posición de esclavitud simbólica. En la literatura, al igual que en otras artes,

muchos artistas dependen de la descripción escrita o pictórica del cuerpo para establecer el carácter y la personalidad de los personajes.

En Elogio de la madrastra, el cuerpo y la sexualidad masculina, como se ha observado anteriormente, es omnipresente en el decurso de la obra. Sin embargo, es difícil sugerir que el cuerpo desnudo de don Rigoberto se presenta en el texto como una representación simbólica de la mente del protagonista. Es indudable que la descripción de las diferentes partes de su cuerpo se queda en el cuerpo mismo del protagonista. Es decir, cuando el narrador describe el cuerpo de don Rigoberto, el lector "percibe" solamente la carne del personaje en detalle. A esa habilidad del narrador o del personaje dentro de un texto de apreciar su cuerpo o de otros tal como éste existe físicamente, Scott Smith lo define como "embodied subjectivity."[29]

En su estudio sobre la subjetividad corporizada en la obra poética de Edward Taylor, Walt Whitman y Allen Ginsberg, Smith encuentra que los dos primeros emplean el lenguaje del cuerpo masculino, y la descripción de sus propios cuerpos para expresar en forma simbólica un ideal o una idea abstracta: "they [Taylor and Whitman] have seen their bodies as platforms on which to reach higher ground" (162). En otras palabras, la subjetividad presente en los textos líricos de Taylor y de Whitman es descorporizada.[30] Smith, por otro lado, descubre al estudiar la obra poética de Ginsberg que el cuerpo, muchas veces desnudo, que se revela en su poesía no llega a trascender, sino que el cuerpo se reconoce como tal. Por lo tanto, la diferencia

en Ginsberg con los otros dos poetas es que su meta no es "to see the body as a clue to larger ideologies" sino que "the body is the goal" (162).

Un contraste parecido al trabajo de Smith sobre la subjetividad corporizada se puede llevar a cabo si se compara un texto fundacional como "El matadero" (1871) del argentino Esteban Echeverría con el de la novela Elogio de la madrastra. En aquél texto, el lector infiere que el cuerpo gallardo y apuesto del unitario criollo, como los cuerpos deformes y sucios de los "buitres" que deambulan por el matadero, representan respectivamente la integridad política de los unitarios versus la corrupción e ignorancia de los partidarios de Rosas. Las descripciones del cuerpo desnudo o semidesnudo de don Rigoberto, por otro lado, se remiten al cuerpo mismo del personaje y no poseen una connotación ni significado ulterior que vaya más allá de la descripción del cuerpo. En otras palabras, los pasajes de los cotidianos ritos higiénicos de las diferentes partes del cuerpo que realiza don Rigoberto a manera de contrarrestar el paso de los años no incitan al lector a divagar en temas de valor universal ni abstracto, sino que el cuerpo describe su propia esencia física. Es por ello, que los estudios críticos sobre estos pasajes de la novela en cuestión nunca se han enfocado en otros temas, mas que el de la sexualidad y de los sentidos.

Elogio de la madrastra se presenta en el universo de Vargas Llosa como un proyecto narrativo que se distancia de sus otras obras, al excluir todo contenido político en ella. El escritor peruano realiza esto mediante la construcción del personaje don Rigoberto quien, desilusionado por el mundo de

la política, se dedica a explorar su sensualidad y su interés por el arte. Al mismo tiempo, el texto refleja el giro político del autor y del artista en la medida que la obra, clasificada como erótica, representa una exploración de géneros literarios que muchos críticos y lectores consideran "bajos." Es decir, la seriedad con la que se percibe al escritor se difumina cuando mediante el acto mismo de la escritura, a manera de rito carnavalesco, Vargas Llosa incursiona en el mundo de los sentidos y de la sexualidad. El hombre (re)presentado en esta novela no es Alberto, el poeta, de La ciudad y los perros, ni Mascarita de El hablador, que intentan fallidamente de subvertir el sistema al denunciar los males sociales; la subversión de don Rigoberto es mucho más sutil y personal al desarrollarse ésta en la intimidad de su alcoba. Don Rigoberto busca en ese espacio privado de denunciar y subvertir, en forma casi muda, una serie de restricciones y prohibiciones sociales y morales que el hombre moderno ha ido incorporando como parte de su visión de lo que significa ser hombre. En forma tenaz y cruda, el personaje, y por no decirlo el narrador del texto, niega ese mundo abstracto y universal para hallar en el cuerpo y en la exploración de esa esencia corpórea la llave mágica a esa realización personal que el mundo de afuera, entre individuos, le ha negado constante e históricamente al hombre de hoy.

Notas

[1] Entre aquellos recursos narrativos se encuentran el uso de las cajas chinas, los vasos comunicantes y el elemento añadido. Como técnica narrativa, las cajas chinas consiste en la construcción de una historia—madre—en la cual se encuentran contenidas historias menores—hijas—realizadas en forma sucesiva. El dato añadido, por otro lado, se refiere a la supresión de un hecho o dato principal dentro de una historia. La información excluída muchas veces se le ofrece al final del texto, o sólo es sutilmente sugerida por el narrador. El procedimiento de los vasos comunicantes implica la narración de dos episodios o historias que "ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa [. . .] a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separados." (Vargas Llosa Cartas a un joven novelista 143).

[2] El estudio de Raymond Williams, "Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio," discute detalladamente la evolución ideológica del autor.

[3] Con la excepción de La guerra del fin del mundo (1981), que relata la rebelión de los Canudos en el Brasil del siglo XIX, y La Fiesta del Chivo (1999), que trata sobre la dictadura de 31 años de Rafael Leónidas Trujillo en los años sesenta en República Dominicana, todas las novelas del escritor se desarrollan en el Perú.

[4] En su libro Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa, Efraín Kristal muestra claramente, mediante la inclusión de ensayos escritos por Vargas Llosa cómo estos dos temas han estado en constante pugna.

[5] Mario Vargas Llosa, Elogio de la madrastra (Barcelona: Tusquests ediciones, 1988) pp. 77 y 78. Todas las citas se extraen de esta edición indicándose el número de página en forma parentética.

[6] Robert W. Gaston define el término *ekphrasis* como "the emulative verbal representation of a visual representation" (217).

[7] Un texto extra-diegético presenta un narrador de primer grado que cuenta una historia en tercera persona y no participa en ella como personaje.

[8] Debe de enfatizarse que el narrador no es completamente omnisciente, pues éste nunca entra en la mente de Fonchito, esto permite que el lector nunca se entere de las reales motivaciones del personaje.

[9] La selección de las pinturas, incluyendo la de la portada del libro, fue realizada por el mismo autor.

[10] Marting emplea el término de metanarrativa para señalar que tanto las fantasías como los cuadros presentes en el texto permiten al lector conocer algunos aspectos de la personalidad de algunos de los personajes del texto diegético. Además, las obras pictóricas prefiguran el devenir de la relación de los esposos. Por ejemplo, el cuadro de Jordaens describe el momento cuando el Rey de Lidia muestra a su ministro Giges el generoso trasero de su esposa. El cuadro se presenta como un punto crucial en la vida de estos personajes históricos en la medida en que Giges, con la ayuda de la reina, asesina al Rey,

convirtiéndose en el sucesor de éste y amante de ella. Una trama parecida ocurre con el texto diegético cuando don Rigoberto le insinúa a Lucrecia que su hijo ha debido experimentar su primer sueño erótico, al verla a ella casi desnuda. En el decurso de la novela, Fonchito y Lucrecia se convierten en amantes.

[11] Entre los críticos que consideran difícil explorar el tema del hombre y la masculinidad se encuentran Harry Brod, Alice Jardine, Paul Smith y otros.

[12] En 1978, la exhibición artística en Nueva York titulada "Male Nude," provocó comentarios negativos por parte de los críticos masculinos. Ejemplo de ello son los siguientes: "A man's body doesn't lend itself to abstraction like a woman's" y "Nude women seem to be in their natural state, for some reason men merely look undressed" (citado en Simon J. Williams y Gillian Bendelow 198).

[13] Sobre el tema del desnudo masculino, Peter Lehman no está de acuerdo con el argumento de Mulvey. Lehman sugiere que "man not only can but is driven to look at, and talk, and write, and joke about his 'exhibitionist like'" (6). De ambos pensamientos, sin embargo, se puede inferir que el hombre heterosexual ve a la mujer como objeto sexual, mientras que la mirada hacia el cuerpo desnudo masculino es resultado de su curiosidad por querer entrar dentro de ese "dark continent" al que Coward llama el cuerpo masculino.

[14] Susan Bordo reconoce el mismo tratamiento que se le otorga al órgano masculino en los países de habla inglesa, al que se le identifica como "power tool . . . rod . . . crank" (48).

[15] Se debe recalcar que el miedo de la impotencia no ocurre sólo en el contexto del coito sexual, sino que muchos hombres, a pesar de vivir una vida en celibato, consideran la impotencia como uno de los más terribles eventos en la edad adulta. Para mayor información consultar el artículo de Lucy Candib y Richard Schmitt "About Losing It: The Fear of Impotence."

[16] De acuerdo a Flannigan, Santa Claus y Mr. Rodgers son ejemplos del hombre testicular. Además, el autor compara las figuras de Superman y Clark Kent como ejemplos de la masculinidad fálica versus la testicular.

[17] Para el griego, la belleza corporal era "evidence of the presence of the divine on earth and the original spur to the all 'higher' human endeavors" (Bordo "Beauty (Re)Discovers" 150).

[18] Es importante mencionar que don Rigoberto pertenece a una clase socio-económica privilegiada en la sociedad peruana y por lo tanto se puede colegir que sus preocupaciones con respecto a la apariencia y la vejez son parecidas a las de las sociedades desarrolladas.

[19] Al comentario de Willoquet-Maricondi debe incluirse el de M. Keith Booker quien indica que don Rigoberto presenta una "obsession with the sexual and a rejection of the physical" (163).

[20] Al referirse a los pelos que le salen en las orejas, don Rigoberto los llama: "excrecencias capilares" (41). Es decir, los considera tan sucios como el propio excremento.

[21] Booker compara la actitud de don Rigoberto hacia sus propias heces con la del personaje Leopold Bloom de la obra Ulises de Joyce y encuentra que

Bloom siente gozo por el proceso de defecación, mientras que para Rigoberto el placer "comes largely from the fact that he has gained complete domination and control over his own bowels" (167).

[22] La repulsión de don Rigoberto por su propio excremento no debe considerarse como el único determinante para categorizar la actitud del personaje hacia su cuerpo como anticarnavalesca. Según Bakhtin, la degradación presente en el espíritu del carnaval implica "a coming down to earth," proceso que se relaciona con "acts of defecation and copulation, conception, pregnancy, and birth" (Bakhtin 21).

[23] Temas que se discutirán posteriormente.

[24] Sobre la discusión acerca de la naturaleza erótica o pornográfica de Elogio de la madrastra consúltese los artículos de Jorge H. Valdivieso "*Elogio de la madrastra*: un discurso erótico de símbolos, máscaras y sensaciones" y de Olga G. Campbell "*Elogio de la madrastra*: alegoría del amor o novela erótica."

[25] Con respecto a la cita de Booker, debe advertirse que el crítico está imaginando un lector masculino, porque no todos los lectores, pensando en las lectoras femeninas, perciben a Lucrecia como un objeto de fascinación sexual.

[26] En su ensayo "Lo diabólico en *Elogio de la madrastra*," la autora compara al personaje Fonchito con Lucifer.

[27] El estudio de María Silvana Persino analiza detalladamente la representación pictórica de Jordaens con respecto al juego de las miradas.

[28] El narcisismo primario, por otro lado, se presenta durante la niñez y se manifiesta por "the child's overestimation of his wishes and mental acts" (Berman 13). Este tipo de narcisismo se presenta como una faceta normal en el desarrollo del individuo.

[29] Término que traduciré como "subjetividad corporizada."

[30] Término que se traduce al inglés como "disembodied subjectivity."

Cuarto capítulo

"The Pillow Book:" repudiando el deseo homosocial en Los cuadernos de Don Rigoberto

En una de las páginas de su diario, don Rigoberto confiesa: "bajo mi incolora apariencia de burgués cincuentón se embosca un hirsuto antisocial medio anarquista."[1] Además de advertir la doble naturaleza de la personalidad del personaje, la anterior cita permite percibir asimismo la máscara social que don Rigoberto lleva consigo en la esfera pública, máscara que oculta las verdaderas inclinaciones y deseos de él que se describen detallada y artísticamente en su diario personal. Mediante el acto de escritura, por lo tanto, don Rigoberto revela libremente y sin tapujos su verdadero ser, y es a través del acto ilícito de lectura de estos textos privados, guardados con llave en su pinacoteca, que el lector se entera de la peculiar idiosincrasia de este oscuro gerente de seguros.

La novela Los cuadernos de don Rigoberto (1997) de Mario Vargas Llosa, publicada nueve años después del lanzamiento de Elogio de la madrastra (1988), es la continuación del triángulo amoroso que se desarrolla entre sus personajes: don Rigoberto, doña Lucrecia y Fonchito. Esta secuela se inicia seis meses después de que don Rigoberto, enterado de la infidelidad cometida por su mujer y su primogénito, Fonchito, arroja a su amada del hogar. La ausencia de su recordada esposa aparentemente conduce a que don Rigoberto renuncie a la vida sexual y erótica plena que él había creado con la complicidad de Lucrecia y sus obras pictóricas en los confines de su lecho

conyugal. Al final de Elogio de la madrastra, Justiniana, la criada, describe el comportamiento de don Rigoberto después de la partida de su esposa de la siguiente manera: "desde que se separó de tu madrastra parece un alma en pena [. . .] se ha vuelto un cucufato como no he visto. Los hombres se vuelven así cuando sienten que van a morirse" (185). Sin embargo, en Los cuadernos de Don Rigoberto, el lector se entera de que la pasión y el deseo inherentes en la personalidad del personaje, ya imposibles de ser puestos en escena, se mantienen vivos en su diario personal a través de elaboradas utopías eróticas en donde su ausente Lucrecia es la protagonista de increíbles escenarios amorosos.

No obstante, Los cuadernos de don Rigoberto no se limita únicamente a desarrollar estas lujuriosas fantasías sexuales, sino que además presenta ocho misivas dirigidas, mas no enviadas, a un lector explícito, que escritas a manera de ensayo abogan por la plena libertad del individuo, libertad que respalda principalmente el derecho de (re)crear una sexualidad sin límites. La estrecha relación entre estas fantasías sexuales y estos ensayos es palpable en la medida en que estos últimos son, entre otras cosas, una filosofía del erotismo y por ende una defensa de la creación de las primeras, mientras que aquéllas sirven de ejemplo de la creatividad sin límites en el terreno amoroso que los ensayos defienden. De la lectura de estas correspondencias se colige que la libertad tan anhelada por el individuo se encuentra constantemente amenazada y restringida por la omnipresencia del rígido sistema patriarcal y por aquellas instituciones que la representan, espacios construidos en función a credos

colectivistas que regularizan el comportamiento de sus miembros al imponérseles específicos y estrictos estándares de conducta que despojan a la persona de todo individualismo. El rechazo que manifiesta don Rigoberto a estas instituciones hegemónicas, tales como el deporte, los clubes sociales, la política y la religión, que se caracterizan por su naturaleza homosocial, representa un directo e indirecto ataque a todas aquellas imágenes monolíticas que representan la masculinidad hegemónica. Estos ensayos críticos incluidos en los cuadernos del personaje, por lo tanto, se presentan como textos subversivos que deconstruyen y cuestionan los mismos cimientos en los cuales se forjan y se ponen en práctica los ideales masculinos dominantes prescritos por el sistema.

El latente rechazo al colectivismo que se exhibe en los escritos de don Rigoberto, además de ser una crítica a las instituciones caracterizadas como hegemónicas por excelencia, se insinúa también como una alternativa a aquella conducta masculina ideal. Don Rigoberto se rebela para reivindicar su derecho a ser diferente y para satisfacer su deseo sexual a su manera, si bien ya no en carne propia, por medio de la imaginación activa que se hace tangible, mas no pública, mediante la palabra escrita y que se inspira gracias a la lectura de sus amados libros y de sus propios cuadernos, la contemplación de sus obras pictóricos y el recuerdo de la amante ausente: Lucrecia. Su comportamiento anarquista dista mucho de las conductas prescritas por el sistema patriarcal que uniformizan no sólo las vías de cómo satisfacer el placer sino de cómo desarrollar una identidad sexual. La actitud renuente de rechazar

ciertos patrones hegemónicos de deseo conduce al personaje a aislarse y a auto-marginarse en ese universo privado que representa ya no el lecho conyugal ni el cuarto de baño como ocurre en Elogio de la madrastra, sino su pinacoteca con sus "cuatro mil volúmenes y [. . .] cien grabados" (17) y específicamente sus cuadernos personales. El arte como elemento de inspiración y de creación se transforma, por lo tanto, en el medio de salvación del personaje y también en el "texto" con el cual y en el cual don Rigoberto construye su identidad masculina.

En el decurso de la novela, el lector es testigo además de que no es únicamente don Rigoberto quien emplea el arte como medio para (re)crear su identidad sexual y masculina, sino que su hijo Fonchito también opta por el arte como fuente de inspiración que nutre su desarrollo intelectual y como individuo. En el texto extradiegético de la novela, el lector es testigo de la indiferencia de Fonchito a querer comportarse como los adolescentes de su propia edad, al escoger deliberadamente como modelo de imitación en su desarrollo personal a la controvertida figura del decadente artista vienés Egon Schiele. Mediante la caracterización del personaje Fonchito, Vargas Llosa ingeniosamente parodia no sólo el *bildungsroman*, sino también el *künstlerroman*, al trazar el extravagante e inusual desarrollo artístico del joven que lo lleva del interés, a la obsesión y a la completa identificación con el poco comprendido pintor expresionista.[2]

Si bien Los cuadernos de don Rigoberto se presenta como la secuela de Elogio de la madrastra, aquella novela es más extensa y densa en la

exploración de sus personajes y temas.[3] En cada uno de los nueve capítulos que comprende la secuela, se yuxtaponen cuatro diferentes unidades narrativas y una pictórica que se repiten en el mismo orden a lo largo del texto.[4] En primer lugar, se tiene el relato extradiegético, narrado en tercera persona, que básicamente desarrolla la trama de la novela. La historia comienza con la inesperada visita de Fonchito a la casa de su madrastra en San Isidro, quien aparentemente arrepentido del acto pecaminoso cometido en detrimento de Lucrecia, persuade a su madrastra a que convenza a su padre que la perdone. En esta sección de la novela, Fonchito emplea el arte como medio de seducción, pues mediante su contagiante curiosidad por Egon Schiele, llega a incitar el interés en Lucrecia, logrando con ello recuperar la confianza perdida de Lucrecia hacia él. En este estrato narrativo, Fonchito se dedica activamente a reestablecer el *status quo* existente al comienzo de Elogio de la madrastra.

Una segunda línea narrativa la constituye las cartas que don Rigoberto dirige, pero nunca envía a un lector explícito. En ellas, don Rigoberto expone, a manera de ensayo, su filosofía erótica y su defensa al derecho a ser diferente. Para ello, don Rigoberto denuncia y ataca a todas aquellas instituciones patriarcales que se caracterizan por promover la doctrina colectivista y que buscan la uniformidad del deseo, al rechazar expresiones masculinas diferentes a la hegemónica. Estas correspondencias, que se dirigen a distintos lectores, promueven la libertad creativa extendiéndose ésta más allá del universo artístico, al ingresar en la esfera de la sexualidad con el objetivo de enriquecerla y transformarla en erotismo puro, logrando ella misma

convertirse, por lo tanto, en expresión artística. En las cartas de don Rigoberto, el lector puede entrever además la presencia de la pluma del propio escritor Mario Vargas Llosa, cuyos ensayos e ideas presentes en otros de sus textos se encuentran textualmente presentes en las misivas de don Rigoberto.[5] Dada la forma cómo el propio discurso del autor peruano se filtra en los textos del personaje, se reconoce la naturaleza intertextual o autointertextual que caracterizan a estas cartas.[6]

Cada capítulo de la novela incluye también una línea narrativa que corresponde a las fantasías eróticas. En estos relatos eróticos, la imaginación de don Rigoberto se desborda sin límites creando escenas candentes ejecutadas artísticamente. Mediante el desarrollo de estas utopías sexuales, don Rigoberto pone en práctica la libertad de ser diferente que defiende tan airadamente en sus cartas. En estas fantasías eróticas, Lucrecia interviene como la heroína, muchas veces relatando a su esposo "sus aventuras" sexuales extra-maritales. En estos textos eróticos, su autor, o sea don Rigoberto, utiliza diferentes fuentes de inspiración para su creación. Algunas veces, él se inspira en el recuerdo de su esposa que genera estas fantasías. Otras veces, el mismo don Rigoberto es quien busca entre sus cuadernos alguna cita o comentario que despierte su imaginación: "don Rigoberto espigó anhelosamente sus cuadernos en pos de ideas que atizaran su imaginación" (129). En otras ocasiones, se desarrolla a partir de la contemplación de un cuadro o el recuerdo de haber visto uno el elemento que nutre esa fantasía. Cuando el arte pictórico se presenta como el elemento generador que inspira

sus fantasías, éstas se desarrollan a manera de un relato ekfrástico. Sin embargo, a diferencia de las utopías sexuales presentes en Elogio de la madrastra que tienen como origen la contemplación de una obra de arte específica, en Los cuadernos de la madrastra estos relatos eróticos consisten de una densa gama de estímulos que se intersectan simultáneamente para dar inicio y desarrollo a la fantasía.[7]

A continuación de estos tres tipos de relatos, cada capítulo presenta un breve anónimo amoroso. Dada la intimidad con que se expresan sus remitentes y los singulares detalles contenidos en estas misivas, es lógico sospechar que éstas son escritas por Lucrecia y don Rigoberto. Por un lado, los anónimos supuestamente escritos por ella describen situaciones que sólo Lucrecia es capaz de conocer pues se refieren a la experiencia amorosa compartida entre los amantes; mientras que los anónimos de "don Rigoberto" comparten las mismas características estilísticas y temáticas contenidas en sus pensamientos y fantasías sexuales tal como se ilustran en Elogio de la madrastra. Los supuestos anónimos de Lucrecia terminan a manera de firma con expresiones tales como "Tuya, tuya, tuya, la fantasmita enamorada" (270), palabras que Lucrecia empleaba en sus juegos amorosos tal como se registran en la novela anterior. La supuesta autoría de don Rigoberto, por otro lado, es creíble cuando en las misivas se encuentran temas e ideas similares que han sido desarrolladas en las fantasías escritas en los cuadernos del personaje. Es decir, estas correspondencias anónimas también se caracterizan por un proceso de autointertextualidad, al repetir elementos existentes en previas

líneas narrativas y al mencionar situaciones descritas en la novela anterior a ésta.

Cada capítulo se cierra con una pequeña reproducción en blanco y negro de una pintura o dibujo de Egon Schiele. La inserción del texto pictórico del artista vienés al final de cada capítulo se presta a un sinnúmero de especulaciones. Una interpretación de estas pinturas es que ellas son una expresión pictórica que resume la esencia misma del capítulo. Por ejemplo, el dibujo al final del primer capítulo titulado "Self-Portrait in Crouching Position" es un autorretrato del artista Schiele desnudo.[8] Habiéndose identificado Fonchito con tal artista, ese retrato representa al mismo Fonchito quien está esperando atentamente el descuido de Lucrecia para destruir la poca tranquilidad que ella ha obtenido desde su separación con don Rigoberto. Otra interpretación de aquellas ilustraciones es que éstas, al encontrarse al final de los anónimos, se insinúan como la firma que como un acertijo da a conocer la identidad del verdadero autor de las misivas anónimas: Fonchito. Los cuadros de Egon Schiele aluden asimismo a las fantasías eróticas desarrolladas en los cuadernos de don Rigoberto. En su relato "Borrachera con carambola," el personaje se imagina a Lucrecia y a la criada Justiniana realizando un acto sexual lesbiano. En el cuadro al final de ese tercer capítulo se ilustra a dos mujeres, una desnuda y otra completamente vestida, en una pose bastante erótica que refleja el acto sexual en que participan los personajes en el texto erótico.[9] Sobre la presencia de las ilustraciones de Schiele al final de cada capítulo, Roy C. Boland sugiere que la función de éstas "seems to be no more

than that of pictorial footnotes" (96). Comentario que parece, sin embargo, no reconocer la influencia de Schiele en la trama de la novela.

Los cuadernos de don Rigoberto concluye con un epílogo entitulado "Una familia feliz." En esta sección del texto, Vargas Llosa logra no sólo unir ciertos cabos sueltos que cada línea narrativa desarrolla por separado en el decurso de la novela, sino que también se aclara la relación que estos textos tienen entre si, al añadirse varios datos ausentes a lo largo de los nueve capítulos. Esto no significa, sin embargo, que el autor deje ciertas situaciones inciertas para la interpretación del lector. En este segmento, por ejemplo, el lector se entera de que Lucrecia y don Rigoberto se reconcilian gracias a los anónimos escritos por Fonchito. No obstante, su felicidad se encuentra en constante peligro dada la amenaza que el mancebo representa para el matrimonio:

> No tengo defensas contra ese niño. No quiero que pase, no quiero hacerte sufrir, como la vez pasada. Ya sé que sufriste, amor mío. Pero, para qué voy a mentirte. Tiene poderes, tiene algo, no sé qué. Si se le mete en la cabeza otra vez lo haré. No podré impedirlo. Aunque destruya el matrimonio" (374-374).

La confesión de Lucrecia ni atemoriza ni encoleriza a su esposo quien aparece resignado a la posible infidelidad de su amada con su propio hijo. En estos juegos mentales y sexuales, Fonchito sale victorioso, no sólo porque ha logrado reestablecer la armonía hogareña anteriormente perdida, sino porque a diferencia de don Rigoberto que desarrolla y oculta su mundo hedonista en sus

cuadernos, aquél es capaz de desarrollar una personalidad poco convencional que goza de la aceptación de su progenitor y de su madrastra, y que se muestra abiertamente ante la mirada de otros.

Críticos de la talla de M. Keith Booker y Hedy Habra han analizado la condición postmodernista en la narrativa de Vargas Llosa. Booker establece que los más recientes textos vargallosianos, tales como Pantaleón y las visitadoras, La guerra del fin del mundo, Elogio de la madrastra, entre otros, se caracterizan por ser claros ejemplos de la vena postmodernista inherente en la escritura del autor. Al comparar estos textos con sus previas novelas como La casa verde y Conversación en la Catedral, Booker establece que sus últimas novelas tienen muchos puntos en común con aquellas novelas consideradas típicas de la ficción postmodernista a nivel mundial (183). Entre aquellos elementos postmodernistas presentes en las más recientes obras del novelista peruano se encuentran:

> An exploration of the unstable differentiation between parody and exemplification in contemporary culture, an emphasis on the role of the reader in realizing a text, an acceptance of popular culture as a valid source of literary material, a self-questioning attitude that leads to an opposition to fanaticism of any kind, a thoroughgoing skepticism about Utopian and apocalyptic visions of history that is related to a view of history as proceeding by evolution rather than revolution, and a similar skepticism toward absolutes of all kinds. (Booker 183)

Si bien el texto crítico de Booker no llega a estudiar la novela Los cuadernos de don Rigoberto, es evidente que los rasgos de la escritura postmodernista de Vargas Llosa mencionadas en la cita anterior son más que adecuadas para interpretar el texto en discusión como perteneciente al movimiento postmodernista. Un reciente estudio sobre el carácter postmodernista de esta novela es el meticuloso artículo de Hedy Habra titulado "Postmodernidad y reflexividad estética en Los cuadernos de don Rigoberto." En este estudio la autora no sólo realiza una lectura posmoderna del texto novelesco, sino que además resalta los elementos postmodernistas más sobresalientes tales como el acercamiento fragmentado hacia los personajes, la investigación artística presentada de una forma reflexiva, la naturaleza ambigua de la novela, la creación de un mundo ficticio que representa la dimensión ontológica del texto y la yuxtaposición de elementos pertenecientes tanto a la alta como a la baja cultura.

No obstante las características formales, estilísticas y temáticas que se estudian con detalle en el extenso trabajo de Habra son elementos que representan la condición postmodernista del texto vargallosiano, dicho estudio, sin embargo, no considera el espíritu posmoderno de la obra. Según el crítico francés Jean-Francois Lyotard, la esencia y meta misma del movimiento postmodernista se encuentra presente en el rechazo o en la postura de "incredulity toward metanarratives" (xxiv). En otras palabras, Lyotard entiende el movimiento como una tendencia hacia el rechazo y la deconstrucción de ciertas verdades consideradas universales o eternas (Harvey 45). El objetivo

del postmodernismo o de cualquier obra posmoderna, por lo tanto, "is to subvert the foundations of our accepted modes of thought and experience so as to reveal the 'meaninglessness' of existence and the underlying 'abyss,' or 'void,' or 'nothingness' on which any supposed security is precariously suspended" (Abrams 168-169). Los ensayos presentes en cada uno de los capítulos de Los cuadernos de don Rigoberto, funcionan asimismo como el elemento subversivo que cuestiona, suspende y desconstruye la metanarrativa que representa en el caso de la novela la masculinidad hegemónica que por muchas décadas ha sido y sigue siendo percibida como algo natural y dependiente de "innate biologic factors" (Treadwell 259).

El mundo privado de don Rigoberto se bosqueja por primera vez en la carta titulada "Instrucciones para el arquitecto," correspondencia en la cual el personaje le escribe a su arquitecto detallando las especificaciones de la que sería su casa de Barranco. En los meticulosos detalles de su nueva biblioteca, que en el devenir de la novela se convierte en el centro de su actividad artística, se insinúa la personalidad del personaje que se caracteriza por su singularidad, extravagancia y excentricidad. La biblioteca, al igual que el lecho conyugal y el salón de baño en Elogio de la madrastra, se transforma en el espacio en donde don Rigoberto crea y recrea su sexualidad y donde se forja y se revela la identidad del personaje. La eficiente biblioteca, con su exacto número de textos escritos y pictóricos, sirve de marco para el desarrollo de sus elaboradas fantasías eróticas en la medida en que los libros, tanto como las pinturas presentes en esa habitación, nutren e inspiran la creatividad del

solitario hombre de negocios. En ese salón de lectura, don Rigoberto se convierte en un verdadero dios, pues mediante el acto de escritura el personaje transforma su monótona vida diaria en un mundo lleno de placer en donde nada es imposible. Refugiado en este lugar, don Rigoberto es capaz también de criticar el mundo que lo rodea tal como se observa en los ensayos epistolares en los cuales el personaje hace un comentario en contra de las utopías colectivas y las instituciones que las representan. Asimismo, en este lugar, don Rigoberto actúa como un gran crítico artístico al desechar las obras que no le gustan de su colección, incendiándolas en la chimenea mandada a construir exclusivamente para este propósito.

A pesar de que don Rigoberto se proclama dios creador de su propio universo: "en este pequeño espacio construido que llamaré mi mundo y que gobernarán mis caprichos" (16-17), él admite asimismo que las obras de arte en su pinacoteca tienen mayor importancia que las personas que la habitan: "la primera prioridad la tendrán mis libros, cuadros y grabados; las personas seremos ciudadanos de segunda" (17). El arte y únicamente el arte se convierte en la columna vertebral de la existencia del personaje. Don Rigoberto percibe su vida a través del arte: su rutinario trabajo, por ejemplo, es un mal necesario que le ayuda económicamente a seguir con su nocturno pasatiempo intelectual; las relaciones con su familia, especialmente con Lucrecia, están condicionadas al estímulo resultado de su actividad contemplativa y literaria. Estos ensayos epistolares muestran el carácter

privado del personaje que desea escapar del mundo de otros, al refugiarse en los confines de su biblioteca.

A diferencia del lector voyeurista que observa los momentos de placer más íntimos entre los amantes en Elogio de la madrastra, en esta secuela, el lector incurre en otro acto ilícito que ocurre con el acto de lectura, puesto que es a través de él que el lector profana los escritos que son considerados por su autor exclusivamente privados. La profanación de estos textos se presenta como un acto mimético en la medida en que ésta es simultáneamente realizada por el lector y, dentro del texto extradiegético, por Fonchito, quien necesita hurgar estos cuadernos para imitar el discurso del padre con el objetivo de escribir los anónimos para su madrastra, lo que le permitirá alcanzar su meta: el retorno de la madrastra ausente. El marco referencial y espacial que representa la biblioteca de don Rigoberto se diluye parcialmente cuando el lector, a manera de un curioso, lee páginas de los cuadernos personales de don Rigoberto. Sobre este tema, Heda Habra sugiere que "las paredes de su biblioteca se han vuelto elásticas, porosas, por la intervención del hijo" (84). Al comentario de Habra se debe añadir también la participación curiosa del lector en el texto.

Como se mencionó anteriormente, una de las características del postmodernismo es la oposición a todo tipo de verdades universales y absolutas, verdades que son constantemente cuestionadas y deconstruidas. La actitud incrédula del movimiento postmodernista hacia estas metanarrativas produce, por lo tanto, la ausencia de un centro y de un orden, en donde el caos

prevalece dado que las ideas fluyen, se contradicen y se resisten. En Los cuadernos de don Rigoberto, los ensayos escritos a manera de diatribas sucumben cualquier verdad creída absoluta. Es decir, nada permanece constante, ni el discurso patriarcal y ni siquiera aquel discurso que reta al sistema patriarcal. Por ejemplo, en el ensayo titulado "La rebelión de los clítoris," don Rigoberto defiende y ataca a su vez el feminismo. Conocido como un discurso que desafía el orden patriarcal, el feminismo, ha sido repudiado no sólo por aquellos grupos de hombres que desean mantener el *status quo*, sino por otros individuos, incluyendo feministas, que si bien están a favor de la igualdad de los sexos, rechazan el carácter utópico y radical de ciertas tendencias feministas. Sin lugar a dudas, don Rigoberto pertenece a ese grupo de personas. Por un lado, el personaje defiende y apoya las metas de igualdad que el movimiento lucha por conseguir, siendo la postura política de don Rigoberto semejante a la que presenta cualquier hombre pro feminista. Don Rigoberto aboga por la igualdad de los sexos al declarar: "Mis simpatías por el feminismo son profundas [. . .] estoy por la eliminación de todo obstáculo legal a que la mujer acceda a las mismas responsabilidades del varón y a favor del combate intelectual y moral contra los prejuicios en que se apoya el recorte de los derechos de las mujeres" (83).

Por otro lado, don Rigoberto, como muchas feministas, no está de acuerdo con aquella variante feminista que "ha declarado la guerra de los sexos" y que tiene como convicción de que "el clítoris es moral, física, cultural y eróticamente superior al pene, y los ovarios, de más noble idiosincrasia que los

testículos" (83). La cita anterior sugiere que don Rigoberto rechaza aquel feminismo radical que percibe a los hombres como "enemies and oppressors of women and [. . .] men's masculinity as both an instrument and a sign of their power" (Gardiner 3). La tendencia radical del movimiento feminista, que floreció en la década de los sesenta y setenta, se distingue por practicar la misandria, término que se define como odio a los hombres. Como lo sugiere Andrew Kimbrell en su libro The Masculine Mystique que trata sobre la política de la masculinidad, el concepto de misandria se refiere a "the general assumption that masculinity is the source of all our social ills. It is the sexist assumption that it is 'natural' for any male to be dominating, oppressive, violent, sexually abusive, spiritually immature, and antagonistic to nature" (20).

La mayor crítica que desarrolla don Rigoberto ante la variante radical del movimiento feminista es que éste considera que la lucha por la igualdad de derechos debe ser un acto colectivo encabezado y realizado solamente por todas y cada una de las mujeres. La concepción de este llamado unánime a las armas, sin embargo, es demasiado estrecha puesto que considera como único elemento en común entre sus posibles miembros la presencia de un órgano sexual específico: el femenino, o como don Rigoberto lo formula: "el denominador común clitórico y ovárico" (84). La crítica del personaje sobre esta visión radical del feminismo presenta los mismos argumentos planteados por feministas moderadas y por opositores a esta vertiente radical. Las feministas menos extremistas conciben que el sexo del individuo no es necesariamente el indicador, o el común denominador, más importante que

impide el logro de una sociedad menos desigual en la medida que existen otras variables en juego más importantes tales como la clase social, la raza, el nivel de educación, que muchas veces inciden más en la condición de desigualdad que la sola presencia o ausencia de un órgano sexual. El feminismo radical trata equivocadamente de solucionar diferentes problemas sociales bajo la bandera de la diferencia sexual cuando muchas veces los diferentes problemas que afectan a las mujeres no son resultado del género al que pertenecen, sino que son consecuencia de otras características particulares de cada individuo. Como don Rigoberto increpa: "... estar dotado de falo o clítoris [. . .] me parecen menos importante para diferenciar a un ser de otro, que todo el resto de atributos [. . .] específicos a cada individuo" (84).

Además de reconocer Don Rigoberto que las luchas sociales o colectivas efectuadas por las feministas radicales usurpan a las mujeres de su propio individualismo, al considerar que la única diferencia clave y factor común es la presencia de un sexo anatómico específico, el personaje, se da cuenta también de las inconsistencias presentes en el credo feminista que sus miembros ferozmente sostienen. Por un lado, la esencia del feminismo es y ha sido la de renovar y eliminar aquellas instituciones patriarcales que inhiben la participación equitativa de la mujer tanto en la esfera pública como en la privada. Es decir, la lucha del feminismo, desde sus inicios, ha sido el de obtener los mismos derechos y libertades que el hombre ha gozado. Ese derecho de igualdad de los sexos que las feministas luchan por alcanzar se contradice y por lo tanto se debilita cuando las feministas radicales pronuncian

discursos que no proponen la igualdad de derechos, sino que conciben el sexo femenino como superior al masculino. Al subrayar la superioridad de los órganos sexuales femeninos, este grupo de feministas únicamente logra perpetuar la hegemonía de un género sobre el otro, impidiendo de esta manera escapar del esquema binario de género, y por ende, retroalimenta la desigualdad de derechos que trae consigo el discurso sobre la superioridad de un órgano sexual sobre el otro. Ante dicha contradicción, don Rigoberto reitera que esa manera de formalizar la lucha de géneros no traería la tan deseada igualdad, sino que más bien se llegaría a: "cambiar mocos por babas" (84).

En el ensayo epistolar, don Rigoberto no sólo prueba las inconsistencias del llamado feminismo radical que hace alarde de la superioridad femenina, sino que su discusión brinda además una alternativa al estudio de géneros que va más allá de las monolíticas relaciones binarias. Don Rigoberto arguye que el esquema patriarcal se basa en una concepción binaria y arbitraria de percibir el mundo y la sociedad que, concibiéndose asimisma como un precepto natural, ésta no guarda ni siquiera relación alguna con la naturaleza. Don Rigoberto defiende su hipótesis al recalcar que la propia naturaleza crea seres humanos que no conforman necesariamente las características propias de lo que "natural" y "normalmente" se percibe como hombre y como mujer. Estas personas consideradas por la ciencia como defectos de la naturaleza, no son, sin embargo, un reducido número de caprichosos errores de ella, sino más bien "un cuatro por ciento de los homínidos que nacen" (86). Don Rigoberto

defiende su tesis de la existencia de más de dos sexos basándose en los estudios de la doctora Anne Fausto-Sterling, quien es conocida en el mundo de la sexología y de la biología humana por proponer la existencia de al menos cinco sexos diferentes.[10]

En su libro Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men— el cual don Rigoberto menciona extensamente a lo largo del ensayo y el cual recomienda que lea el destinatario de su carta—, la doctora Fausto-Sterling realiza un análisis deconstructivo de los más celebres estudios científicos, entre ellos pruebas evolutivas, genéticas, biológicas y psicológicas, que apoyan la hipótesis de que las diferencias existentes entre el sexo masculino y femenino son resultado de las diferencias biológicas entre los sexos. La autora, siguiendo una actitud feminista moderada en la medida en que ella no sostiene la idea de que el sexo femenino es superior, denuncia la complicidad existente en las ciencias que tratan de justificar la superioridad del hombre y por tanto de reforzar las bases de poder del sistema patriarcal. Fausto-Sterling señala que la ciencia, al igual que los científicos, está sesgada, sin darse cuenta en muchos casos, debido a que los prejuicios, actitudes y temas sociales influyen directa o indirectamente en la tarea científica. Ante tal situación prevalente en el mundo de la investigación científica, Fausto-Sterling concluye que: "In the study of gender (like sexuality and race) it is inherently impossible for any individual to do unbiased research" (10). Por lo tanto, la autora estima que es sumamente importante que los científicos: "articulate exactly where they stand, what they think, and, most importantly, what they *feel*

deep down in their guts about the complex of personal and social issues that relate to their area of research" (10). Dicha articulación de tales preferencias y sesgos de parte del científico, Fausto-Sterling sugiere, previene al lector a aceptar como verdaderos y objetivos, características "inherentes" de las ciencias, los resultados de los estudios científicos.

Los estudios de Fausto-Sterling le sirven a don Rigoberto no sólo como fuente bibliográfica para respaldar su idea de que la ciencia trata de justificar y solidificar como innata la superioridad masculina, sino que ayuda a don Rigoberto a romper con el esquema binario al citar la idea de la bióloga sobre la existencia de al menos cinco sexos. Si bien Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men no introduce *per se* la teoría de la existencia de al menos cinco sexos,[11] la obra menciona como ejemplo la existencia de personas intersexuales para demostrar "the intricacies of sexual development while simultaneously fueling controversy over the biological bases of gender-related behavior" (78).

Don Rigoberto, siguiendo el espíritu de las teorías sobre la sexualidad de Fausto-Sterling, denuncia el sistema patriarcal por su incesante lucha por querer compartimentalizar los diferentes sexos presentes en la naturaleza dentro de una versión maniqueísta y binaria: hombre y mujer. A pesar del significante número de individuos intersexuales, la ciencia médica en los tiempos modernos, como la inquisición en los medievales, ha tratado en vano de erradicar la presencia de estos individuos, ferms, herms y merms, por medio de la intervención quirúrgica y la medicación hormonal. Estas prácticas

brutales cometidas por la ciencia médica, recuerdan las tácticas violentas practicadas por la Inquisición como la hoguera y el encarcelamiento, como medios represivos que tratan de revalidar la visión binaria de la humanidad. Por ejemplo, don Rigoberto acusa a la ciencia moderna por sólo aceptar:

> Lo masculino y lo femenino y [arrojar] fuera de la normalidad, a los infiernos de la anomalía, monstruosidad o extravagancia física, a esos delicados héroes intersexuales [. . .] dotados de testículos y ovarios, clítoris como penes o penes como clítoris, uretras y vaginas y que, a veces, disparan espermatozoides y a la vez menstrúan. (86)

La plétora de ejemplos y de apoyo bibliográfico que don Rigoberto presenta en esta misiva no sólo critica la concepción monolítica binaria de género, sino también la vertiente radical feminista que defiende la superioridad de la mujer. Al hacerlo, y gracias a la ayuda de un texto deconstruccionista, el realizado por Anne Fausto-Sterling, el personaje presenta un modelo alternativo al binario que no se limita a un esquema de cinco sexos, sino que, como lo sugiere don Rigoberto, "por lo menos, son cinco, y, tal vez, más" (84).

La práctica y la cultura del deporte son los temas principales que se discuten en el ensayo epistolar titulado "Diatriba contra el deportista." Una lectura del título de la carta permite observar que la misiva escrita por don Rigoberto, que ya se sabe no fue enviada, se remite a un destinatario perteneciente al género masculino. La elección de un lector masculino no es casual, sino justificada en la medida en que el mundo del deporte, con sus

cientos de jugadores y miles de fanáticos, es un espacio masculino, o mejor dicho, el espacio masculino por excelencia. La institución del deporte, vista desde una perspectiva biológica y sociológica, ha sido y sigue siendo considerada, aunque equivocadamente debido a la creciente participación femenina en ella, el "natural domain of man" (Cashmore 255). Por lo tanto, una crítica negativa hacia el deporte implica, directa o indirectamente, un ataque a la masculinidad y a sus expresiones hegemónicas pues el deporte es una institución sociopolítica en donde prepondera el dominio masculino y en el cual se exhibe "the most masculine qualities of the human body" (Burstyn 18), cualidades que el sistema patriarcal percibe, promueve y ensalza como ideales que forman parte del repertorio de los diferentes rasgos e imágenes que conforman la masculinidad hegemónica y/o dominante.[12]

Como lo sugiere Varda Burstyn en su libro, The Rites of Men: Manhood, Politics, and the Culture of Sports, la práctica del deporte es parte esencial del "engendering process of boys and men," puesto que mediante la práctica del deporte tanto hombres como jóvenes y niños "are socialized into masculinity in a gender order" (11). Es decir, el deporte fomenta y forja aquellas características masculinas que el sistema patriarcal patrocina, y crea a su vez un espacio homosocial resultante de la división de género intrínseca en que se estructuran las diferentes disciplinas deportivas.[13] La admisión de un específico sexo, el masculino principalmente, permite que entre los miembros se creen lazos muy fuertes entre ellos, lo que comúnmente se denomina: vinculación masculina. Muchos críticos, entre ellos Michael A. Messner y el

propio Burstyn, consideran que en su conceptualización, el deporte permitió satisfacer el deseo y la costumbre de los hombres de estar en la compañía de otros hombres y por tanto "served to counter men's fears of feminization in the new industrial society" (Messner 14).

Siendo la misiva de don Rigoberto un fuerte ataque al mundo del deporte, el personaje se mofa de aquellas expresiones masculinas que se consideran ideales dentro de las disciplinas deportivas y que son características propias del deportista de hoy. Don Rigoberto insulta al destinatario de su carta, diciéndole: "bobalicón de músculos endurecidos a expensas de su caudal de testosterona y desplome de su IQ" (124-125). En otras palabras, don Rigoberto coloca a los deportistas al mismo nivel que los animales en la medida en que los deportes con sus elaborados ejercicios físicos no permiten a los atletas y deportistas desarrollar una "mente sana" tal como lo proclamaban los griegos. Las exigencias del deporte moderno, caracterizado por ser sumamente competitivo y agresivo y en donde la gloria sólo la alcanza él que llega a ser el más rápido, el más fuerte, el más violento, es decir, el número uno, llevan necesariamente a la corrupción de los deportistas:

> Tú, que, por ganar los cien metros planos del domingo, meterías arsénico y cianuro en la sopa de tu competidor y te tragarías todos los estupefacientes vegetales, químicos o mágicos que te garanticen la victoria, y corromperías a los árbitros o los chantajearías, urdirías conjuras medicas o legales que

> descalificaran a tus adversarios, y que vives neurotizado por la fijación de la victoria, el récord, la medalla, el podium, algo que ha hecho de ti, deportista profesional, una bestia mediática, un antisocial, un nervioso, un histérico, un psicópata [. . .]. (128)

El carácter competitivo inherente en el mundo de los deportes tal como se conoce en la actualidad, ha sido una de las razones por las cuales la institución del deporte se comporte dentro del sistema capitalista como una industria más. La industria del deporte, que cuenta con su propia cultura tal como la tiene cualquier industria, genera miles de millones de dólares gracias al patrocinio de sus clientes: los aficionados del deporte. Los millones de fanáticos y simpatizantes de los deportes, al igual que sus ídolos, los deportistas, participan en ritos colectivistas que don Rigoberto considera anormales, estos ritos de índole homosocial—en la medida que crean lazos entre las personas del mismo género— extirpan a sus participantes de todo individualismo:

> Nada ha contribuido tanto en este tiempo, más aún que las ideologías y religiones a promover el despreciable hombre-masa, el robot de condicionados reflejos, a la resurrección de la cultura del primate de tatuaje y tapabarros emboscados detrás de la fachada de la modernidad, como la divinización de los ejercicios y juegos físicos operada por la sociedad de nuestros días. (124)

Según don Rigoberto, los aficionados de los deportes se comportan tan irracionalmente como los deportistas, pues aquéllos están también

obsesionados con los records, los galardones y los triunfos de sus equipos y de sus jugadores favoritos. Los aficionados al deporte también como los atletas llegan muchas veces a la violencia con tal de que su equipo gane. El deterioro intelectual que experimenta el deportista, tal como lo alega don Rigoberto, llega a contagiar a la hinchada que "se desgañita, congestiona, aúlla, gesticula o deprime con las victorias o fracasos de sus ídolos" (123).

Al criticar agudamente la práctica del deporte y la obsesión de los aficionados, don Rigoberto deconstruye las características más sobresalientes de la masculinidad dominante. Si bien muchos defensores del deporte señalan que la disciplina deportiva crea campeones que al glorificárseles como héroes representan una imagen positiva para los jóvenes, otros críticos, como Messner y Burstyn, establecen que la insistencia del héroe deportivo como modelo de aprendizaje implica que los valores que éstos representan, los masculinos, sean los únicos valores que la sociedad aprecie (Burstyn 22). Don Rigoberto, por su lado, cuestiona la propia esencia del heroísmo de los atletas, al preguntarse:

> ¿Dónde está el heroísmo en hacerse mazamorra al volante de un bólido con motores que hacen el trabajo por el humano o en retroceder de ser pensante a débil mental de sesos y testículos apachurrados por la práctica de atajar o meter goles a destajo, para que unas muchedumbres se desexualicen con eyaculaciones de egolatría colectivista a cada tanto marcado? (127)

En la pregunta anterior, don Rigoberto polemiza el contenido heroico de los deportes y asimismo cuestiona la naturaleza misma de las disciplinas deportivas. Don Rigoberto llega a la conclusión de que la práctica del deporte no solamente conduce a los atletas y a sus fanáticos a apartarse de lo espiritual, sino que además los mueve a saciar sus instintos más básicos, que para el personaje, son los rasgos más innobles: "la vocación tribal, el machismo, la voluntad del dominio, la disolución del yo individual en lo amorfo gregario" (128).

Don Rigoberto propone en este ensayo epistolar que la práctica del deporte tal como se conoce en la actualidad no tiene una finalidad que vaya más allá de sus propios límites y que como actividad fútil y vacía sólo llena el ego de las personas que lo practican y de los autómatas hinchas que ovacionan desde la tribuna de un estadio o frente a la pantalla del televisión. Ni siquiera la expresión *mens sana in corpore sano* persuade a don Rigoberto a reconsiderar la importancia del deporte porque él concibe que el ejercicio físico tal como se practica hoy es día no contribuye, sino que destruye en el deportista y en la hinchada todo rastro de inteligencia. Al comparar la práctica de este deporte con la desarrollada por los griegos en la antigüedad, don Rigoberto señala que para los griegos, la práctica del deporte era la antesala, un proceso de calistenia, que preparaba no solamente a los jóvenes atletas, sino también a los maduros espectadores masculinos a gozar de la actividad sexual en que culminaban aquellas orgías físicas.[14]

La práctica del deporte tal como fue concebida por los griegos, y la contemplación estética o la lectura de los cuadernos que ejecuta don Rigoberto se presentan como la antesala con que se inicia el acto sexual. La actividad sexual, tal como la percibe don Rigoberto, se ha enriquecido, por un lado, con la extenuación física provocada por el ejercicio, y por otro lado, con la excitación mental resultante de la experiencia estética o literaria. El deporte, visto desde esta perspectiva, es una actividad mediadora que permite al individuo trascender pues al igual que el arte transforma el acto sexual de un proceso animalesco y físico a una actividad espiritual y purificadora.

La pluma inquisidora de don Rigoberto segrega su tinta mordaz al criticar los clubes sociales y las asociaciones cívicas en su ensayo epistolar "Carta al rotario," correspondiente al quinto capítulo de la novela. Acompañado de una actitud escéptica hacia el espíritu cívico y filantrópico que definen a estas instituciones, don Rigoberto describe a estas organizaciones como espacios homosociales masculinos que niegan rotundamente la membresía a las mujeres y sugiere asimismo que detrás de esa fachada cívica y altruista, se revela un grupo de individuos deseosos de satisfacer sus más profundos placeres. Don Rigoberto le increpa a ese anónimo rotario "amigo" suyo, que son principalmente los miembros de estos clubes quienes se benefician de la constitución de estas instituciones porque gracias a su calidad de miembro, ellos satisfacen ciertos placeres mundanos que distan mucho de aquella desinteresada ayuda que supuestamente se logra mediante la beneficencia pública y la solidaridad humana:

> Los principales beneficiarios de esa generosidad colectivizada son ustedes mismos, empezando por sus estómagos, deglutidores de esos menús semanales, que, en esas veladas de confraternización (¡horroroso concepto!) regurgitan de placer intercambiando chismes, chistes colorados y rajando sin piedad del ausente. (166)

Al despojarle a estas instituciones de toda pretensión altruista y benéfica, únicamente subyacen los verdaderos impulsos y móviles que motivan la formación de estos clubes sociales. El tipo de institución cívica moderna que don Rigoberto bosqueja se asemeja a aquellos clubes que aparecieron por primera vez en los países europeos, especialmente en Inglaterra, a comienzos del siglo XVIII, clubes en donde sus miembros, pertenecientes a un específico sexo, principalmente el masculino, participaban en ritos sociales que tenían como principal objetivo la satisfacción de sus placeres más básicos. En su artículo "Pleasures Engendered by Gender: Homosociality and the Club," Marie Mulvey Roberts analiza el fenómeno de los clubes sociales tal como se desarrollaron en la Inglaterra durante el período de la iluminación y considera estas instituciones como "the enduring legacies of the eighteenth century" (48).

El siglo XVIII representa en el acontecer histórico inglés, y de otros países europeos, un momento de profundos cambios en donde el progreso material y económico de la nación junto con el surgimiento de una teología cristiana más benevolente permitieron que la práctica del hedonismo y de los placeres mundanos se convirtiera en un derecho legítimo de sus ciudadanos.

Es precisamente en el período histórico de la Iluminación cuando la mayoría de los ciudadanos ingleses, especialmente de la clase alta, buscó "fulfillment in this world rather than only in heavenly salvation, to achieve the gratification of the senses not just the purification of the soul" (Porter 3). Ante tal coyuntura histórica, un sinnúmero de actividades orientadas a la satisfacción de los placeres más mundanos se llevaron a cabo, siendo los clubes y las asociaciones sociales unas de aquellas instituciones en las cuales sus miembros se reunían con otros para compartir sin tapujos un interés en común.[15]

La popularidad de los clubes sociales en Inglaterra llegó a niveles alarmantes debido al creciente número de estos lugares de reunión y a la variedad de intereses que éstos representaban,[16] espacios que asimismo privilegiaban la admisión de un género sobre el otro. Como Mulvey señala, el carácter homosocial de estas organizaciones sociales permitía irónicamente que los miembros se comportaran no solamente libre sino transgresivamente en la medida en que sus socios, a pesar de representar los rasgos más predominantes del sistema patriarcal, riqueza material y status social, también se apropiaban de "characteristics associated with the opposite sex" (50). En la diatriba de don Rigoberto, se percibe asimismo dicha contradicción, pues si bien el personaje hace hincapié de que los miembros del Rotary Club, el Kiwanis, y el Club de los Leones, pertenecen a la clase social dominante en el país, considera a su vez que estos individuos en realidad gozan participando en actividades tales como "chismear," "rajar del ausente" y ser íntimos con sus

compañeros, actividades consideradas dentro de la concepción binaria de género como pertenecientes a la esfera femenina.

Otra de las razones que ofrece Mulvey para explicar la exclusión de las mujeres en los clubes predominantemente masculinos en la sociedad inglesa del período de la Iluminación es que "[the] polite society would not tolerate the discussion of traditionally male subjects such as laws and politics in the presence of women" (55). Don Rigoberto entiende de manera similar la prohibición de las mujeres en los clubes sociales del Perú porque según el personaje, "ser rotario es un pretexto para pasar unos buenos ratos masculinos, a salvo de la vigilancia, servidumbre o formalidad que [. . .] impone la cohabitación de la mujer" (166).

De ambas citas, se colige que tanto el hombre del siglo XVIII en Inglaterra como el contemporáneo en el Perú anhelan la compañía de otros hombres sin la presencia o vigilancia del otro, siendo en este caso, la mujer. Ese anhelo del individuo por formar parte de sociedades plenamente homosociales, Eve Kosofsky Sedgwick lo define como deseo homosocial masculino. Según la autora, el hombre tiene una tendencia a formar grupos en los cuales "males enhance the status of males" (3). Este deseo homosocial se distingue del deseo homosexual puesto que un requisito para que el deseo homosocial se desarrolle es la presencia de un sentimiento de homofobia entre sus miembros. Al respecto, Sedgwick sugiere que estas relaciones de "male bonding" deben estar "characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosociality" (1), pues tanto la homosocialidad como la homosexualidad

representan los puntos extremos en que se desarrollan el continuo de relaciones entre hombres. Es por ello, que al discutir acerca de la estrecha fraternidad entre los socios del Rotary Club, don Rigoberto sugiere que ésta no es de índole homosexual, sino homosocial, al afirmar que: "[e]stoy seguro que no todos ustedes son maricones" (166). Al ser el deseo homosocial homofóbico por excelencia requiere, por lo tanto, la presencia femenina ya que la mujer se convierte en el "exchangeable, perhaps symbolic, property for the primary purpose of cementing the bonds of men with men" (Sedgwick 26).

El pretexto de la causa cívica y del espíritu solidario se presenta como la meta que promueve la formación de estos clubes sociales, convirtiéndose en el disfraz detrás del cual se desarrollan las actividades homociales en los tiempos modernos. Al igual que en las relaciones homosociales, es decir de vinculación masculina, se requiere que la mujer sea el artificio "in which the true partner is a man" (Sedgwick 26), las organizaciones cívicas modernas requieren de un artificio semejante, siendo éste no una mujer, sino más bien una causa mucho más abstracta que el solo deseo que tiene cada individuo de anhelar la compañía de otros hombres.

El ensayo en discusión no únicamente hace hincapié en las verdaderas intenciones que subyacen en la participación de muchos individuos masculinos en estas organizaciones "cívicas," sino que también refleja la idiosincrasia del personaje vargallosiano que rechaza todo tipo de asociación con estos clubes gregarios y por ende, repudia todo deseo homosocial. Al finalizar la carta, don Rigoberto se coloca en la posición de su ausente remitente y se pregunta:

> ¿y si, a diferencia de ti, desquiciado don Rigoberto, vendiendo pólizas de seguros contra incendios, robos o enfermedades, un hombre se realiza y goza? ¿Y, si, asistiendo a almuerzos rotarios y contribuyendo con óbolos pecuniarios a levantar letreros en las carreteras con la consigna "Despacio se va lejos" materializa sus más ardientes deseo y es feliz, ni más ni menos que tú hojeando tu colección de grabados y libros impropios para señoritas o en esas pajas mentales que son los soliloquios de tus cuadernos? (167-168)

Es obvio que don Rigoberto se desliga de todas aquellas actividades e instituciones que son consideradas normales dentro de la concepción patriarcal masculina. Su rechazo al gregarismo y su fascinación por los placeres de los sentidos y de la carne abren, por lo tanto, nuevas opciones de masculinidad que distan de la visión normativa dominante de lo que debe ser un verdadero hombre.

Los temas que se desarrollan en estas diatribas tienen como objetivo principal describir cómo el sistema patriarcal, a través de sus diferentes instituciones, influye a que el hombre de hoy se convierta en un ente gregario y colectivo: el hombre masa. Desde el punto de vista de don Rigoberto, el sistema patriarcal no sólo educa y espera que cada hombre se convierta en un ser homosocial, aquel que busca la compañia de otros como él, sino que el mismo sistema patrocina y ensalza aquellos ritos que promueven aquellas características masculinas consideradas hegemónicas. En su ensayo epistolar

"Carta al lector de 'Playboy' o tratado mínimo de estética," correspondiente al octavo capítulo, don Rigoberto ataca a la institución de la pornografía, a la que acusa de ser generadora de entidades sexuales homogéneas que actúan de manera autómata e idéntica frente a un repetitivo y estereotipado estímulo sexual, específicamente un ideal femenino, creado por esta industria para su consumo masivo.[17]

Sobre el papel alienante de la pornografía, Harry Brod establece que "pornography has a negative impact on men's own sexuality" (239). La pornografía se presenta como una amenaza a la constitución de una sexualidad propia pues ella "restricts male sensuality in favor of a genital, performance oriented male sexuality" (Brod 240). El acto sexual, tal como se bosqueja en textos pornográficos (escritos, pictóricos, y audiovisuales), enfatiza el acto performativo en sí, en vez de priorizar el placer sensual que la cópula trae consigo. El sexo, tal como se refleja en la pornografía, se configura, por lo tanto, como un acto mecánico que se centra exclusivamente en partes específicas del cuerpo, los órganos genitales, y tiene como principal meta demostrar la hombría a través del rendimiento y la repetición del acto sexual no con una, sino con diferentes parejas sexuales, enfatizándose, por lo tanto, la cantidad en vez de la calidad. La visión de don Rigoberto sobre la pornografía concuerda con el efecto negativo de ésta propuesto por Brod, al señalar que: "La pornografía [. . .] privilegia lo orgánico sobre lo espiritual y lo mental, como si el deseo y el placer tuvieran de protagonistas a falos y vulvas [. . .]" (285).

Otro aspecto perjudicial de la pornografía, tal como se muestran en las revistas Penthouse, Playboy y Hustler, entre otras, es que ésta es un vehículo "for the imposition of socially constructed sexuality, not a means for the expression of autonomously self-determined sexuality" (Brod 248). Esto se visualiza claramente en la primacía y difusión de un cierto tipo de belleza física que se encuentra omnipresente en las páginas de las revistas mencionadas anteriormente, y en la proyección de un determinado y limitado repertorio sexual. En otras palabras, la pornografía produce y reproduce ciertos estándares de belleza y al mismo tiempo, canaliza los deseos y gustos masculinos hacia un reducido espectro de actividades. (Brod 242). Esta crítica la plantea el mismo don Rigoberto a ese imaginario destinatario, consumidor de Playboy, pues aquél subestima el objeto de deseo de este ultimo al describirlo como: "esas muñecas alcanforadas, de tetas infladas por la silicona, pubis escarmenados y teñidos que parecen canjeables [. . .] a página desplegada y con orejas y cola de peluche ostentando el cetro de 'la conejita del mes'" (284).

En este espacio pornográfico, la pérdida forzada de una subjetividad masculina propia, en la medida en que es impuesta, implica asimismo la ausencia de la subjetividad de aquello que se desea en la medida en que el consumidor de pornografía se "relaciona" no con un sujeto sexual, sino más bien con un objeto sexual, al que posee libremente sin "the demands of emotional intimacy or commitment" (Brod 241). Dentro de la lógica pornográfica, el objeto sexual, generalmente la mujer, se presenta como un objeto fácil y deseoso de ser poseído convirtiéndose en un fetiche. Las

relaciones sujeto-objeto que se dan en el contexto pornográfico dejan muchas veces huellas profundas en las relaciones amorosas y sexuales, puesto que el hombre está condicionado a buscar con vehemencia a una pareja que sea una versión similar a los objetos sexuales presentes en estas revistas e intenta asimismo imitar el patrón sexual tal como éste se configura en los textos pornográficos. Esto conduce a que las relaciones íntimas con el sexo opuesto sean más bien físicas que íntimas. Sobre la influencia de la pornografía en la actividad sexual, don Rigoberto comenta que: "hacer el amor ha vuelto a ser una gimnasia corporal y semipública, ejercitada sin ton ni son, al compás de estímulos fabricados, no por el inconsciente y el alma, sino por los analistas del mercado" (292).

La pornografía, desde la perspectiva de don Rigoberto, colectiviza y hace pública la identidad sexual masculina en la medida en que el individuo se convierte dentro de este contexto en un agente pasivo, cuya imaginación y creatividad han sido suplantadas por imágenes y posturas preconcebidas de antemano por otros.[18] Por otro lado, la pornografía, al igual que el arte, se caracteriza por ser una actividad contemplativa; no es difícil, por ejemplo, imaginarse al lector de Playboy mirando ensimismado a la conejita del mes. La pornografía, sin embargo, difiere del arte porque a diferencia de la distancia estética existente en este último, la pornografía provoca un "'animal-like' attitude in the subject, whose primary aim [becomes] the subjugation of the representation to the body's interests" (Pease 3). En otras palabras, la

contemplación de la pornografía incita el deseo sexual, mientras que el arte trae consigo una "transposición imaginativa" (Horrocks 105).

Si bien don Rigoberto señala que la pornografía tiende no únicamente a animalizar el acto sexual convirtiéndolo en un encuentro de órganos genitales, sino también a desindividualizar la identidad sexual de los individuos, él además establece que la mayor atrocidad de la pornografía es que carece de toda dimensión estética. La falta de ese componente estético en el acto sexual, tal como se representa en la pornografía, conduce a que el acto amoroso se transforme en una expresión animalesca, y su carácter público y comercial en un fenómeno gregario. Al enfatizar el aspecto estético, don Rigoberto comprende que la sexualidad, o sea la identidad sexual, solamente se puede desarrollar en el contexto del erotismo, concepto que el personaje define como "la humanización inteligente y sensible del amor físico" (283). La pérdida de la dimensión estética en el acto amoroso roba a la sexualidad de su elemento erótico y lo extirpa de su condición creativa.

No es coincidencia, por lo tanto, que al discutir el tema de la pornografía, don Rigoberto explique en la diatriba los temas del erotismo y de lo estético, los que considera partes esenciales de su cosmovisión en general, y de su identidad sexual en particular. Don Rigoberto solamente concibe la entrega sexual dentro de un marco erótico y artístico. Esto el lector lo ha comprobado mediante el proceso de lectura puesto que los juegos eróticos que don Rigoberto ha creado junto con su esposa Lucrecia en el lecho matrimonial, o los pasajes eróticos escritos en la soledad de su biblioteca pueden definirse

únicamente como arte erótico llevado a sus niveles estéticos y sensuales más exquisitos. Un acto sexual en donde los órganos genitales, tanto masculino como femenino, no participan necesariamente en el juego amoroso, pero en donde la imaginación y la sensualidad de los amantes en colaboración con las pinturas y los numerosos volúmenes de su hemeroteca son sin lugar a dudas sus protagonistas principales.[19] El nexo entre el arte y el erotismo dentro de la intimidad sexual se revela cuando don Rigoberto explica que éste es: "[u]n acto gracias al cual, en la reservada intimidad de las alcobas, un hombre y una mujer [. . .] podían emular por unas horas a Homero, Fidias, Botticelli o Beethoven" (284-285).

En su libro La llama doble: Amor y erotismo, Octavio Paz, en un intento por formular una definición del erotismo, señala lo siguiente: "[E]l erotismo no es una mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora" (10). La sexualidad de don Rigoberto existe y se desarrolla en esa dimensión metafórica que Octavio Paz observa. Las escenas eróticas del cual el lector ha sido testigo en Elogio de la madrastra como las fantasías sexuales presentes en Los cuadernos de don Rigoberto son principalmente ceremonia del sentimiento amoroso que existe entre los amantes, a pesar de que la amada no está físicamente presente en la secuela. Asimismo, estos elaborados pasajes eróticos son representación en la medida en que estas fantasías se conciben como espectáculos ekfráticos de obras pictóricas y como textos escritos que se configuran como escenas compuestas

de pasajes presentes en libros, en escenas cinematográficas, y en la memoria activa de don Rigoberto.

Las creativas y a veces extrañas fantasías eróticas que don Rigoberto desarrolla en las páginas de sus cuadernos son muestras de la gran diferencia que existe entre el erotismo y la pornografía. Como lo sugiere Octavio Paz, "el erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre lo mismo" (15). El erotismo es sexo convertido en metáfora gracias a la imaginación creativa, mientras que la pornografía presenta no sólo la crudeza sino el limitado y repetitivo repertorio que es inherente en la cópula sexual. La sensibilidad y la imaginación inherentes en el erotismo se oponen, por lo tanto, a la rudeza y crudeza que caracteriza a la pornografía, siendo esto último consecuencia de que la sexualidad tal como se presenta en la pornografía, "is not mystified or made mysterious" (Horrocks 106).

Como defensor de la privacidad y de la individualidad de cada persona, don Rigoberto plantea una visión diferente del erotismo que se aparta de aquella definición propuesta por los críticos, tales como Octavio Paz. Si bien don Rigoberto halaga la calidad artística de los más importantes exponentes de la literatura erótica, don Rigoberto critica cómo estos textos eróticos al hacerse públicos, es decir, al ser publicados, se transforman en textos pornográficos pues él concibe que la colectivización de lo erótico lo convierte en pornografía en la medida en que, "[l]a legalización y reconocimiento público del erotismo, lo municipaliza, cancela y encanalla, volviéndolo pornografía, triste quehacer al que defino como erotismo para pobres de bolsillo y de espíritu" (289). Es decir,

el erotismo, según cómo don Rigoberto ha conceptualizado su identidad sexual, se debe realizar en secreto y en complicidad con la pareja. Don Rigoberto recalca el carácter privado del erotismo al despedirse de su destinatario con las siguientes palabras: "Yo, por mi parte, voy ahora mismo a hacer el amor con la Reina de Saba y Cleopatra, juntas, en una representación cuyo guión no pienso compartir con nadie, y, menos que con nadie, con usted" (292).

La sexualidad humana, según Rigoberto, se enriquece más cuando ésta, realizada en la privacidad y con el mutuo consentimiento de las personas que participan, incluye también elementos que la sociedad, que con sus estrictas reglas e ideales de conducta, condena y reprime. Son las manías sexuales aquel ingrediente vital que transforma el acto sexual biológico en erótico en la medida que lo singulariza e individualiza al romper con su carácter gregario y colectivo. Las fobias, las manías y, en especial, el fetichismo, vistos como elementos que enriquecen la sexualidad, son los principales temas que se discuten en la carta diatriba titulada "Exaltación y defensa de las fobias," correspondiente al sexto capítulo de la novela. En este ensayo, don Rigoberto hace un análisis retrospectivo de sus sentimientos hacia sus propias fobias y manías, las cuales él mismo juzgaba como impropias. Su deseo por desterrar sus manías sexuales, por ejemplo, su atracción por las rodillas y codos huesudos, lo llevaron a confesarse cuando joven con un cura quien le aconsejó: "Eso no es pecado, [. . .] Eso es locura furiosa. No necesitas un confesor, sino un loquero" (209).

Es obvio que la iglesia y la institución médica son los principales instrumentos que el sistema patriarcal posee para estandardizar el comportamiento humano, al discriminar aquellas conductas que considera extrañas y poco propias en los individuos. El hedonista converso en que don Rigoberto se ha convertido, tuvo antes que luchar y desafiar, en la privacidad de su hogar, el consenso patriarcal y reformular sus propias pautas de conducta y de moral que estimaran sus manías sexuales no como algo perverso o negativo que debe erradicarse, sino más bien como: "una forma privilegiada de expresión de la particularidad humana, una vía que tiene el hombre y la mujer de trazar su espacio, de marcar su diferencia con los otros, de ejercitar su imaginación y su espíritu anti-rebaño, de ser libres" (211).

Además de defender las fobias y manías sexuales, el ensayo en discusión celebra la audacia de ciertos individuos por expresar pública y libremente sus perversidades o manías sexuales. Particularmente, don Rigoberto le ofrece sus más sinceros respetos a Peter Simplon, el voyeurista de Syracuse, a quien él considera su héroe por haber sido detenido, acusado y condenado a tres meses en prisión por conducta impropia, al haber sido cogido *in fraganti* trepándose en el techo de su vecina para espiarla bañándose. Lo que don Rigoberto más halaga de Peter Simplon es, sin embargo, lo que éste le dijo al juez: "Lo hice porque el atractivo de esas matas de vello en las axilas de mi vecina me resultaba atractivo" (205). Con esta confesión su nuevo amigo se revela ante el mundo como fetichista, perversión sexual que lo convierte en alguien singular y especial para don Rigoberto, a pesar de que el

personaje vargallosiano no comparte su obsesión por las mujer velludas—más bien es todo lo contrario. Lo que ambos comparten, sin embargo, es esa lucha continua por desarrollar una identidad sexual propia a pesar de sus consecuencias, y que en el caso de Peter Simplon, fue condenada y castigada por el sistema patriarcal.

La descripción del acto voyeurístico y fetichista cometido por Peter Simplon tal como se presenta en el ensayo epistolar trae a la mente del lector el acto trangresivo que realizara Fonchito contra su madrastra Lucrecia en las páginas de Elogio de la madrastra. La similitud de ambas situaciones, ambos colgados del techo observando a una mujer bañarse, no parece ser casual, sino que sugiere que Fonchito ya estaba enterado de ese evento antes de hacerlo y sabía que ese tipo de "delito" contaba con la aprobación de su padre —recuérdese que don Rigoberto llama a Simplon su amigo fetichista. Como se insinúa en el decurso de Los cuadernos de don Rigoberto y que llega finalmente a aclararse en su epílogo, Fonchito es culpable de haber entrado en la sagrada biblioteca y profanado los secretos manuscritos de su progenitor mediante el acto de lectura. Tal como se colige en el texto, la lectura ilícita del mancebo de los cuadernos del padre ha sido un recurso del personaje que le ha permitido escribir los anónimos amorosos, que semejando el discurso del padre, después mandaría a Lucrecia con el objetivo de reconciliar a su progenitor y a su madrastra. Es muy probable también que Fonchito haya leído el acto voyeurístico cometido por Simplon antes y luego imitado tal como se describe en la diatriba. Las razones para esa conducta en Fonchito son, sin

embargo, oscuras, tal vez el mancebo lo haya realizado por mera curiosidad, para perjudicar a su madrastra, satisfacer alguna manía sexual suya, conquistar a su madrastra, o para obtener la aprobación de su distante padre.[20]

Es posible extender la discusión anterior y considerar que los actos de Fonchito, en el transcurso del texto extradiegético, no son resultado de un capricho o plan diabólico, sino que han sido influenciados por la lectura de los cuadernos de su padre. El voyeurismo que exhibe Fonchito en la anterior novela —y que se discute extensamente en el capítulo anterior? , el abrupto amor carnal que siente por su madrastra, y aún su repentina obsesión por el arte no parecen ser intereses propios del personaje, sino más bien inculcados a través de las lecturas del mancebo de los cuadernos de don Rigoberto. Se puede sugerir, además, que el proceso de lectura que realiza Fonchito es una estrategia que realiza el personaje para acercarse a ese ausente padre que no tiene tiempo para él. Es imposible imaginarse a don Rigoberto prestándole interés a su propio hijo, dadas las exigencias que su trabajo como agente de seguros le demandan y su dedicación a la lectura, el arte y al cuidado de su cuerpo que realiza todas sus noches. Al no tener en el hogar un modelo masculino de quien aprender a ser hombre, Fonchito dependerá de la lectura de los cuadernos de su padre para crear su propia identidad masculina. Por lo tanto, no parece nada extraño que la personalidad de Fonchito no se asemeje al austero hombre de negocios que don Rigoberto representa para los demás, sino que se parezca a aquel individuo hedonista y apasionado que se perfila en las páginas de sus cuadernos.

Cuando Lucrecia observa a Fonchito, obsesionado por Egon Schiele y ensimismado en sus propias manías sexuales, ella intuye que su hijastro "es igualito a Rigoberto. Ha heredado su fantasía tortuosa, sus manias, su poder de seducción" (79). El Rigoberto que Lucrecia ve en Fonchito no es el exitoso hombre de negocios que trabaja en una agencia de seguros hasta las seis de la noche, sino el hombre sensual que solamente ella conoce, aquél que se revela libremente en los cuadernos. Las manías e intereses compartidos que Lucrecia encuentra entre padre e hijo parecen ser, desde el punto de vista de ella, cosas al azar, resultado de la herencia. Sin embargo, no es difícil imaginarse que los textos de don Rigoberto se hayan convertido en una especie de guía, guión, o modelo de comportamiento a seguir para Fonchito, si es que se reconoce que el muchacho, necesitado de una figura paterna, ha utilizado los cuadernos de su progenitor como un sustituto de éste.

Desde las primeras páginas de Elogio de la madrastra hasta las últimas de Los cuadernos de don Rigoberto, la conducta de Fonchito se perfila de manera ambigua y fragmentada. Los otros protagonistas, especialmente Lucrecia, siempre observan cuidadosamente el comportamiento del mancebo y tratan de especular cuáles son los verdaderos motivos de su "irregular" conducta. Esa ambigüedad en el personaje se agudiza aún más cuando Fonchito muestra en varias instancias la lucidez, el ingenio, y, muchas veces, la lascivia, de una persona madura, leída y con gran experiencia; e inesperadamente, su personalidad cambia, tornándose ingenua, cariñosa e infantil como el joven que es. Estos cambios de actitud en Fonchito llevan a

Lucrecia, por un lado, a aborrecer al muchacho, y por otro, a sentir un profundo cariño por él, llegando muchas veces a justificar el comportamiento del muchacho. En el devenir de la novela, Lucrecia frecuentemente sospecha que Fonchito es malo, pero muchas veces, ella se arrepiente de juzgarlo tan injustamente: "Tal vez ni se daba cuenta [Fonchito], tal vez lo hacía porque sí. [. . .] Tal vez no era malo, tal vez no. Travieso, malicioso, agrandado, irresponsable, mil cosas más. Pero, malvado, no" (15-16).

La caracterización fragmentada del personaje Fonchito se debe a que su personificación se desarrolla a partir de sus propias palabras, es decir, a través de su propio discurso, y de sus acciones que se describen con detalle en el texto extradiegético. No obstante estas son las dos formas más directas de conocer a Fonchito, es principalmente mediante los pensamientos y juicios de valor de los otros personajes que el lector llega a tener, aunque sesgada y subjetiva, una idea de quién es Fonchito. Por lo tanto, el lector se enfrenta ante un difuso personaje que se conoce únicamente a partir de su discurso, sus acciones y las especulaciones de otros, y del narrador extradiegético, del discurso y del comportamiento del joven. Al no tener el lector certeza alguna de las verdaderas intenciones del personaje, aquél se deja influenciar por los comentarios de otros, que son solamente conjeturas de los posibles motivos que impulsan a Fonchito a comportarse tal como lo hace.

No obstante, Fonchito se revela como un personaje misterioso dentro del texto, al presentarse éste como un personaje fragmentado y enigmático, el relato extradiegético en ambas novelas narra la metamorfosis de Fonchito de

niño a adolescente. El despertar sexual de Fonchito que comparte con su propia madrastra y del que el lector es testigo en Elogio de la madrastra, se expande y se complementa con el inicio de la inquietud artística del personaje que anhela convertirse en pintor y, de paso, emular a su ídolo Egon Schiele en los Cuadernos de don Rigoberto. Teniendo en cuenta esta metamorfosis, es posible catalogar esta transición del personaje como una forma especial de *bildungsroman* en la medida en que el texto no sigue fielmente las características más sobresalientes del género, sino que se puede argüir que las subvierte. Un análisis de esta línea narrativa concerniente a la formación del personaje se desarrolla más bien como una parodia del *bildungsroman*.

Conocida como una expresión literaria del romanticismo alemán, el *bildungsroman* comúnmente se define como "a portrait of the youthful development of a central character" (Beckson). Este género narrativo se caracteriza frecuentemente por su carácter autobiográfico, aunque nuevas expresiones postmodernas del *bildungsroman* van más allá de un "yo" narrador, al presentar uno o varios narradores omniscientes, o una variedad de narradores, incluyéndose el de primera persona.[21] Otro rasgo peculiar del *bildungsroman* es que el desarrollo emocional del personaje va acompañado a sí mismo de un gradual entendimiento y defensa por parte del personaje de "existing social structures and values" (Feng 5). Es decir, el personaje llega paulatinamente a convertirse en un ciudadano que respeta los ideales sociales, convirtiéndose él mismo en un paradigma dentro de la sociedad. Este proceso de aculturación y asimilación es posible gracias a la presencia de un mentor, o

modelo de aprendizaje, a quien el protagonista del *bildungsroman* admira y sigue sus consejos, siendo una de las metas del protagonista convertirse en una replica de su mentor e identificarse con él como su modelo ejemplar (Feng 3).

Cuando se comparan los rasgos más predominantes del *bildungsroman* tradicional con esta novela en discusión, es obvio reconocer que el texto extradiegético incluido en Los cuadernos de don Rigoberto dista mucho de ser una autobiografía o una biografía, pues el lector sabe muy poco de Fonchito. Tampoco se puede llegar a la conclusión de que esta línea narrativa se enfoca única y principalmente en la vida de Fonchito, quien a pesar de manipular la situación y avanzar el devenir de la trama no es precisamente el personaje central. La dificultad que presenta este personaje responde a la presencia de un narrador en tercera persona que no es plenamente omnisciente y que es incapaz de ingresar en la mente del personaje. Dadas las características de este narrador y las poco confiables conjeturas de los otros personajes, Fonchito se desarrolla como un acertijo dentro de la novela, creándose una distancia entre el lector y el personaje que evita que aquél simpatice con el personaje.

A diferencia del típico protagonista del *bildungsroman* que desea formar parte de la sociedad y convertirse en un ciudadano respetado, Fonchito rehúsa comportarse y formar parte de la sociedad a la que pertenece, al conducirse de una manera muy atípica para su edad. Lucrecia, por ejemplo, se preocupa de

que Fonchito no entable amistad con muchachos de su propia edad, y de que prefiera la compañía de personas mayores:

> — . . . me apenas que no seas como los otros niños. Siendo tan agrandado, pierdes algo que sólo se vive a la edad que tienes. Lo más maravilloso que puede ocurrirle a alguien es tener tus años. Tú los estas desperdiciando.
>
> — [. . .]
>
> — . . . Quiero decir, me gustaría verte jugar al fútbol, ir al estadio, salir con los chicos de tu barrio y e tu colegio. Tener amigos de tu edad. Organizar fiestas, bailar enamorar a las colegialas. ¿No te provoca hacer nada de eso? (203)

Esa necesidad de Fonchito de ser diferente trae a la mente del lector la imagen de su progenitor quien en la privacidad de su hogar lucha ferozmente por rechazar todos aquellos valores sociales que lo conviertan en un hombre gregario, sin personalidad propia. Tal vez, Fonchito repudie aquellos valores que el hombre-masa respeta y acepta tácitamente, siguiendo sus propios impulsos y deseos tal como su padre los lleva a cabo en la privacidad de su biblioteca.

La existencia de un mentor que se configura como modelo de formación para el inmaduro, inexperto y sensible protagonista del *bildungsroman* es uno de los elementos recurrentes en este género. En Los cuadernos de don Rigoberto, la presencia del mentor se incluye también, pero de manera paródica. Ciertas obras consideradas novelas de aprendizaje, que forman a su

vez parte del *bildungsroman* canónico, tales como Don Segundo Sombra (1926) del argentino Ricardo Güiraldes, exploran la estrecha relación y convivencia que se da entre la figura del mentor y su discípulo. Estos textos tradicionales desarrollan directa o indirectamente el tema del deseo homosocial, es decir, el anhelo del personaje, muchas veces huérfano o sin figura paterna, por alcanzar una estrecha vinculación con otro hombre; relación que culmina cuando el discípulo, gracias a las enseñanzas de su maestro, se incorpora a la sociedad, convirtiéndose en un ciudadano ejemplar. La reproducción de las estructuras sociales se lleva a cabo cuando el adolescente convertido ya en todo un hombre sustituye el deseo homosocial, aquel que siente por su mentor, por uno heterosexual al contraer matrimonio con una persona del sexo opuesto. En el texto vargallosiano existen dos relaciones maestro-discípulo que, sin embargo, no se llevan a cabo dentro de la realidad ficcional del texto, sino que se producen en un plano textual y/o pictórico.

La primera relación mentor-discípulo a considerarse es la que existe entre don Rigoberto y su primogénito. Esta relación, a diferencia de las que se presentan en las novelas de formación o aprendizaje, no muestra una interacción personal y directa entre los personajes. Al contrario, las relaciones entre estos dos personajes son muy distantes dada la vida ocupada del padre, sumido en el trabajo y enfrascado en el arte, y el resentimiento que don Rigoberto siente hacia su hijo después de haberse enterado de que él sostuvo relaciones sexuales con Lucrecia. No obstante ese alejamiento entre los personajes, Fonchito aprende mucho de su padre gracias a las clandestinas

lecturas de los cuadernos que aquél realiza. Fonchito no solamente emplea la lectura de los manuscritos de su progenitor para copiar su discurso, que se presenta en los anónimos, sino que al hacerlo aprende las pasiones, las manías y la cosmovisión del padre que probablemente no lo van a conducir a abrazar los ideales sociales, sino más bien a desengañarse de estos valores y a luchar en búsqueda de su propia identidad. En otras palabras, las enseñanzas que afloran de los manuscritos de su padre animarán a Fonchito a ser su propia persona, que lo conviertan al personaje en un "rebelde" dentro de un rebaño de hombres gregarios.

La relación que se desarrolla entre el aspirante a artista, Fonchito, y el controvertido pintor expresionista, Egon Schiele, es la otra relación discípulo-maestro que se presenta en el decurso de la novela. Esta relación que se origina a partir del interés de Fonchito por el arte, se lleva a cabo mediante la contemplación estética de las obras del artista vienés y el acto de lectura de biografías dedicadas a éste. Es decir, la manera en que se desarrolla esta interacción unívoca, en la medida que Schiele no participa activamente, se da a un nivel pictórico y textual debido a la imposibilidad de un contacto personal entre ambos el pintor y su aprendiz.[22] De la lectura, no es difícil suponer que tanto la inquietud artística de Fonchito como su curiosidad por Egon Schiele es en gran parte influencia del padre, quien a pesar de no gustarle Egon Schiele, es un ávido coleccionista y crítico de arte. El interés de Fonchito por el arte en general y Egon Schiele en particular puede, por lo tanto, interpretarse como el resultado de un deseo mimético, tal como lo plantea el crítico francés René

Girard, en donde el arte, como lo fue Lucrecia en Elogio de la madrastra, se convierte en ese objeto de deseo al que aspira Fonchito a manera de emular al padre, cuando en realidad lo que desea aquél es a don Rigoberto. Como lo señala el crítico francés, una persona "will desire any object so long as he is convinced that it is already desired by another person whom he admires" (7).

La afinidad que existe entre Fonchito y su mentor Egon Schiele se genera a partir de las lecturas de aquél de cuanto libro concerniente a la vida y a la obra del pintor vienés encuentra en la biblioteca de su padre. Conmovido y atraído por la licenciosa y trágica biografía de Schiele, Fonchito comienza a identificarse con el artista hasta el punto en que Fonchito cree que él mismo está condenado a seguir los pasos de esa vida tumultuosa. Esta identificación con el destino fatal del artista llega a niveles alarmantes, cuando el mismo Fonchito se imagina que su propio padre padece de la misma enfermedad que llevó al padre de Schiele a la muerte: "El destino de su papá [de Schiele] se está repitiendo en el mío. [. . .] No quiero que se vuelva loco y sifilítico como el señor Adolf, madrastra" (114). La incesante obsesión en que degenera el interés de Fonchito por el artista conduce a aquél a imaginarse que es el doble de Schiele, al declararle a su madrastra que él es la reencarnación del artista. Para demostrar ello, Fonchito realiza una lectura muy personal de la biografía de Egon Schiele, y desarrolla un análisis crítico muy propio de los cuadros del pintor que rompe toda distancia estética, al convertirse las obras pictóricas en el medio con el cual Schiele "dialoga" con Fonchito.

En el devenir del texto extradiegético, el lector es testigo de que Fonchito, más que identificarse con su mentor, utiliza el material biográfico disponible del artista para desarrollar un paralelo entre ambos. El deseo de Fonchito por ser Schiele llega al paroxismo cuando Fonchito trata de ver en los autorretratos del artista su propia imagen. Por ejemplo, Fonchito muestra obvia desilusión cuando él se da cuenta de que no posee el pulgar deformado de Schiele, al responderle a su madrastra: "Que lástima [. . .] Porque, entonces, en eso no me parezco nada a él" (235). Si bien Fonchito no comparte el mismo dedo dislocado del artista, que Schiele evitaba pintar, aquél enfatiza que existen muchas otras cosas en común entre ellos. Fonchito emplea la vida y la obra de Egon Schiele como un modelo para forjar su propia identidad, incluyendo además las manías e intereses del padre. Al hacerlo, el comportamiento de Fonchito dista mucho de los ideales masculinos impuestos por el sistema patriarcal.

En el estudio del *bildungsroman* canónico se ha destacado cómo las enseñanzas del maestro permiten la incorporación de un niño o joven a la sociedad, quien considerándose anteriormente un marginal, ingresa triunfante al sistema patriarcal. En Los cuadernos de don Rigoberto, Fonchito, gracias a la influencia del padre, escoge como modelo de formación a un pintor controvertido que dentro de su sociedad, la Viena a comienzos del siglo XX, y dentro del espacio artístico de la época, fue considerado marginal y pervertido, siendo acusado y encarcelado en prision por sus actos lascivos contra menores. Las lecciones que pueda aprender Fonchito de la vida de Egon

Schiele más que acercarlo, lo apartarán cada vez más de esa sociedad que Egon Schiele rechazó, y que su propio padre repudia en sus cuadernos.

El interés de Fonchito por Egon Schiele no sólo influye en su propia conducta, su identidad y en la manera de conceptuar el mundo, sino que la vida de Schiele al igual que las obras tienen un gran impacto en los demás personajes, especialmente Lucrecia y Justiniana, quienes intrigados por el artista vienés, aceptan convertirse en modelos de la recreación de los retratos del pintor vienés. Fonchito tratando de imitar al padre, pero sin contar con su imaginación, desarrolla un proceso estético inverso al que desarrolla su progenitor. Mientras que don Rigoberto le da vida a los cuadros que contempla por medio de un acto ekfrástico, Fonchito trata de imitar exactamente la pose del cuadro observado. Es decir, "en Elogio el arte recobraba vida, en Los cuadernos la vida se hace arte" (Martí Peña 98). A diferencia de su progenitor que va más allá del lienzo, Fonchito busca repetir la escena que se observa en el texto pictórico. Por ejemplo, en el capítulo "El juego de los cuadros," el mancebo le pide a su obediente madrastra que imite la pose de la señora retratada en el cuadro "Desnudo reclinado con medias verdes."

El personaje Fonchito más que un aspirante a artista, en la medida que no está interesado en imitar la técnica, el estilo, o la composición de Egon Schiele, se convierte en un observador crítico de sus obras.[23] No es extraño que la misma Lucrecia exalte el cuidadoso análisis que Fonchito hace de las pinturas y dibujos del pintor vienés: "¿Sabes una cosa, Fonchito? Tú sí que eres un gran temático. Si la teoría de tu papá es cierta, ya tienes uno de los

requisitos para ser genial." Comentario al que éste responde sarcásticamente: "Sólo me falta pintar los cuadros" (237). La crítica de Fonchito se dedica principalmente a entretejer los pasajes de la vida de Schiele con su obra pictórica, desarrollando un análisis de carácter psicológico en la medida en que Fonchito resalta aquellos pasajes biográficos del artista que, según él, se reflejan categóricamente en la obra de Schiele, como, por ejemplo, la sífilis del padre y su incestuoso cariño por su hermana.

Al profundizarse en cada una de las obras del pintor expresionista, que se mencionan en la novela, Fonchito prácticamente se introduce dentro del texto pictórico y rescata, gracias al acto de lectura de su biografía, la vida de Egon Schiele. Fonchito no sólo se dedica a mencionar datos biográficos del artista al azar, sino que, al hablar sobre él, bosqueja un cuadro psicológico de Schiele resaltando sus manías, fobias y pasiones, al igual que, el origen de ellas—al señalar aquellos sucesos que perturbaron al artista. El texto extradiegético puede leerse, por lo tanto, como una expresión especial del *künstlerroman*, o la vida del artista, del pintor vienés. Sin embargo, la vida artística de Egon Schiele se presenta como un tema secundario en el desarrollo de la novela, mientras que el *künstlerroman* canónico explora "the formation, development, education, psychology of an artist" (Varsamopoulou xi) que dentro de la trama figura como el personaje principal.

Una marcada diferencia que se presenta entre el personaje central del *bildungsroman* y del *künstlerroman* canónico es que el objetivo del joven protagonista en el *bildungsroman* es convertirse en un ente sociable cuya

conducta e imagen responden a los ideales hegemónicos que la sociedad patrocina. En el *künstlerroman*, el aspirante a artista, o artista, no busca en la sociedad ni en sus valores la respuesta a su desarrollo personal. La finalidad de este protagonista, más bien, no es convertirse en un contribuidor al bien social, sino que éste "seeks another world and finds it, not in religion, but in art, which he pursues with religious devotion" (Varsamopoulou xii). El arte, desde el punto de vista del artista, se convierte, por lo tanto, en su tabla de salvación en la medida en que el arte forma parte de su identidad y de su cosmovisión, y se convierte en ese refugio de ese mundo exterior que no comprende ni le comprende, o que sí lo comprende muy bien no quiere pertenecer a él.

El artista que se perfila en un *künstlerroman* es esencialmente un individuo que se distancia de la sociedad y que busca en la creación artística y en el arte *per se* la esencia de sí mismo. La historia del incomprendido y perseguido Egon Schiele que se bosqueja a lo largo del texto extradiegético puede identificarse como una forma especial del *künstlerroman*. Al mismo tiempo, al analizar ambas novelas, Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto, como una unidad o separadamente, no es exagerado entrever que lo que se vislumbra es el mundo personal y privado del artista don Rigoberto en la medida en que en el devenir del texto, el lector ha sido testigo de la psicología, desarrollo y educación del personaje, y sobretodo, de sus obras: los ensayos epistolares y sus fantasías eróticas desarrolladas en detalle en sus cuadernos.

Sin embargo, a diferencia de Egon Schiele cuya biografía es el retrato vivo de un artista que se dedicó por completo al arte y que trazó su vida como si fuera otra más de sus transgresivas pinturas, don Rigoberto, conocedor de sus límites y de su poco talento artístico, explora una vida artística interior, de carácter inédito. Don Rigoberto, como un héroe postmoderno, vive de sus propias contradicciones que lo desdoblan en el hombre público, paradigma del éxito profesional, y en el individuo privado, creador de fantasías eróticas. Dos mundos opuestos que paradójicamente se complementan en la medida en que la rectitud del sistema patriarcal, con sus estrictos ideales de conducta, hace más gozosa y posible la compañía de sus libros, sus obras de arte y su familia: "Sólo cuando estoy en ese mundo, en esa compañía, existo, pues gozo y soy feliz" (334).

Si bien a lo largo de las diatribas epistolares y las fantasías eróticas que desarrolla don Rigoberto en la novela surge la presencia de un hombre crítico y hedonista, don Rigoberto es consciente de que no puede escapar del marco social en que vive sin perder los privilegios que su status social y económico le ofrece: "Porque el mundo de fantasía, de placer, de deseos en libertad, mi única patria querida, no hubiera sobrevivido indemne a la escasez, la estrechez, las angustias económicas, al agobio de las deudas y la pobreza. Los sueños y los deseos son incomestibles. Mi existencia se hubiera empobrecido, vuelto caricatura de sí misma" (330-331). Al darse cuenta de la impracticabilidad de guiarse enteramente por sus deseos, don Rigoberto trata de mantener un equilibrio entre el opresivo mundo social de hombres gregarios

y el liberador espacio individual del arte y la imaginación. Como bien lo señala Roland Forgues, al analizar el discurso erótico-ideológico de don Rigoberto, el personaje parte de "los conceptos antagónicos de la tolerancia y la radicalidad" (306). Don Rigoberto se desenvuelve en ese antagonismo, y por ello, reconoce los límites de ambas dimensiones, aceptando los frutos de ambos.

En el devenir de la novela, don Rigoberto se encuentra en las fronteras de ambos espacios. Es tolerante, en apariencia, de la realidad que lo rodea pero es, sin embargo, su crítico más radical. Por otro lado, es tolerante con su imaginación, pues explora los más recónditos espacios de ella, sin embargo, es radical en cómo ésta debe conservarse en un espacio privado. Su identidad como persona se desdobla en ese individuo seguidor del "rebaño" que como hombre de sociedad acata sus más básicas leyes; y en ese ser individualista cuya sexualidad y deseos rompen abruptamente con el sistema. Tal ambigüedad, existe también en el individuo que sigue el modelo patriarcal, no obstante difiere de don Rigoberto, en la medida en que el hombre moderno es tolerante de su contexto social, es decir, cumple sin cuestionarse los preceptos y valores sociales, pero es a su vez radical con su sexualidad e imaginación porque éstas, a diferencia del personaje vargallosiano, son condicionadas y reprimidas por el sistema patriarcal. Es obvio inferir que don Rigoberto subvierte las categorías que tolera y radicaliza *vis-à-vis* el hombre-masa.

Fonchito, como Egon Schiele y a diferencia de su padre, no ha encontrado los límites que existen entre la realidad y la ficción. Al leer los cuadernos de su padre, Fonchito no ha llegado a reconocer que las fantasías

eróticas son sólo eso, creación imaginativa que ocurre en el orden textual o en el lecho conyugal en donde los amantes se hacen cómplices a la entrega de sus deseos sexuales y eróticos más profundos. Sólo mediante la lectura de Los cuadernos de don Rigoberto se puede entender la conducta de Fonchito en Elogio de la madrastra, quien en su primer intento por imitar al padre, escribe una composición en donde detalla sus amoríos con su madrastra que suceden en la realidad del texto extradiegético. Muchos infortunios se hubiesen evitado, si Fonchito hubiese comprendido que las fantasías que desarrolla su padre en sus cuadernos son únicamente resultado de la imaginación, y no de la experiencia vivida.

El verdadero momento de inflexión en la conducta de Fonchito ocurrirá cuando éste no confunda los límites de la realidad y la ficción. Cuando se dé realmente cuenta que debe ser tolerante y radical a la vez, tal como su padre. Materializar el deseo y guiarse por sus instintos, como lo hicieron el vienés Egon Schiele y el voyeurista de Syracuse, conducirá al mancebo al caos, semejante al que causó cuando, deseoso de seguir a su mentor-padre, rompió con la estabilidad de su hogar. Fonchito llegará a la madurez cuando deje de repudiar el sistema patriarcal a viva voz y lo subvierta y transgreda en su espacio privado, tal como lo lleva a cabo don Rigoberto en sus cuadernos.

Notas

[1] Mario Vargas Llosa, Los cuadernos de don Rigoberto (Madrid: Alfaguara, 1997) p. 165. Todas las citas se extraen de esta edición indicándose el número de página en forma parentética.

[2] Para una lectura de la biografía de Egon Schiele leáse los libros: Egon Schiele: Eros and Passion de Klaus Albrecht Schroder y The Art of Egon Schiele de Edwin Mitsch, entre otros.

[3] En su artículo "Lolita en los Andes: o Vargas o el ardor," Fernando Iwasaki considera que "Elogio de la madrastra es tan sólo el primer latido de un libro mayor: Los cuadernos de don Rigoberto" (127). Por otro lado, Raymond L. Williams considera que esta novela es una continuación más amplia de la anterior novela y en donde se presentan "los mismos temas y la presencia de algunas de las mismas tendencias posmodernas" (249).

[4] Debe señalarse que el segundo capítulo rompe con tal esquema al incluir una historia titulada "la semana ideal," en donde don Rigoberto, utilizando la voz narrativa de Lucrecia, describe el supuesto viaje que ella tuvo con su admirador Pluto.

[5] Williams sugiere que las severas opiniones de don Rigoberto hacia los diferentes temas discutidos en la novela "se parecen a las actitudes del mismo Vargas Llosa," lográndose con ello "una autoparodia" (250).

[6] Según Edward Waters, la repetición autointertextual se manifiesta de dos maneras. En primer lugar, se tiene la repetición intertextual de tipo

mimético "en la que un elemento de un texto aparece en otros textos con un mínimo de variación." En segundo lugar, se presenta aquella repetición con variación, en el cual "un elemento se repite en otro u otros textos con cambios radicales" (1).

[7] Por ejemplo, en la fantasía titulada "Los hermanos Corsos," el relato se inicia con la lectura de una cita del poeta Philip Larkin, cita que trae a la memoria la imagen artística de Narciso en el museo de Louvre. Esa imagen le ayuda a buscar en su cuaderno una cita de Lytton Strachey sobre San Cuberto. De ahí la imaginación da paso a una cita de Azorín y a una descripción de la "Sinfonía de los adioses" de Haydin que le lleva a don Rigoberto a recordar la película "Los hermanos Corsos" protagonizada por el actor inglés Douglas Fairbanks. De ahí sus ojos buscan una cita de El mercader de Venecia de Shakespeare que lo lleva a tomar de nuevo el tema de Narciso. Estas menciones de citas, autores y de temas se dan concadenamente una tras otra en menos de dos páginas seguidas. Todas estas fuentes sientan la base de la fantasía en donde don Rigoberto imaginándose tener un hermano gemelo, aunque más guapo, acepta hacer intercambio de cónyuges.

[8] En su artículo "Egon Schiele y Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa: iconotextualidad e intermedialidad," Guadalupe Martí-Peña da a conocer los títulos de las once obras de Schiele presentes en la novela.

[9] El título del cuadro es "Two Girls, Lying Entwined."

[10] La inclusión de esta autora en el texto vargallosiano recuerda la inserción de la autora Anneli Taube en la novela El beso de la mujer araña. La diferencia entre ambos textos radica en que Anneli Taube es resultado de la creación artística del autor mientras que Anne Fausto-Sterling es una aclamada bióloga norteamericana que ha deconstruido muchas de las teorías sobre la sexología. La necesidad de recurrir a la ficción para respaldar la posición de Manuel Puig sobre la homosexualidad y la presencia de textos ya existentes en el caso del texto de don Rigoberto muestra el gran avance que se ha dado con respecto a los estudios de género, y al mismo tiempo es evidencia de cómo el espíritu postmoderno ha influenciado profundamente en las ciencias en los últimos años, al desarrollarse teorías que contradicen aquéllas que se consideraban verdades absolutas y universales.

[11] Don Rigoberto erróneamente cita el texto Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men como la fuente bibliográfica en donde extrae la idea de los cinco sexos: ferms, herms, y merms. En realidad esa propuesta la realiza Anne Fausto-Sterling en su artículo "'The Five Sexes:' Why Male and Female Are Not Enough," escrito ocho años después de la publicación de aquel libro. Dicho artículo publicado posteriormente en el *New York Times* causó mucha controversia por parte de la comunidad científica, y de grupos políticos y religiosos. El error de don Rigoberto se evidencia al final de su carta cuando él mismo explica que el ejemplo de la intersexual Emma fue extraído del libro

Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men cuando en realidad proviene de las páginas del artículo.

[12] El mismo Varda Burstyn considera que las expresiones masculinas que se desarrollan en la práctica del deporte conforman lo que él define como hipermasculinidad, término que se define como "an exaggerated ideal of manhood linked mythically and practically to the role of the warrior" (4).

[13] La práctica del deporte es quizás una de las pocas instituciones sociales en donde las diferentes actividades deportivas se separan de acuerdo al género, creándose no sólo equipos agrupados por sexo en cada disciplina deportiva, sino que muchos deportes son conceptualizados asumiendo la existencia de un único género: el masculino. Por ejemplo, el boxeo, el fútbol americano son deportes predominantemente masculinos. La presencia de miembros femeninos en estos deportes se percibe como transgresiva y anormal en la medida en estas actividades son "prohibidas" para las mujeres. Debe hacerse también hincapié que la vasta mayoría de las disciplinas deportivas, tal como se desarrollaron en el siglo XIX, "were performed by men, even when audiences were mixed" (Burstyn 46).

[14] Las actividades sexuales a las que se refiere don Rigoberto son en esencia homosexuales, puesto que las mujeres no tenían acceso a presenciar tales actividades. Don Rigoberto no ataca las actividades homosexuales, ya que don Rigoberto como defensor de la libertad sexual, acepta tales prácticas:

"estoy teóricamente a favor de que los seres humanos hagan el amor al derecho o al revés" (126).

[15] En la introducción del libro Pleasure in the Eighteenth Century, Marie Mulvey Roberts menciona además de los clubes sociales, la aparición de nuevas costumbres como: la apreciación por la comida gastronómica, la opera italiana, el jardín inglés, y la acumulación de obras de arte, joyas y antigüedades.

[16] Por ejemplo, existieron más de 2,000 cafés exclusivamente para hombres en la ciudad de Londres en el año de 1710.

[17] La discusión que elabora don Rigoberto sobre la pornografía es marginal en el ámbito feminista y dentro de los temas de la masculinidad puesto que la mayoría de las denuncias que se desarrollan sobre la pornografía involucran este tema con la violencia masculina que la pornografía trae consigo. Consúltese por ejemplo los trabajos de Andrea Dworkin, Pornography: Men Possessing Women, y de Catherine MacKinnon, Only Words. El ataque de don Rigoberto, al igual que el artículo de Harry Brod, "Pornography and the Alienation of Male Sexuality," se presentan, por ende, como una discusión alternativa y postmoderna acerca de este tema.

[18] Don Rigoberto acusa airadamente a Hugh Hefner, fundador de Playboy.

[19] En Elogio a la madrastra, don Rigoberto hacía el amor con sus orejas, y muchas veces, llegaba al orgasmo oliendo el cuerpo de su amada Lucrecia.

[20] El lector debe recordar que el narrador en tercera persona del texto extradiegético no es completamente omnisciente puesto que nunca logra ingresar en la mente de Fonchito. El texto no explica por qué Fonchito sedujo a su madrastra ni por qué desea que su progenitor y su madrastra se reconcilien.

[21] Para mayor información sobre el desarrollo del *bildungsroman* postmoderno consúltese el libro de Pin-Chia Feng, The Female *Bildungsroman* by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston: A Postmodern Reading.

[22] Sin embargo, Fonchito termina por imaginarse que él es la reencarnación de Egon Schiele cuando observa en uno de los cuadros del artista vienés a una modelo llevando un vestido con minúsculas figurillas en el ruedo semejantes a las campesinas del Cuzco. Fonchito se imagina que esta es una manera en que Schiele diálogo con él.

[23] Si bien Fonchito asiste a la escuela de bellas artes tres veces a la semana, él falta muchas veces a sus clases para ver a su madrastra. A pesar de que Fonchito quiere ser artista, no existe indicio alguno que indique que Fonchito pinta. En vez de mostrar sus propias obras, si es que existen, Fonchito se dedica solamente a enseñar las obras de Schiele y hablar sobre ellas.

Quinto capítulo

"Kids:" Hipermasculinidad, sexo y violencia en El Rey de La Habana de Pedro Juan Gutiérrez

El destacado periodista y poeta cubano Pedro Juan Gutiérrez se da a conocer dentro de la narrativa latinoamericana en 1998 con el lanzamiento de su primera colección de cuentos titulada Trilogía sucia de La Habana. A partir de esta magistral obra, Pedro Juan Gutiérrez se configura como una de las voces narrativas más originales que se han desarrollado en la isla caribeña en los últimos años. Tanto sus cuentos como sus novelas, entre ellas El Rey de La Habana (1999) y Animal tropical (2000), se caracterizan por ubicarse al margen de la temática de la revolución y del exilio, temas muy en boga en la literatura cubana contemporánea—este último visto desde la diáspora cubana.[1] Influenciado por el realismo norteamericano, principalmente aquél denominado sucio, Pedro Juan Gutiérrez revela crudamente a sus lectores, especialmente extranjeros debido a la censura existente en Cuba, el universo caótico en que vive la isla a fines del siglo XX, en donde la pobreza, tanto material y moral, se presenta como el común denominador de sus marginales personajes novelescos. La pluma del autor, por lo tanto, se transforma en "la voz de los sin voz,"[2] especialmente de esa gran mayoría que trata vanamente por salir de la miseria pero que al no lograrlo se conforma únicamente con sobrevivir en ese círculo vicioso de pobreza.

Sin necesidad de convertirse en un ataque abierto al régimen político socialista de Fidel Castro de a fines de siglo,[3] la narrativa de Pedro Juan

Gutiérrez refleja, a través de la caracterización de sus paupérrimos y estoicos personajes y de la descripción de sus derruidos escenarios urbanos, las consecuencias fatales no solamente de la crisis económica cubana resultado inmediato del colapso de la Unión Soviética, sino también de las políticas económicas a nivel nacional e internacional que se llevaron a cabo en la isla para rescatar al país de la ruina económica. No obstante la trama de sus obras se inserta en este trasfondo histórico, Pedro Juan Gutiérrez rechaza la idea de que sus textos se conciban como estudios sociológicos o antropológicos, más bien éstos se inspiran en la propia experiencia del autor y de su observación de personajes reales a lo largo de los años (Clark 5).

La obra El Rey de La Habana, a pesar de no catalogarse como una novela histórica *per se*,[4] expone gráficamente la lucha diaria de sus personajes, especialmente la de su protagonista Reynaldo, por sobrevivir dentro del contexto histórico conocido como el "período especial en tiempo de paz," coyuntura que se caracteriza por la extrema pauperización del pueblo cubano y por las marcadas transformaciones económicas y sociales que se han producido en Cuba a partir de la apertura de su economía al mercado internacional. Dado el entorno de indigencia absoluta en que viven sus personajes, la novela en discusión explora tanto sus actitudes hacia la vida, al igual que las formas cómo los personajes perciben y encaran el mundo hostil y de estrechez que los rodea. Para lograr subsistir en la situación precaria en que se encuentran, los personajes masculinos, en particular Reynaldo, optan por exhibir los rasgos de una conducta exageradamente masculina, tales como

un machismo exacerbado, una sexualidad fogosa, y un temperamento violento y corrupto. Estos personajes desarrollan, consecuentemente, una postura masculina que contradice las características del ideal masculino deseado por una sociedad construida ideológicamente en base a los postulados socialistas de equidad, tanto social como económica, de sus ciudadanos, tal como se edificó la Cuba socialista a fines de los años cincuenta. Esta hipermasculinidad que se relieva en las páginas del texto parece ser, sin embargo, una de las pocas alternativas que tienen a su disposición aquéllos que carecen de los recursos necesarios para enfrentarse a un espacio ambiguo e inestable, como la Cuba actual, en donde se yuxtaponen abruptamente los poco aplicables y más bien olvidados ideales socialistas y las florecientes actitudes de índole capitalista que han surgido durante "el período especial."

En El Rey de La Habana, los lectores acompañados de un narrador omnisciente en tercera persona siguen sigilosamente los pasos de su protagonista Reynaldo, quien proclama ser "El Rey de La Habana" gracias a sus atributos sexuales, no sólo por sus escurridizas andanzas alrededor de la isla, y particularmente en su barrio Centro Habana, sino que observan absortos el desarrollo físico y mental del personaje desde su horrenda y violenta niñez hasta su temprana y trágica muerte a los diecisiete años. En este recorrido cronológico y geográfico, los lectores llegan a conocer las interacciones del protagonista con una plétora de personajes y un sinnúmero de oficios y faenas que el poco preparado Rey lleva a cabo a manera de subsistir en el mundo indigente que lo rodea. Dadas las situaciones temáticas, aquí mencionadas,

que se desarrollan en el devenir del texto, al igual que el *leitmotiv* de la pobreza extrema en que se desarrolla la vida del personaje Rey y el carácter anti-heroico de éste, no es exagerado considerar de que muchas de las cualidades del "Rey de La Habana" se encuentran presentes en aquellos legendarios protagonistas picarescos como Lazarillo, Guzmán de Alfarache o Periquillo pertenecientes a las novelas Lazarillo de Tormes (1554), Guzmán de Alfarache (1599) y El periquillo sarniento (1816) respectivamente.

Sin embargo, la configuración del personaje Rey como el pícaro por excelencia no implica necesariamente que El Rey de La Habana pertenezca al género de la novela picaresca en la medida en que la presencia de un narrador extradiegético en tercera persona separa a este texto de las novelas picarescas canónicas que tienen como primordial característica formal su naturaleza autobiográfica, confesional, y por ende moralista del texto.[5] No obstante, una lectura inquisitiva de la obra de Pedro Juan Gutiérrez permite ver la presencia de ciertos elementos de la picaresca. Además de la presencia del pícaro, El Rey de La Habana y las novelas picarescas comparten un trasfondo económico semejante en la medida en que las condiciones socioeconómicas que Cuba vive, desde la desintegración del bloque soviético hasta la actualidad, son similares a aquéllas que España padeció durante el Siglo de Oro, momento histórico que fue testigo de la aparición del género picaresco. Como lo sugiere Cynthia Steele, las zonas urbanas de España del siglo XVI y XVII contaron con la presencia de un gran número de personas desocupadas que emigraron del campo a las ciudades como resultado del proceso de

cambio de una economía agraria a una capitalista (39). La inmigración de muchos individuos carentes de las habilidades y destrezas necesarias para ganarse el sustento diario en las zonas urbanas fue causa directa de la degradación de ciertos individuos que recurrieron al delito y a la prostitución como mecanismos de supervivencia. Caso similar comenzó a ocurrir en Cuba a comienzos de la crisis económica cuando el gobierno de Fidel Castro se vio forzado a despedir a una gran cantidad de empleados de sus puestos gubernamentales y a reducir los beneficios salariales en términos reales, al igual que las cuotas alimenticias diarias, creándose un desempleo y hambruna que produjo la reaparición de la prostitución, no sólo femenina,[6] al igual que otras formas de crimen como el robo y la venta ilegal de productos de primera necesidad en el mercado negro.[7]

La mayoría de los críticos que han estudiado los elementos temáticos del género picaresco, tales como Peter Dunn, Francisco Rico y Alán Francis, coinciden en que uno de los rasgos recurrentes en la caracterización del pícaro se desarrolla en torno al tema de la genealogía del personaje en la medida en que una explicación de los orígenes se desarrolla a manera de justificación del mal camino que toma éste durante su vida. La estrecha relación que existe entre los antecedentes y la manera de ser y actuar del personaje corresponde al carácter realista, y en muchos casos, naturalista, del que se impregnan las novelas picarescas. El protagonista de este género no sólo carece de buenos modelos de formación, sus padres están casi siempre entregados al vicio, sino que el pícaro tiene "an ambiguous or nonexistent link with the father" (Bjornson

6). Esa necesidad de encontrar una figura paterna que le ofrezca alimento, refugio y protección explica, en parte, los motivos que tiene el lazarillo por entablar con sus amos una relación padre-hijo o maestro-aprendiz.

Empleando la técnica fílmica del *zoom shot*, la novela El Rey de La Habana empieza sus primeras páginas no solamente describiendo las condiciones precarias en que viven el protagonista y su familia en un destartalado cuarto de azotea de un ruinoso edificio en Centro Habana, sino también revelando los pobres orígenes del abandonado niño que cuenta al principio del texto con nueve años. El lector, a manera de testigo, ingresa en este indigente espacio y se entera del brutal maltrato físico y verbal que reciben diariamente Reynaldo y su hermano mayor Nelson por parte de su madre coja quien a causa del hambre y la miseria se encuentra al borde de la locura. Abandonada por su amante Adalberto, padre de sus dos hijos, y desempleada de su oficio de limpiapisos desde la crisis en 1990, la madre de Reynaldo recurre a la crianza de pollos, cerdos y palomas para subsistir, convirtiéndose la reducida azotea de edificio en un muladar. La basura de la azotea y la debacle económica se entrelazan temáticamente porque de la misma manera como la ruina económica de la isla afecta las vidas de estos personajes, la inmundicia del corral se filtra en el cuarto de azotea ensuciando todo, no únicamente las paredes y objetos que se encuentran dentro, sino también a las personas que moran en ella, especialmente a la abuela de los niños que "llevaba años sin bañarse. Muy flaca de tanta hambre. Una vida larguísima de hambre y miseria permanente. Estaba encartonada. No hablaba. Parecía una

momia silenciosa, esquelética y cubierta de suciedad."[8] La podredumbre, las heces y la mugre, omnipresentes en el decurso del texto, adquieren la calidad de otro personaje.

Habiendo sido víctimas constantes de la ira de su madre, es a partir de la etapa de la pubertad cuando Reynaldo y su hermano Nelson se rebelan y desafían la autoridad materna, al impedir que ella los castigue de la manera brutal en que lo hacía—encerrándolos sin comida ni agua en un closet oscuro y pequeño por días; o sumergiéndolos en un tanque de agua hasta casi ahogarlos. La autoridad de los niños, convertidos ya en jóvenes de trece y catorce años, emerge cuando Reynaldo y Nelson son capaces de mantenerse por sí mismos y de paso ayudan al sustento de su propia madre y abuela. Para ello, los dos muchachos se dedican a la venta de palomas que ellos roban de sus vecinos y venden a los practicantes de la santería en el mercado de Cuatro Caminos.[9] Al procurarse su propio sustento, Reynaldo y Nelson se conducen como figuras paternas de sí mismos y también de su propia familia. En un momento de escasez económica como el que ha sufrido y sufre Cuba, el hecho de que los jóvenes se ganen la vida, aún con artimañas, contribuye a que éstos se sientan adultos y por lo tanto hombres. Como lo señala el narrador, los muchachos: "[s]e consideraban hombres. Seguían con las palomas. Cada día eran mejores con las palomas y todos los días vendían una o dos, Era un buen negocio. Eran hombres y ya mantenían a todos en su casa" (11-12).

Si la capacidad que tienen los personajes de ganarse la vida a través de métodos delictuosos se convierte en una opción aceptada de lo que significa ser hombre, implica que algunos de los valores de cualquier sociedad, en este caso la socialista, han debido paulatinamente volverse obsoletos. Uno de ellos es la educación para todos que se convirtió desde los inicios de la Cuba socialista en uno de sus objetivos y logros más importantes. Para los jóvenes como Reynaldo, la educación, sin embargo, no representa un fin en sí, sino más bien un obstáculo que los aleja de sus actividades comerciales: "A nadie le interesaba aprender matemática ni cosas complicadas e inútiles" (11). Es obvio que para la nueva generación de cubanos, tal como se esboza en la novela, lo que importa no es las esperanzas de un futuro mejor, posible gracias a la educación, mas el presente, el cual se puede obtener únicamente con dinero, especialmente dólares (fula). Es por ello, que las aulas están vacías dado que "[l]as muchachitas con trece años ya estaban jineteando a todo trapo sobre los turistas en el Malecón. Los muchachos, batidos con la mariguana y con los negocitos, para hacerse de algún fula cada día" (11). Se puede observar, por lo tanto, que el ideal masculino del hombre educado no representa el paradigma al que aspiran estos jóvenes, sino más bien, ellos se identifican con aquel individuo que recurre a todo, incluso al robo, para sobrevivir el hambre.

En su libro Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men, Lynne Segal propone que "masculinity cannot be asserted except in relation to what is defined as its opposite. It depends upon the perpetual renunciation of

'femininity'" (114). Al percibirse el concepto de género como una relación binaria de opuestos, la construcción de la masculinidad se define a partir de la frontera de lo que no es. La identidad masculina requiere en su definición, por lo tanto, que ese otro femenino éste constantemente presente y al mismo tiempo fuera de ella. Tanto Reynaldo como Nelson desarrollan una masculinidad a partir de la presencia y oposición de ese otro femenino personificado en la figura de la madre, a quien ellos consideran un ser inferior y diferente a ellos. Ese contraste de actitudes, masculinas y femeninas, se refleja en la habilidad y orgullo que tienen los jóvenes por dar sustento a su familia, algo que la madre pudo muy limitadamente ofrecer a sus hijos. Mientras que los jóvenes mediante sus robos y ventas de palomas "comían un par de pizzas y un batido de fruta [y] llevaban pizzas a su madre y a la abuela" (12), la madre únicamente podía darles "un pedazo de pan y un jarro de agua con azúcar" (11). Después de haber perdido el control y la autoridad de sus hijos, al pasar de ser proveedora a casi parásito de sus hijos, la madre se convierte en el centro de odio y burla de los muchachos a quien ellos tratan de "monga," y arremeten con toda furia: "La empujaban y le gritaban para que se callara [. . .] la reducían con unos bofetones en pleno rostro" (13).

Un momento de inflexión que se ilustra en la trama de la novela picaresca se desarrolla en torno a la ruptura del pícaro con su familia. En Lazarillo de Tormes, por ejemplo, la madre del protagonista confía su hijo a un mendigo ciego, mientras que en Guzmán de Alfareche, el mismo personaje es quien abandona el lecho materno en búsqueda de fortuna. En El Rey de La

Habana, este aspecto de la trama, sin embargo, surge como consecuencia de la fatalidad y tragedia que circunda a sus personajes. La muerte súbita del resto de su familia, descrita de manera real y cruda, deja a Reynaldo huérfano y completamente solo en el mundo. En este pasaje de la obra, se aprecia cómo la muerte se presenta como el resultado directo de la hombría herida de Nelson quien recurre a un acto de violencia para recuperarla, provocando con ello, la muerte de su madre, su propio suicidio y el fatal infarto de la abuela quien es testigo de estos horrendos eventos.

Si bien el despertar sexual de un joven se centra principalmente en la práctica del onanismo, la masturbación se percibe dentro del desarrollo sexual, aunque muchos no concuerden con ello, como una etapa infantil y de transición que da paso a una sexualidad madura en donde el individuo tiene contacto sexual exclusivamente con otros, especialmente del sexo opuesto. Dentro del discurso de la masturbación existen tres tipos de representaciones: la natural, la higiénica y la religiosa. Los dos primeros discursos ven la práctica del autoerotismo como necesaria, aunque el discurso higiénico percibe que esta práctica en exceso provoca locura y por tanto prescribe "la necesidad de control" (Fuller 95). Por otro lado, el discurso religioso propone que el autoerotismo "expone a los jóvenes a la degradación" (Fuller 95). No obstante, el onanismo es un rito de pasaje durante la pubertad,[10] la ejecución de ésta, tal como se describe en el texto, adquiere características voyeuristas en la medida en que tanto Reynaldo como su hermano se masturban espiando a su vecina jinetera Tatiana, escondidos entre las jaulas de la azotea.

Tal como Jean-Paul Sartre observa en su libro Being and Nothingness, el yo se objetiva cuando éste toma conciencia de la presencia de la mirada del otro. La presencia del otro ocupa, por ende, una posición de "mediador entre mí y yo mismo" (Laín 1: 348). Conceptos como la vergüenza, la culpa y la indecencia únicamente se materializan a partir de la presencia de otra persona a quien el yo atribuye que juzga, condena o desaprueba su conducta. Dada la existencia de varios tabúes y mitos con respecto a la práctica de la masturbación que resaltan los aspectos negativos y destructivos de ella, la mayoría de individuos que se autosatisfacen sexualmente no sólo perciben que es un acto sucio y denigrante, sino que niegan practicarla. En la novela, Nelson se muestra completamente vulnerable cuando su propia madre, sorprendiéndolo masturbando, le recrimina a su hijo, diciéndole: "—¡Sigan con las pajas! ¡Sigan con las pajas! ¡Descaraos, se van a morir, salgan de ahí! ¡Los dos! ¡Salgan de ahí" (14). La vergüenza de Nelson se intensifica aún más cuando los gritos de la madre le dan a saber a la vecina que ha sido observada, quien ya enterada de la curiosidad de los muchachos, burlonamente le replica a Nelson: "—¡Vaya, pajero, descarao, te vas a volver loco con tanta paja! Búscate una mujer" (15). La humillación de Nelson es doble porque no sólo ha sido pillado por la madre, sino que sus esfuerzos por ocultarse de la vecina durante sus voyeurísticos ritos masturbatorios han sido en vano. Pero, sin lugar a dudas, la mayor afrenta que recibe el joven es el comentario de Tatiana quien desaprueba su conducta, al enfatizar las consecuencias del onanismo, locura, y al ofender su masculinidad, al increparle

que no se comporta como un verdadero hombre, sino más bien como un joven inexperto e infantil que tiene que recurrir a la masturbación, que en el caso de Nelson es compulsiva, como su único desfogue sexual.

En su libro On Violence, Hannah Arendt indica que la violencia y el poder son dos términos opuestos, "where the one rules absolutely, the other is absent. Violence appears where power is in jeopardy" (11). Los sendos reproches, el de la madre y el de la jinetera, han ridiculizado la hombría de Nelson, y por ende, extirpado al joven de toda autoridad y poder. El acto de violencia de Nelson hacia su madre, a quien estrella contra una red metálica causándole accidentalmente la muerte instantánea al atravesársele un clavo en el cráneo, muestra cómo el uso de la violencia dirigido a la madre, el otro femenino, se presenta como un mecanismo de defensa que emplea el joven a manera de eliminar de su comportamiento todo rasgo femenino que la jinetera insinúa con su comentario. Patrick Hopkins resalta el carácter paradójico de la identidad masculina cuando explica que:

> Although being a man is seen as a natural and automatic state of affairs for a certain anatomical makeup, masculinity is so valued, so valorized, so prized, and its loss such a terrible thing, that one must always guard against losing it. [. . .] then, the "naturalness" of being a man, of being masculine, is constantly guarding against the danger of losing itself. (107)

El acto violento que ocurre como respuesta a la afrenta recibida, únicamente se puede entender como una respuesta hipermasculina que tiene como objetivo

recuperar esa posición de superioridad y poder, masculino, frente a la de un individuo inferior, el otro femenino, quien mediante su discurso ha emasculado simbólicamente al muchacho. El empleo de la violencia, sin embargo, tiene resultados nefastos en el texto porque sin querer Nelson comete matricidio que concluye con su suicidio inmediato.

Si se toma en cuenta Lazarillo de Tormes como texto fundacional del género picaresco, se observa que el pícaro pasa a manos de un amo inmediatamente después de dejar el lecho materno. En El Rey de La Habana, Reynaldo es trasladado de su inmundo hogar a un reclusorio para menores en el cual vive durante tres años, al "comprobarse" sin lugar a dudas de que él es el actor de ambos asesinatos. A través del injusto encarcelamiento del protagonista, se ilustra la ineficacia de las autoridades del gobierno que inculpan al taciturno Reynaldo por la muerte de su madre y su hermano. Por otro lado, se puede apreciar cómo mediante el silencio, Reynaldo borra o pretende borrar ese terrible episodio de su mente. El "olvido" de ese trágico recuerdo se presenta como un mecanismo de defensa del personaje quien desea evitar sentirse débil y vulnerable y que otros lo perciban de la misma manera. Dentro de la prisión, Reynaldo prefiere permanecer callado que responder a los constantes interrogatorios. La dureza de la conducta de Reynaldo en la cárcel es legítima porque cualquier muestra de debilidad en ese lugar se interpreta como falta de hombría, teniendo esto último graves consecuencias. Con respecto a estas actitudes masculinas, David Cohen señala que: "It isn't that our feelings are less intense than those of women but

that certain feelings are shameful. Triumph and success are splendid. If you have cause for any other feelings—misery, fear, worry— it's best to hide them. Put on the mask. Assume the stiff upper lip" (85).

Si bien la prisión al igual que los clubes sociales y deportivos se configuran como espacios exclusivamente homosociales, el ingreso de un individuo en la cárcel, a diferencia de los otros espacios, obviamente no es resultado de su libre albedrío, sino consecuencia de un acto criminal o delictivo que ha sido condenado por la sociedad. La formación de un espacio homosocial masculino se fundamenta en la necesidad del hombre por pertenecer a un grupo social cuyos miembros comparten, además del género, un interés en común. Este interés y esta necesidad se definen como el deseo homosocial masculino, presente en el hombre moderno, que le impulsa a que busque y disfrute compartiendo de la compañía de otros como él en ambientes donde "males enhance the status of males" (Sedgwick 3). La convivencia de los reclusos en una cárcel, sin embargo, no se desarrolla en torno al deseo homosocial masculino propuesto por Sedgwick, sino que por el contrario, la prisión se configura como un espacio en donde cada recluso lucha y compite con los demás por su supervivencia. El sistema penitenciario obliga al preso a conducirse de manera dura y violenta porque cualquier signo de vulnerabilidad e intimidad con otros "attracts predation and fear invites exploitation; such norms are accepted as given by the prisoners" (Toch 169).

Si se compara la institución penitenciaria que existió antes de la época de la Ilustración en Europa con la cárcel moderna, se observa que en la

primera, el condenado a prisión permanecía en ella hasta su muerte o exilio, mientras que la segunda se caracteriza por su naturaleza correccional (Bender 11). En otras palabras, el sistema penitenciario moderno sienta sus bases en el supuesto de que el condenado a prisión posee la capacidad de reformarse y convertirse en un hombre productivo después de terminada su condena. Para alcanzar tales metas, las prisiones, y principalmente las correccionales de menores, se esfuerzan por modificar la conducta violenta y delictuosa de sus reclusos mediante la imposición de una disciplina rígida, semejante a la que existe en las instituciones militares, y de una educación formal y capacitación de alguna actividad manual. El énfasis que ponen las cárceles modernas a la enseñanza de positivos valores y de nuevos oficios contribuye a que el prisionero se ubique "in a linear process of reform" (Iversen 77).

El ingreso de Reynaldo al reclusorio significa para él vivir en un medio ambiente diametralmente opuesto al de su cuarto de azotea. Mientras que en su hogar, el joven Reynaldo era libre de hacer todo lo que quería, aún de lastimar físicamente a su madre, en la cárcel, él debe seguir sus estrictas reglas al pie de la letra, puesto que su incumplimiento implica castigo: pasar largas horas en el calabozo o la extensión de su condena. En prisión, por ejemplo, Reynaldo, acostumbrado a la mugre, tiene que bañarse diariamente a pesar de odiar el agua y el jabón. Además de estar obligado a asistir a clases aunque no entienda nada de lo que se enseña, Reynaldo debe trabajar en el campo recolectando cítricos en medio del ardiente sol cubano. Dada la severa disciplina existente en la prisión a la cual Reynaldo no está acostumbrado, el

joven busca desde el momento en que ingresa a la institución la manera de escaparse de ella.

A pesar de que la prisión moderna vigila muy de cerca a los reclusos, los funcionarios de estas instituciones no son siempre capaces de evitar los actos de violencia que se producen entre los presos. En El Rey de La Habana, Reynaldo, gracias al uso de sus puños, escapa de ser víctima de violación por parte de un prisionero dos años mayor que él. No obstante Reynaldo se salva de tal agravio, es transferido al calabozo por varios días a pan y agua debido a los disturbios que ocurrieron durante la riña. A partir de esta experiencia, el protagonista comprende que la única manera de sobrevivir en la prisión implica ser "durísimo pa'que no me cojan el culo, pero sin que este tipo [su instructor] se entere. Okay, voy alante" (19). La conducta de Reynaldo se vuelve aún progresivamente más impenetrable y evasiva con sus compañeros de prisión, a manera de impedir que éstos abusen física y sexualmente de él. Al mismo tiempo, él aparenta cumplir sumisamente las órdenes de los oficiales para evitar convertirse en el blanco de ese sistema penitenciario reformista que no tolera ninguna falta de los reclusos.

Como se mencionó anteriormente, el hombre reafirma su identidad masculina mediante la negación de toda característica femenina en sí mismo. Para ello, la presencia del otro femenino se presenta como requisito necesario. Al ser el sistema penitenciario un espacio homosocial, donde conviven solamente individuos del mismo sexo, una estrategia que se desarrolla en estos lugares es adjudicarle las características del otro femenino a aquellos

individuos que no muestran aquellos rasgos considerados exageradamente masculinos, tales como la invulnerabilidad y la agresividad. No es exagerado afirmar, por lo tanto, que el intento de violación que sufre Reynaldo cuatro días después de su llegada a la cárcel signifique una prueba que utiliza su atacante para ejercer y afirmar su propia masculinidad frente a un individuo al que considera inferior y para mostrar ante todos la falta de hombría y de coraje de la víctima.[11]

Al doblegar a su atacante, Reynaldo no solamente prueba su integridad como hombre, sino que coloca a su atacante en la posición del otro femenino frente a los demás presos. Si Reynaldo no se hubiese defendido tal como lo hizo, él se habría convertido en el blanco de éste y de otros tipos de victimización, Sobre este pasaje, el narrador comenta, "[c]reyó que él [Reynaldo] era maricón y que le podía coger las nalgas y *desprestigiarlo delante de todos*" (19, enfásis mío). La conducta hipermasculina que desarrolla el personaje, según Mosher y Tompkins sigue un "counteractive script" en la medida en que "the young macho relies on his strength, dominance, toughness, callousness, aggressiveness, violence, virility, and physicality" (citado en Toch 175).

Dentro del devenir de la novela, la institución correccional de menores con sus esfuerzos por reformar a los internos adquiere las características de una figura paterna severa, imagen que muchos de ellos, como en el caso de Reynaldo, nunca tuvieron. El sistema carcelario, con sus diferentes funcionarios, no sólo vigila, sino que desaprueba y castiga duramente a

aquellos que no obedecen las reglas impuestas. Por otro lado, la prisión les da a los presos un sustento, aunque pobre—tal como se ilustra en la novela, siendo la pobre nutrición reflejo de la crisis económica que sacude a la isla. Asimismo, el reclusorio imparte a sus reclusos una enseñanza básica y les proporciona un oficio con el cual sostenerse fuera del reformatorio. Reynaldo aparenta acatar todas las reglas y asimilar la educación que se le ofrece; sin embargo, su verdadera actitud es de rebeldía y de rechazo hacia el sistema carcelario interpretándose esto como un acto de repudio de un hijo hacia su propio padre, o figura paterna sustituta. La rebeldía se expresa a través de su vicio por la marihuana, y por su deseo de aprender otros oficios, como el tatuaje, que lo alejan de las tareas y de la instrucción que el sistema tiene planeado para él.

El sistema penitenciario se presenta asimismo como un microcosmo de la sociedad cubana, en donde la ineficacia de la institución refleja la debacle del gobierno de Fidel Castro que no puede seguir adelante con los ideales de la revolución, sino que tiene que desarrollar nuevas políticas de gobierno que pauperizan a sus propios habitantes, como la reducción de los salarios reales de sus ciudadanos, y que abren sus puertas al turismo que dolariza y capitaliza la economía local y discrimina a los propios cubanos, al crearse espacios exclusivamente turísticos dentro de la isla que están prohibidos para ellos. El hecho de que Reynaldo se convierte en un joven mucho más violento y corrupto dentro de la prisión significa que el sistema correccional no ha podido ejercer el control que se espera de una institución que tiene como meta

reformar a sus internos. Sus días en la cárcel, por lo tanto, le han enseñado a Reynaldo a desconfiar de todos y a darse cuenta de la falsedad del mundo: "En este mundo nadie dice la verdad. Todo es mentira. ¿Por qué yo voy a decir la verdad? Nada" (22).

No obstante, Reynaldo no aprende ningún oficio ni obtiene una educación formal que lo prepare para su vida como hombre libre después de tres años en prisión, el joven, después de escaparse fortuitamente de la cárcel, lleva en su propio cuerpo marcas que son el vivo testimonio de su permanencia en el reclusorio. La primera de ellas, consiste de un pequeño tatuaje de una paloma que se hizo el mismo personaje en uno de sus brazos y la otra es la inserción de dos pequeñas esferas de acero que se colocó en la parte del glande del órgano sexual, y que son conocidas en la prisión como perlanas. Si bien el propósito de modificarse el cuerpo con estas decoraciones corporales tiene como objetivo engañar a la gente, al hacer creer Reynaldo que éstas son un recuerdo de sus travesías como marinero. Estas marcas corporales intentan, como a manera de escritura en una hoja en blanco, recrear a través del cuerpo una identidad masculina diferente a la que realmente se posee. Sin embargo, el intento de pretender ser lo que no se es resulta fallido, porque es poco creíble que un joven de escasos dieciséis años haya viajado como marinero a China y a otros lugares exóticos en donde se practica la tradición de las perlanas. Más bien, esas modificaciones corporales presentes en el cuerpo de Rigoberto se convierten no sólo para Reynaldo en un recordatorio de sus años en un reclusorio de menores, sino que para los que las observan en

evidencia del pasado oscuro del personaje. Esto se ilustra en el comentario que hace Sandra sobre el cuerpo marcado del protagonista: "—Mira, niño, cuando tú ibas con la harina, yo venía de regreso con el pan. Esa paloma que tienes en el brazo, y esa perlana tan gozadora en la punta de la pinga..., eso es de presidario. Tú estuviste en la cárcel o estás fugado" (89).

En su artículo "Wearing their Hearts on their Sleeves," Simon P. Newman realiza un estudio sobre el uso del tatuaje como una marca corporal exclusiva de los marineros norteamericanos en el siglo XIX. Según Newman, el uso de tatuajes, además de ayudar a identificar a los marineros muertos en un naufragio, les permitía "celebrate, commemorate and record all manner of things on their own canvas, reminding themselves and telling others about their individual lives and identities, and beliefs and accomplishments" (20). En el caso de Reynaldo, el tatuaje y las perlanas se convierten, sin embargo, en torpes camuflajes que intentan borrar sus años de prisión, pero que en realidad resaltan aquello que quieren ocultar. Al caracterizarse estas marcas como signos corporales públicos, en la medida en que otros las observan, éstas son muestra para otros de la fuerza, coraje y hombría de la persona que las posee (Newman 20). El comportamiento hipermasculino que desarrolla Reynaldo, que se inicia en la azotea de su casa y se consolida en la cárcel, se refleja no sólo en la forma cómo se conduce el joven después de escapar de la cárcel, sino que su conducta agresiva se inscribe simbólicamente en su propio cuerpo.

El cuerpo de Reynaldo, marcado por las alteraciones físicas, se presenta también flagelado por la coyuntura económica e histórica en que vive;

la desnutrición y la falta de cuidado muestran sus efectos en el casi cadáver ambulante en que Reynaldo se ha convertido. La preponderancia del cuerpo como un texto en el cual se inscribe una identidad y un pasado, se ilustra vívidamente en el pasaje donde se narra el regreso de Reynaldo de su viaje a Varadero—balneario turístico, en donde el protagonista, vistiéndose con ropas que robó a un turista, no puede ocultar su origen ni su miseria:

> A pesar de aquel vestuario distinguido y nuevo, Rey seguía pareciendo el mismo mulato muertodehambre, flaco desnutrido, con los pies y piernas cubiertas de ampollas y forúnculos con pus por las picadas de mosquitos y jejenes, el pelo desgreñado y cochambroso, los ojos con legañas, y sobre todo, con aquel aire de susto y desamparo, temeroso que le dieran una patada por el culo en cualquier momento. (152)

Al igual que las decoraciones presentes en la geografía de su cuerpo no pueden ocultar sus días en prisión, la vestimenta cara es incapaz de cubrir los estragos que el cuerpo ha sufrido y de ocultar el miedo que siente el personaje de ser reconocido por la policía y llevado al reclusorio de nuevo. Se aprecia, por lo tanto cómo el cuerpo se convierte en un símbolo de su identidad, o como Tim Armstrong lo señala: "the ego is a projection of the surface of the body" (20).

La visión postmodernista del cuerpo, que contrasta con la perspectiva modernista que asume el cuerpo como un ente fijo, considera siempre al cuerpo como "a site of inscription, over-inscription and conflict" (Armstrong 20).

Al asumir la plasticidad del cuerpo, o sea su maleabilidad, la perspectiva postmoderna, con ayuda de los avances en la medicina, como la cirugía plástica, percibe el cuerpo como un lienzo capaz de ser modificado y moldeado según los requisitos de su individuo. Se presenta, por lo tanto, una relación biunívoca entre el cuerpo y el ego, porque si bien aquél controla cómo se visualiza una persona, este último puede aleatoriamente, aunque restringido a los conocimientos quirúrgicos, corregir el cuerpo. Las perlanas en el caso de Reynaldo, como la liposucción y otras alteraciones corporales, se presentan como un ejemplo de cómo el cuerpo "is capable of disassembly and rearrangement" (Zita 80).

Al convertirse el cuerpo en un ente fluido, en la medida en que puede modificarse, la identidad del individuo se amolda a esa superficie corporal modificada. Como Leslie Heywood señala, "'the self' and 'the body' are seen as constructions that can be created according to choice and individual will" (167). El creciente interés de Reynaldo por insertarse perlanas en el cuerpo es una manera de metamorfosearse en un hombre mucho más viril. Al escuchar las bondades de estas municiones de acero en el glande: "—Cuando se sabe usar, las jebas se arrebatan, acere." (22), Reynaldo acepta implantarse las "perlas" a pesar de que la operación, realizada por otros presos, implica exponerse a muchos riesgos, dadas las condiciones antihigiénicas en que ésta se practica—con un cuchillo de cocina, sin anestesia, y sellada con un esparadrapo. Gracias a las perlanas y la posesión de un órgano viril grande, el

tímido Reynaldo altera su cuerpo para convertirse en una insaciable máquina sexual, atributo físico que le otorgará el apodo de "El Rey de La Habana."

Después de fugarse de la correccional de menores, la vida de Rey tiene como objetivos: no dejarse atrapar por la policía y principalmente buscar incesantemente alimento para aplacar el hambre de muchos días: "Qué jodienda esta de buscar comida y buscar comida y buscar comida" (32-33). El sustento, aunque escaso, que se le proveía en la cárcel, ahora lo escudriña hasta en los basurales, como si él fuera un animal de carroña. Es tanta el hambre de Rey que llega hasta comer desperdicios en estado putrefacto: "Era sancocho para los puercos. Apestoso a comida podrida. En aquel caldo asqueroso sobresalían unos pedazos de pan, restos de croquetas, cáscaras de mangos. Recogió todo y salió a la calle tragándose esa porquería" (28-29). Otras veces, Rey apela a la caridad del prójimo pero sin obtener muy buenos resultados. La miseria, que se bosqueja en el texto, llega a niveles tan extremos que pocos son capaces de dar limosna; como lo dice una de las personas a quien Rey le pide ayuda: "—Primera vez en la historia de la humanidad, primera vez, no se les olvide, primera vez, que un muertodehambre le pide limosna a otro muertodehambre" (30).

Los tres años de constante disciplina en la cárcel parecen no haber hecho mella alguna en Rey, sino que éste regresa a sus antiguas andadas y costumbres. Como fugitivo de la justicia, por ejemplo, Rey prescinde del aseo personal. El olor a suciedad y a sudor, el cual prefiere, por ejemplo, "[l]e recordaba su casa" (32). Asimismo, Rey acostumbrado a la miseria del cuarto

de la azotea escoge refugiarse en los lugares más pestilentes que encuentra: "El contenedor oxidado y medio podrido lo esperaba. Rey lo miro con amor: 'Ah, mi casita, qué felicidad aquí tranquilo' se dijo a sí mismo. Se sentía bien allí. Muy bien. Y se tiró a dormir encima de unos cartones medio podridos. Estaba como un cachorro en su nido" (102). Además, Rey elige pedir limosna, con la ayuda de una imagen religiosa, a la que llama muñeco, en vez de ganarse el sustento con su propio trabajo. Cuando un estibador, al verlo desnutrido pero fuerte, le ofrece dinero a cambio de descargar cajas de pescado congelado, Rey se hace el desentendido pero piensa para sí: "Que trabaje el coño de su madre. No voy a trabajar nunca más en mi vida" (35). Por lo tanto. Rey deliberadamente opta por vivir a costa de otros como un parásito, que ganarse la vida por su cuenta. No es por falta de oportunidades que Rey se vuelve un limosnero sino más bien por apatía y desgano: "¿Para qué se apuran, si de todos modos se van a morir?" (33).

Después de varios días deambulando por las afueras de la capital con el solo propósito de evadir a la policía, Rey se arriesga a visitar Centro Habana, barrio en donde creció. Los momentos trágicos, la muerte de su madre, hermano y de su abuela, que se esforzó por extraer de su mente y que su olvido lo condenó a prisión, afloran de golpe en la memoria de Rey cuando se va aproximando al edificio en donde se ubicaba su anterior morada. El recuerdo de sus parientes perdidos y el reconocimiento de que se encuentra solo en el mundo, crea un enorme vacío en Rey quien llora amargamente por varias horas. Al darse cuenta de que ha llorado y recordado, Rey reacciona

violentamente contra sí mismo por haber flaqueado. El protagonista estrella su cabeza contra una pared y con una piedra golpea sus brazos hasta desangrar. El macho Rey no puede concebir la idea de mostrarse débil ante sí mismo: "No podía llorar y ablandarse como un niño. Él era un hombre y los hombres no pueden aflojar. Los hombres tienen que ser duros" (37). La cólera que siente Rey hacia su propia persona, un poco exagerada, no es, sin embargo, anormal porque reconoce que se ha dejado vencer por sus emociones, mostrando con ello su lado femenino.

Este arranque de ira hacia sí mismo provocada al darse cuenta de su actitud infantil e inmadura se sustituye después con una violencia "imaginaria" o real hacia otros. Según Seidler, es muy común que los hombres escondan "emotions like sadness, tenderness, fear which are often displaced into anger because this can be seen as affirming rather than threatening [their] masculine identity" (citado en Petersen 91). Las siguientes veces que Rey observa su antiguo hogar o recuerda a su familia, él no llora ni se pone triste, sino que no siente nada, y más bien recurre a la violencia física: "Cuando pensaba así le entraban deseos de boxear. De pegarle duro por la cara a un negro fuerte. Recibir unos cuantos pescozones, asimilar, y devolver, pegando más duro aún. Duro, más duro, hasta poder soltar un gancho al hígado y reventar al tipo contra la loma" (49-50).

El pasaje descrito anteriormente se presenta como un momento clave en el devenir de El Rey de La Habana, porque Rey al darse cuenta del estado de soledad y abandono en que se halla tratará de encontrar a alguien que le

ofrezca compañía y se haga cargo de él. Rey, al igual que el protagonista de Lazarillo de Tormes, irá de "amo" en "amo" en busca de protección, refugio y comida. Sin embargo, ambos personajes picarescos difieren en que Lazarillo recibe estos beneficios a cambio de sus servicios y fidelidad, mientras que Rey únicamente es capaz de reciprocar esos cuidados con favores sexuales. Otra diferencia que se encuentra en ambos textos es que los amos de Lazarillo son personajes masculinos pertenecientes a estratos sociales y económicos diversos. En la novela de Gutiérrez, por otro lado, las personas que cuidan de Rey son mujeres, con excepción del travesti Sandra,[12] de condición marginal que realizan los oficios más humildes para ganarse la vida. Las relaciones que se desarrollan entre estos personajes femeninos y Rey son diametralmente opuestas a las relaciones tradicionales de género porque son estas mujeres, mucho mayores que él, y Sandra quienes sustentan al pícaro cubano y no al contrario. Esta situación de dependencia se ilustra claramente en la novela cuando Yunisleidi, quien se ha encaprichado con Rey, quiere que éste la mantenga, para lo cual el joven le responde: "—Yo estoy pa'que me cuiden a mí" (146). No es extraño, por lo tanto, sugerir que las relaciones de género convencionales se subvierten en el texto.

La curiosidad y necesidad de saber lo que había pasado con su antigua vivienda y el deseo de reencontrarse con su vecina la jinetera, Tatiana, quien había sido la fantasía sexual de sus sesiones masturbatorias en la cárcel, lo impulsan a visitar la casa de la vecina. En ella, Rey se entera de que Tatiana logró, por medio del jineterismo,[13] casarse con un italiano y emigrar a su país.

Al ver a la madre de Tatiana, Fredesbinda, Rey no puede reconocerla porque a pesar de sólo contar con 52 años, había perdido "aquellas hermosas y grandes tetas que él tanto admiraba cuando se pajeaba en su azotea, sólo quedaban unos pellejos abundantes y flácidos cayendo hasta la cintura dentro de la blusa" (47). No obstante la pobreza en que Fredesbinda vive, ella está solicita a alimentar, vestir y cuidar de Rey. El desconfiado joven, en vez de estar agradecido, únicamente puede imaginarse que tanta gratitud es sólo por interés: "Ah, esta vieja quiere un rabaso por el culo, pero esto es una trampa, aquí no me puedo quedar muchos días" (47).

La cópula con Fredesbinda tiene efectos muy positivos en la conducta de Rey quien no sólo aprende a usar correctamente las perlanas, sino que comprueba el efecto mágico y orgásmico que provoca en las mujeres: "Y las perlas convirtieron a Rey en el hombre de la Pinga de Oro" (49). Además, la práctica del sexo y su capacidad de satisfacer sexualmente a una mujer convierten al apático joven en un hombre nuevo: "Se sentía bien y había recuperado confianza en sí mismo. Echar un buen palo y dejar satisfecha a una mujer siempre es estimulante. Rey se sentía bien macho. Vigoroso como nunca" (49). Estas nuevas emociones resultado de sus relaciones sexuales con Fredesbinda llevan a Rey a percibir la vida desde otro punto de vista. Después de haberse terminado el poco dinero que tenía Fredesbinda y las escasas provisiones de la despensa de su nueva amante, Rey, quien rechazaba trabajar al punto de preferir comer desperdicios de los botes de basura, comienza a laborar como estibador. Esos momentos felices, sin

embargo, terminan cuando la policía trata de apresarlo por robar frutas, y Rey se ve obligado a escapar y dejar ese pequeño paraíso que había logrado formar en el hogar de su vieja vecina.

Después de huir de la policía que lo detiene para pedirle sus documentos de identificación, que no tiene, y por encontrársele sospechoso de robarse comida, Rey se encuentra otra vez solo hasta que conoce a una vendedora de maní llamada Magdalena. Desde su primer encuentro, el lector reconoce que Magda se bosqueja como la versión femenina del pícaro, a quien le gusta vivir de los demás y quien comparte muchas de las características de Rey hasta el punto de configurarse como el doble del protagonista: su alma gemela. Si bien Magda se gana la vida como vendedora ambulante de maní, ella no desaprovecha ninguna oportunidad para obtener unos pesos extras ofreciendo sus servicios como prostituta. El hecho de que Magda sea tan sucia y desaliñada como Rey y se vea más vieja y demacrada para sus veintiocho años no le permite ofrecer su cuerpo a los exigentes ricos extranjeros, "viejos churriosos" (61), sino que su clientela consiste de hombres viejos y pobres. Como le dice Magda al contrariado Rey, después de encontrarla con uno de sus clientes en su derruido cuarto: "cada vez que pueda ganar veinte pesos con uno de estos viejos, me los gano. Les abro las patas y que den lengua y dedo..." (58). Rey, quien espera fidelidad y respeto por parte de Magda, se da cuenta de que no puede dominarla a su capricho, sino que es Magda la que llevará las riendas de esta intensa e intermitente relación amorosa y sexual.

De todas las mujeres con quienes Rey mantiene relaciones sexuales es Magdalena con quien él disfruta el coito más plenamente porque ella, a diferencia de Fredesbinda y de sus ex-compañeras de escuela, que se negaban a tener relaciones sexuales con él si es que no estaba limpio: "Tienes peste a grajo. Siempre tienes peste a grajo y no te bañas nunca. Eres tremendo cochino" (20), no le molesta ni mucho menos le ofende la suciedad de Rey. Al contrario, ella misma se encuentra en un estado tan inmundo como él. Los dos amantes parecen gozar del olor putrefacto que emana cada uno de sus cuerpos, llegando éstos a eroticizar la suciedad: "A ninguno le molestaba la suciedad del otro. Ella tenía un chocho agrio y el culo apestoso a mierda. Él tenía una nata blanca y fétida entre la cabeza del rabo y el pellejo que la rodeaba. Ambos olían a grajo en las axilas, a ratas muertas en los pies y sudaban. Todo eso les excitaba" (55). Los intensos y frecuentes pasajes íntimos entre Rey y Magda se desarrollan a manera de pasajes escatológicos, en donde se glorifica el excremento, la mugre y otros fluidos corporales.

No obstante, existe un acuerdo tácito entre Magdalena y Rey de que ella mantendría al joven; Magdalena se caracteriza por ser la persona menos hacendosa y que menos cuidados brinda a Rey, pues en vez de atender, alimentar y dar refugio a Rey, tal como él espera de su mujer, ella le facilita solamente "[r]on, mariguana, cigarros, mucho sexo" y a duras penas algunos pesos para su manutención (61). Rey no únicamente tiene que conformarse con compartir a Magda con sus caducos clientes, sino que debe acostumbrarse a sentirse solo y abandonado debido a las frecuentes ausencias de Magda. Al

no estar ella presente en su cuarto, Rey se ve obligado a esperar días y noches enteros la llegada de su "mujer" en los escalones del edificio. Es en una de esas largas esperas que Rey conoce al vecino travesti de Magda, apodado la "Sandra."

En El beso de la mujer araña, el lector es testigo cómo Molina enreda a Valentín poco a poco en sus redes, hasta que éste llega a enamorarse y hace el amor a la "mujer burguesa." En El Rey de La Habana, el encuentro entre Sandra y Rey es propiciado por ella, quien al ver a Rey dormido en la escalera del edificio comienza a masturbarlo. La inesperada iniciativa sexual por parte de Sandra, despierta los mismos sentimientos de miedo y de cólera que viviera el protagonista durante el ataque de violación en la prisión. Al darse cuenta de que la agresión sexual la lleva a cabo un homosexual, Rey reacciona con extrema violencia en la medida en que su propia hombría ha sido gravemente comprometida por parte de un homosexual, un individuo considerado sexualmente pasivo. Los sentimientos de homofobia, que se traducen en el pasaje en una conducta agresiva, al golpear Rey salvajemente el cuerpo y el rostro de la travesti Sandra, "[serve] to deny one's own homoerotic attractions and 'feminine' characteristics" (Herek 77).

Sin embargo, la reacción homofóbica inicial de Rey hacia Sandra disminuye cuando aquél mira cuidadosamente el rostro de Sandra y se da cuenta de que el agraciado vecino está vestido con prendas de mujer: "Tenía una cara lindísima y una peluca rubia. Y se contuvo. Se miraron de frente. Era preciosa. Una mujer limpia, con su cutis delicado, perfumada. Con una

falda corta. Se quedaron en silencio mirándose" (62). A través del cuidadoso vestuario y perfecto maquillaje, el travesti Sandra ha creado una ilusión femenina de sí mismo, la cual el inmaduro Rey no puede percibir como tal, sino como realidad. Como Echevarren sugiere en su estudio del travestismo en El beso de la mujer araña, la intención del homosexual que imita a la mujer es "equivocar al macho" (250). Rey no puede ver más allá de la máscara que Sandra lleva puesta. La máscara logra su propósito: engañar, aunque no completamente, a Rey, quien siente que su hombría no está en riesgo. Gracias a esas cualidades femeninas que traen consigo la máscara de Sandra, Rey cae inmediatamente preso en las redes de ella porque ese disfraz crea, aunque sea artificialmente, una relación binaria entre ambos hombres.

Existen muchos puntos en común entre Sandra y el personaje Molina en El beso de la mujer araña. Tanto Molina como Sandra desarrollan una identidad femenina basada en esa imagen idealizada de la mujer burguesa. Al igual que Molina que desea tener un hombre para toda la vida, el anhelo más grande que Sandra tiene es unirse a un hombre para siempre y convertirse en madre:

> ¡No quiero ser hombre! Lo que más quiero en la vida es ser mujer. Una mujer normal. Con todo. Con una vagina húmeda olorosa y dos pechos grandes y hermosos y un buen culón, y tener un marido que me quiera y me cuide, y me preñe, y parirle tres o cuatro hijos. Quisiera ser una mulata linda, hacendosa, ama de casa. (91)

Consciente de no poder alcanzar ello, Sandra, al igual que Molina con Valentín, se conforma con representar el papel de una figura protectora para Rey, que oscila entre los roles de madre y de esposa abnegada a cambio de sexo y de compañía. Sandra, quien competirá con Magda por el afecto de Rey al envidiarla a ella por el solo hecho de ser mujer, se esmera porque Rey esté limpio y bien alimentado, cosas que a Magda no le preocupan. El travesti le explica a Rey su devoción a sus amantes con las siguientes palabras: "Y cuando tengo un hombre lo cuido como si fuera un príncipe. Y no le falta nada. Nada. Yo sí cuido a mis hombres" (64).

La actitud de Rey hacia Sandra dista completamente a la manera cómo Valentín trata a Molina. Mientras que Valentín rechaza todo favor que venga de Molina, Rey, como buen pícaro que es, acepta todo tipo de ayuda de su vecino travesti, incluso prefiere pasar la noche con Sandra que esperar a Magdalena en la escalera del edificio. No es exagerado proponer que desde un inicio Rey está atraído y deslumbrado por Sandra, gracias a las comodidades materiales y la belleza física que ella posee. No obstante, Rey guarda cierto recelo y actúa con cautela con Sandra porque el joven piensa que: "Esta Sandra es una serpiente venenosa. Los maricones del reformatorio eran niños de teta al lado de ella" (65), Rey no puede concebir asimismo tanta belleza en una persona: "Y era lindo. ¿O linda? Era precioso, en realidad. Parecía una mujer bellísima, pero al mismo tiempo parecía un hombre bellísimo. Rey nunca había visto algo parecido. Al menos de cerca, con tanto detalle" (63-64). A pesar de su homofobia, la fascinación de Rey por Sandra se

retroalimenta aún más porque Sandra rompe con los esquemas binarios preestablecidos de género del protagonista en la medida en que esa ambigüedad sexual presente en el comportamiento y cuerpo de Sandra se convierte en un reto que Rey desea explorar. Rey cae rendido a los pies de Sandra pues sin importarle que Sandra sea un hombre disfrazado de mujer, tiene relaciones sexuales con él. Obviamente, el travesti ha seducido a Rey con la posibilidad de un futuro mejor para él y el misterio que representa su belleza y su ambigüedad genérica.

En la cultura latinoamericana existe una visión sobre la homosexualidad que dista radicalmente a la que se tiene en otras culturas, como la norteamericana. Mientras que en el país del norte, un homosexual se define a partir de la atracción y contacto sexual que tiene un individuo hacia personas del mismo sexo sin importar el papel que desempeña éste en la cópula, en los países hispanos, la imagen que se tiene del homosexual corresponde a aquel individuo que ejerce el rol pasivo en el acto sexual.[14] Esto implica que una persona como Rey, que actúa activamente en la cópula con Sandra, se perciba a sí mismo como un hombre heterosexual y no se sitúa en una posición de pervertido sexual como se le adjudica a su pareja. Es por ello que Rey al tener relaciones sexuales con Sandra no considera que esté realizando un acto homosexual ni haciendo algo en detrimento de su masculinidad. Su hombría se ve comprometida solamente cuando Rey, al observar los genitales de Sandra, siente cierta aprehensión: "En la tercera vuelta Rey se fijó que ella

también tenía un buen animal erecto entre las piernas. Casi tan grande como el de él. ¡Pero él era un hombre y no le gustaba aquello!" (68).

Sin embargo, el lector puede percibir ciertas tendencias homosexuales en el personaje Rey. Si bien el joven se jacta constantemente ante otros y se recuerda a sí mismo de que él es un verdadero hombre, o sea heterosexual, ciertas actitudes del personaje hacen pensar lo contrario. Al salir de la casa de Sandra después de tener relaciones sexuales y pasar la noche juntos, Rey se despide de ella con un beso, al recibirlo el protagonista se muestra ambivalente acerca del ósculo: "Se besaron en la boca. A Rey le gustó, No le gustó, Le gustó" (69). Rey quien al principio no se atrevía a mirar los genitales de Sandra, llega luego a extasiarse cuando observa cuidadosamente por primera vez su órgano sexual: "En las braguitas tan delicadas resaltaba la bola formada por sus huevos y su gran tolete. Aquello originaba una sensualidad brutal. Rey lo miró y se excitó muchísimo con aquel contraste tan atractivo, pero al instante comprendió que tenía que dominarse, y rechazó la idea: 'Yo soy un hombre cojones', pensó" (90). Tanto los pasajes anteriores como los pensamientos de Rey ilustran claramente cómo el protagonista lucha por reprimir todo tipo de deseo homosexual y seguir, a pesar de sí mismo, el ideal masculino prescrito por el sistema patriarcal.

En el personaje Sandra se concentran diferentes niveles de marginalidad. Por un lado, Sandra imagina ser una mujer en un cuerpo de hombre y expresa su feminidad a través de la práctica del travestismo.[15] Por el otro, Sandra es un travesti que vende su cuerpo a los turistas extranjeros a

cambio de dólares. En otras palabras, Sandra, al igual que Tatiana, se gana la vida practicando el jineterismo. Dadas las condiciones de pobreza extrema en la isla, este tipo de prostitución no sólo se presenta como la única alternativa para muchas mujeres y hombres para conseguir dólares, tan necesarios en la isla, o de disfrutar algunos de los privilegios que gozan los turistas y que le son negados a los cubanos, tales como esplendidas cenas, espectáculos, y playas. También el jineterismo, mediante el matrimonio, les abre las puertas a estas personas a vivir en otras tierras en donde mejorar su situación económica. En su estudio sobre esta forma de prostitución, Elisa Facio encuentra que muchas de estas mujeres aspiran a encontrar mediante la practica del jineterismo, "potential spouses in foreign men in order to leave Cuba for a more stable and consumer-oriented life" (68). Este mismo deseo que tienen muchas prostitutas también lo anhela Sandra, quien sueña que algún día aparecerá:

> Un millonario en mi vida, como en las novelitas. Un tipo canoso, alto, elegante, con un castillo en el corazón de Europa, y me convirtiera en Lady Di-Sandra. Con yates y joyas y champagne. Y el millonario arrebatado por mí. Y yo arrebatada por el millonario, dando la vuelta al mundo..., ahhh... (69)

La ilusión de Sandra de conocer y casarse con un extranjero ilustra el latente apetito consumista del ciudadano cubano, quien, en el momento de la más profunda crisis económica, es testigo de la llegada de una variedad de productos importados destinados al consumo de los turistas y de una pequeña minoría de cubanos que tiene acceso a dólares.[16] El turista extranjero se

transforma para muchas mujeres necesitadas en la única alternativa para salir del círculo de pobreza en que se encuentran. Dada la holgada situación económica que posee el turista versus la estrechez económica en que vive el hombre cubano, al igual que el futuro de oportunidades que aquél representa, se recrea un nuevo ideal masculino basado en el dinero y el origen extranjero que desplaza a aquella imagen masculina hegemónica que la sociedad cubana socialista ha tratado de inculcar en la isla desde la revolución. Para Sandra y las posteriores amantes de Rey con quien tiene breves amoríos, las jineteras Katia y Yunisleidi, Rey significa únicamente una intensa pero pasajera aventura erótica, un joven viril y sexualmente bien dotado con quien pasar un buen rato, el cual será sustituido en el momento en que un turista extranjero, es decir, un hombre de verdad, llegue a sus vidas. Como le explica Sandra a Rey: "—Ven de día, soy tuya. Al menos hasta que aparezca el millonario soy tuya" (69).

La relación que existe entre el travesti y Rey termina no porque Sandra conoce a un extranjero millonario, sino porque ella va a parar a la cárcel como resultado de su venta de drogas en la cual Rey participa como mensajero. Con la ayuda de Sandra, Rey obtiene documentación falsa que le permite deambular libremente por La Habana sin el temor de ser apresado por la policía. Además, Sandra le consigue un trabajo como taxista de un triciclo, que le permite trabajar también como "camello" de drogas. Durante esta breve relación con Sandra, Rey disfruta de un techo, comida, drogas, mucho sexo y de dólares proveniente de su trabajo como "camello." La estabilidad que disfruta Rey gracias a Sandra, al igual que con Fredisbinda, culmina con la

presencia policíaca que desbarata el negocio de Rey, quien fuga en el momento de su aprehensión.

Solo pero con muchos dólares y una tarjeta de identificación falsa, Rey decide deambular por La Habana en vez de regresar con Magdalena. En sus andadas, Rey conoce a Katia y a su hermano Cheo quienes se dedican al jineterismo. En la compañía de ellos, el cuerpo de Rey se objetiva visualmente al convertirse en un espectáculo sexual para otros. Rey acepta realizar junto con Katia y Cheo una serie de actos sexuales frente a un grupo de espectadores extranjeros y recibe por su actuación cincuenta dólares. Acostumbrado a fornicar a Magdalena o a masturbarse públicamente frente a otros en el malecón, Rey, sin embargo, no disfruta exhibiéndose frente a los turistas. El grupo de espectadores al que Rey está acostumbrado a ver en el malecón expresan su envidia ante el descomunal órgano sexual que él posee, y muchos de ellos participan masturbándose durante el acto sexual, mientras que en la puesta en escena del acto sexual frente a los turistas, "los maricones se limitaron a mirar" (107).

Como producto de esta experiencia y de los comentarios de Cheo, Rey se da cuenta de que su cuerpo, especialmente su órgano sexual, se percibe como una mercancía más, aunque valiosa, que se puede intercambiar y comerciar por dólares y representa asimismo la llave que le puede abrir las puertas para escapar de Cuba:

> ? Tú estás joven. Tienes un buen material. Ese colorcito tuyo se paga.

? [. . .]

? Oye, las yumas [extranjeras] son enfermas a los negros y a los mulatos. Como tú y como yo. Y tú tienes un pingón que vale una fortuna. ¡Es oro lo que tienes entre las patas! ¡Oro puro! (111)

A pesar del buen futuro que Cheo esboza para Rey, él rechaza rotundamente la oferta de Cheo de conocer a una de sus amigas y emigrar a Noruega, porque si bien Rey está acostumbrado a recibir favores de sus amantes a cambio de sexo, al joven parece no gustarle la idea de convertirse en el objeto sexual de una persona que controle sus movimientos y su propio deseo. Su negativa a seguir participando en espectáculos sexuales o vender su cuerpo al mejor postor ilustra como Rey se resiste a todo tipo de objetivización sexual. El hecho de que Rey se resista a convertirse en un objeto sexual frente a la mirada del otro, o a transformarse en una mercancía muestra su disgusto a situarse en la posición del otro femenino. Ambas expresiones masculinas, el hombre como espectáculo o el hombre como mercancía, no sitúan a estos individuos en una posición de poder, sino más bien se convierten en "sexualized and dominated objects" (Petersen 50).

En Lazarillo de Tormes, el pícaro desde antes de dejar el hogar materno se relaciona con personajes que representan los males de la sociedad española de su tiempo, y que asimismo representan "universally corrupt models of behavior" (Bjornson 21). En la novela de Gutiérrez, el joven Rey, además de explorar en carne propia el mundo del jineterismo y de conocer a

personas que lo practican—Sandra, Yamilé, Katia, su hermano, y Yunisleidi, ingresa, muchas veces sin percatarse, al mundo corrupto de La Habana cuando éste entra al mercado laboral. Cuando obtiene el puesto de asistente en un cementerio, Rey se da cuenta que ni siquiera los difuntos pueden descansar en paz. El jefe para quien trabaja se dedica a desenterrar a los muertos para hurtarles todas sus pertenencias, desde ropa, calzado, joyas, hasta dientes de oro. En otra ocasión, cuando Magda le consigue a Rey un trabajo como estibador en una cervecería, Rey se dedica a cargar camiones, que sin él saberlo, no pertenecen a la compañía, sino a algún mafioso compinche del administrador de la empresa. Si bien en Lazarillo de Tormes los personajes pretenden y creen ser lo que no son, es decir, tratan de esconder sus malos instintos, como el cura que aparenta ante todos ser bondadoso, mientras que en su casa mata de hambre a Lazarillo, en El Rey de La Habana, los personajes son transparentes en sus deseos, sus odios y sus necesidades. A esa transparencia que caracteriza a sus personajes, a mostrar las pasiones más recónditas de ellos, o sea a "llegar al límite de cada personaje," el novelista lo define como realismo sucio. (Clark 9)

Pedro Juan Gutiérrez no sólo no deja nada oculto de sus personajes, sino que de una manera solapada, sin denunciar abiertamente y sin optar una posición anti-castrista, revela la existencia y la pugna entre las dos Cubas que las medidas de emergencia económica del "período especial" han creado. En su viaje a Varadero, Rey, junto con Yunisleidi a quien conoció en la embotelladora de cerveza, llega a conocer la Cuba de los folletos de viaje,

aquélla llamada "área dólar" que está prohibida para los cubanos pobres como él, en donde el turista disfruta de las mismas comodidades que tiene en su lugar de origen. Esta es la Cuba en donde se infiltran las jineteras en busca de dólares y de un porvenir mejor, y en donde el personal de servicio son los letrados, los profesionales que hablan varios idiomas, que por un puñado de dólares escapan de la otra Cuba para ingresar en el mundo paradisíaco que representa la Cuba del turista. Sin embargo, la entrada al paraíso de dólares y de diversión es restringida, tal como lo describe un ingeniero políglota que trabaja en el "área dólar" como jardinero:

> ? Bueno hay que ser graduado universitario, militante, menos de treinta años, tener otro idioma.
>
> ? ¡Coño!
>
> ? El mes pasado convocaron veinte plazas y se presentaron mil trescientos aspirantes. Todos con esos requisitos. Vinieron de todo el país. (150)

Las políticas de reactivación económica no sólo han creado dos Cubas en el mismo territorio nacional, sino que han incitado en sus habitantes un deseo tan grande por dólares que aún las personas con un nivel de preparación universitaria se aventuran a conseguir trabajo en el "área dólar." Los poco instruidos, quienes representan la mayoría de los cubanos, como Rey, no tienen oportunidades de permanecer en esta Cuba y tienen que conformarse con jinetear a los turistas o regresar a la indigencia que se vive en la otra Cuba. Las transformaciones que experimenta Cuba en la actualidad

han creado un espacio inestable en donde el profesional no puede vivir de su carrera al menos que se conforme a ganar salarios muy por debajo de los que se obtienen en los trabajos manuales en las zonas turísticas. La Cuba del "área dólar" opera principalmente siguiendo un patrón capitalista cuyos efectos se filtran en la empobrecida y caótica Cuba vieja.

Acostumbrado a la pobreza y a la suciedad de La Habana y consciente de la imposibilidad de conseguir un buen empleo en la zona turística, Rey regresa derrotado del "área dólar"; sin embargo, trata de darse ánimos criticando las bondades del balneario de Varadero:

> Ah, todo sucio y arruinado [en La Habana]. Todo bien puerco. La gente desaliñada, pícara y ruidosa. Las mulatas recién llegadas de Oriente, con sus grandes y tentadores culos, prestas a todo por tres o cuatro pesos. Qué bien. Varadero estaba demasiado limpio y hermoso, demasiado tranquilo y silencioso. No parecía Cuba. (154)

En La Habana, Rey se da cuenta de que la única persona que puede ayudarle es Magdalena, quien ha sido la única que lo ha aceptado tal como es. Rey la busca por varios días sin ningún éxito, lo cual lo debilita física y emocionalmente. Sucio y hambriento, Rey mendiga e intenta robar un poco de comida, pero fracasa en varios de estos intentos. Consciente de su soledad y abandono, Rey quien está cerca del mar, piensa en el suicidio como la única salida para dejar de sentirse vulnerable y de tener pena de sí mismo. Los sentimientos que expresa el personaje y la forma cómo se describe en el

pasaje recuerdan la experiencia de regresar al origen, "to the womb of rebirth and nothingness" (Studlar 124). La escena, descrita como la experiencia oceánica que vive el feto en el vientre de su madre, ilustra el deseo de Rey de dejar todo y retornar al útero de su madre:

> [E]ntró en el mar totalmente desnudo. El agua tibia y negra le rodeaba. Tuvo una sensación extraña y voluptuosa. Cerró los ojos y se sintió abrazado por la muerte. [. . .] El agua caldeada, la oscuridad infinita que lo rodeaba. [. . .] Mantuvo los ojos cerrados y se abandonó, flotando boca abajo, con la cara dentro del agua. Se sintió atraído por aquella sensación deliciosa de irse para siempre. [. . .] Estuvo tentado de no respirar más. Dejar el rostro bajo el agua. No respirar. Hundirse en el silencio. Hundirse en el vacío. (167)

Con su suicidio, Rey hubiese conseguido abandonar tanta miseria y podredumbre; sin embargo, regresa a la realidad cuando siente que un pez muy grande lo roza. Aterrado y pensando en que iba a ser devorado por la criatura marina, Rey sale despavorido del mar con nuevas ansias de vivir otra vez.

Después de la escena en el mar, Rey recobra las energías para encontrar a Magdalena. El encuentro entre ellos, sin embargo, no tiene los resultados que él espera porque Magda le reclama a él su abandono de varios días. Durante la discusión, ella le reprocha su falta de disciplina y de que él no aporte nada en la relación: "Tú eres un barco. Yo necesito un hombre. ¡Un

hombre! Que me ayude y que haga algo por mí [. . .] ¡Tú eres un chiquillo y un comemierda" (172). Con su hombría herida, Rey prefiere apartarse del lugar que seguir discutiendo, las palabras de Magda han hecho mella en la ya frágil autoestima de Rey que entra en un grave estado de depresión que lo hace deambular por las calles de La Habana como un zombi.

Con ganas de suicidarse otra vez, Rey, quien está moralmente destruido y en estado de inanición completa, vagabundea y duerme en las calles de La Habana como muchos mendigos. De esta manera Rey conoce a la cartomántica Daisy, quien casi moja con un balde de agua al joven cuando intentaba baldear su vereda. Viéndolo sucio y demacrado, la abuela de sesenta y tres años se apiada del muchacho y lo hace pasar a su casa. A diferencia de los otros personajes, Daisy tiene una posición mucho más holgada y eso se refleja en el caserón colonial en que ella vive. Además de ganar mucho dinero leyendo las cartas, Daisy tiene tres hijos que viven en Miami que le envían dólares lo que le permite gozar de una situación más cómoda que el resto de las familias cubanas. Al existir una clara diferencia económica y social entre ellos, Daisy toma el mando de poder en la relación. Asimismo, la gran diferencia de edades motiva a que Daisy se posicione como una madre controladora que le sigue los pasos a Rey y critica su conducta a cada momento: "—Toma, mi niñito, esos pesitos son para lo que tú quieras. Pero aféitate. No salgas así para la calle. ¿Te cepillaste los dientes?" (178). La manera cómo Daisy trata a Rey se parece a la estricta postura del personal del reclusorio que intenta reformar a los presos a toda costa.

Ese patrón de comportamiento se repite asimismo en sus relaciones sexuales en la medida en que Daisy decide cuándo, cómo y dónde éstas tienen que llevarse a cabo. Por ejemplo, ella le ordena a Rey que no se desnude, que lleve una pistola en la cintura y que la llame con el nombre de "Rosa" cuando tienen relaciones íntimas. Daisy, quien ha enviudado hace varios años, intenta recordar con Rey las relaciones conyugales que tenía con su marido. Es decir, Rey se transforma en un objeto sexual que Daisy utiliza para revivir el pasado, convirtiéndolo en un sustituto de su esposo. Dadas las caprichosas demandas de Daisy durante la cópula, Rey sufre por primera vez de impotencia, y solamente fantaseando haciendo el amor con Magda puede mantener una débil erección: "No quería oler la fragancia y limpieza de Daisy. 'Magda, suda. Magda, suda, con tu peste a grajo.' Así mantuvo la erección más o menos . . ." (177).

Si bien Rey se comporta sexualmente torpe ante Daisy hasta el punto de evitar, sin éxito, tener sexo con ella, El Rey de La Habana claramente enfatiza la vida sexual del joven en donde se destaca su potencia y fogosidad. Para el protagonista, el sexo ocupa el primer plano en su vida y se presenta principalmente como el único aspecto que define toda su identidad masculina. Las necesidades básicas, como alimento, compañía y refugio no sólo se han conseguido mediante la entrega sexual, sino que también se han reemplazado con el desfogue sexual. El sexo se constituye como la única manera con la cual Rey puede relacionarse con las personas, más allá de eso no existe nada. No parece extraño, que muchas de sus amantes, después de haber llegado al

clímax sexual, dejan de interesarse por Rey o lo abandonan. El protagonista vive engañado al creer que la posesión de un órgano generoso con perlanas le va a abrir las puertas a un mundo mejor o los corazones de sus amantes; su órgano sexual más bien lo convierte en un fenómeno de circo. No obstante, el sexo se convierte en la única forma de entretenimiento que tienen estos personajes desposeídos, porque existen otros problemas que enfrentan en su vida y que no pueden sustituirse con sexo. Al tratar Rey de retener a las mujeres con su pericia en la cama, él muestra también su completa ignorancia acerca de la sexualidad femenina. Su incapacidad de comprensión se ilustra claramente en el pasaje cuando Rey después de pedirle a Ivón, a quien conoce en el transcurso de su convivencia con Daisy, que se quede con él, ella le contesta: "—Es verdad, Papi. Eres un loco... , tremendo loco en la cama... Pero como tú hay millones mi-llo-nes y no sólo en Cuba. Hay cada italiano y cada gallego, que de ahí pa'l cielo... , así que no te hagas el bárbaro y sigue con tu vieja pa'que te mantenga" (190).

La teoría psicoanalítica propone en sus estudios sobre la sexualidad que la identidad sexual masculina se caracteriza por "a certain amount of sadism," mientras que la femenina contiene ciertos rasgos masoquistas (Petersen 58). En el caso de Rey se puede apreciar que el personaje desarrolla una conducta sexual que refleja tanto el sadismo como el masoquismo. La sola idea de insertarse esferas metálicas debajo del glande ilustra las tendencias sadomasoquistas de Rey. La operación de las perlanas, realizada en forma primitiva y antihigiénica, se presenta claramente como una experiencia

masoquista. Por otro lado, el propósito de las perlanas, por ejemplo, no implica necesariamente satisfacer sexualmente a la pareja, sino más bien doblegarlas. Es decir, Rey intenta con su órgano sexual dominar y someter a sus amantes hasta que ellas pierdan su voluntad para luego ejercer total control sobre ellas. Asimismo, las interacciones sexuales de Rey con sus amantes se impregnan de violencia mostrando un cuadro sadista: "Esa noche estuvo un poco violento en la cama. Le sonó unos cuantos bofetones a Fredisbinda. Por nada. Sólo por motivarse. Le agarraba los pellejos de las tetas y se los retorcía" (50).

Con respecto a otras tendencias masoquistas en el comportamiento sexual de Rey éstas se desarrollan en los escasos momentos de intimidad que existen entre la pareja. Estos se dan, por ejemplo, después de la reconciliación cuando el protagonista le confiesa a Magda que la ama y que desea tener un hijo con ella. Rey, quien se preocupa solamente de su persona, toma un inusitado interés en salvar a Magda, al darse cuenta de que unos gases tóxicos han escapado de una fábrica en La Habana. La evacuación de muchas personas y el gran pandemonio que ésta crea sirve de trasfondo al reencuentro de los personajes. Después de percatarse que Magda está sana y salva, Magda y Rey se descubren no sólo física sino emocionalmente. Durante esta entrega sexual, los personajes llegan a realizar actos íntimos que subvierten las posiciones sexuales convencionales que se llevan a cabo entre una pareja heterosexual. En vez de optar por el rol activo durante la cópula con Madga, Rey deja que ella lo penetre digitalmente. Si bien Rey luchó en la prisión para no convertirse en víctima de una violación y se cuidó de que Sandra no lo

atacara sexualmente, Rey acepta dejarse hacer por Sandra como prueba de su amor por ella: "Magda [. . .] siguió gozándolo con los dedos. Y Rey se dejó hacer, y chilló y suspiró, desfallecido de placer. Algo que su machismo a rajatabla no le había permitido hasta ahora. Era la entrega total" (195).

No obstante, el pacto de amor que hay entre los amantes, el comportamiento de Magdalena sigue el patrón ya conocido. Magda, al igual que Rey, se presenta como una mujer que no puede vivir con un solo hombre: "Yo me he metido quinientas pingas desde que tenía ocho años hasta hoy, y antes de morirme me voy a meter quinientas más" (58), pues ella exhibe una sexualidad tanto o más fogosa que la de Rey. Además de tener varios clientes a quienes les ofrece su cuerpo por dinero, durante sus prolongadas ausencias ella sigue conviviendo con el padre de su hijo. Al igual que Rey que no se acostumbra a que lo controlen, a Magda tampoco le hace ninguna gracia que el protagonista le recrimine sus ausencias. Cada vez que Rey discute con ella, Magda lo acusa a él de ser un mantenido y lo compara con otros hombres:

> Yo estuve con el padre de mi hijo, que es un negrón grandísimo y fuerte, de cuarenta años, y que tiene una casa con todo adentro, y me quiere mucho, y tiene pesos. ¡Eso sí es un hombre! ¡Con mucho billete y mucho que me ayuda! ¡Tú eres un comemierda, Rey, un cagao, así que no jodas más! (200)

Rey, quien se imagina que Magda ha cambiado después de su reconciliación, no puede soportar que "su mujer" le sea infiel, especialmente con el padre de su hijo. La altercación verbal que se produce entre la pareja se

torna en violencia física, cuando Rey, al no tolerar los reproches ni insultos de su amante hacia su masculinidad, le golpea salvajemente. Durante una de las muchas escenas de violencia familiar, el pequeño cuarto ruinoso se desploma debido a la incesante lluvia que como un diluvio ha caído en La Habana y ha derrumbado muchos edificios. Vivos pero sin un techo que los proteja, Magda y el cojo Rey, debido a la caída, deambulan por la derruida ciudad en busca de un lugar en donde cobijarse. Rey lleva a Magda al contenedor donde él antes vivía y allí el protagonista desea formar un hogar. Rey no solamente quiere construir una casa en ese sitio, sino que aspira a ser el padre de varios hijos con Magda: "Soñaba con preñar a Magda. Una, dos, tres veces. Tener tres o cuatro muchachos" (209-210).

Debido a la cojera que padece y que le impide desplazarse para conseguir comida o trabajo, Rey comienza a depender más de Magda hasta convertirse en un parásito de ella. Ahora más que nunca, sus tardanzas y prolongadas ausencias irritan al celoso y abandonado Rey, quien llega a golpearla aún con más fuerza que antes, convirtiéndose estos encuentros violentos en el preludio de sus sadistas relaciones íntimas. Rey se excita con cada golpe que el cuerpo de Magda recibe al igual que con las huellas que deja en su cuerpo, un moretón, un ojo morado e inclusive una herida ensangrentada, en la medida en que éstas son una señal visible del poder y de la virilidad de Rey no sólo para él y ella, sino para los demás. Si bien el uso de la violencia es provocada por los celos que tiene Rey por el padre del hijo de Magda, las agresiones de Rey son principalmente producto de su frustración

como hombre que no puede competir como tal ante el generoso ex-amante de Magda, quien para ella, se presenta como el ideal masculino.

En su libro, Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth-Century Latin America, Rebecca Biron explora las relaciones que existen entre la masculinidad y la violencia física dirigida a la mujer en una selección de textos pertenecientes al sub-género detectivesco y criminal. Biron encuentra que muchas veces el asesinato de una mujer no es producto de las pasiones no correspondidas, sino más bien resultado de "[a] crisis in the construction of viable gender relations" (7). Esta crisis se genera a partir de la estrecha concepción binaria de género que instruye al hombre a considerar a la mujer como un ente inferior a quien debe someter. El hecho de que un personaje femenino subvierta las relaciones de género al mostrarse independiente y poco sumisa representa una amenaza a la hombría del personaje masculino; quien trata mediante el uso de la violencia menguar el comportamiento subversivo o si a pesar de ello, ella se resiste, el hombre tratará de sofocar la subversión eliminando a la mujer.

En El Rey de La Habana, su protagonista no ha podido controlar ni mantener a su lado a "su mujer" Magda a pesar de la violencia física de la cual ella ha sido víctima. Parece que Magda ha aprendido a disfrutar de los maltratos de Rey porque ella, en vez de huir de él para siempre, opta por regresar de sus prolongadas ausencias a sabiendas del comportamiento agresivo del protagonista. El macho Rey, que nunca le ha sido fiel a Magda, espera de ella su más devota fidelidad y sumisión porque ella es para él su

propiedad. El enojo que afloró cuando Rey vio por primera vez a Magda teniendo relaciones con uno de sus viejos clientes ha escalado hasta convertirse en odio y resentimiento extremos que termina con la sangrienta muerte de Magda a manos de Rey. Las acciones de Rey se pueden interpretar como el resultado de los celos; sin embargo, es claro que Rey ya había considerado de antemano eliminar a su mujer, esto se ilustra claramente en el pasaje anterior al último encuentro entre los amantes cuando Rey, al esperar ansiosamente la llegada de Magda, piensa para sí mismo: "Esta cabrona guaricandilla me está tirando mierda. Y a mí nadie me puede tirar mierda" (211).

La furia de Rey, que se apacigua gradualmente con la muerte de Magda, no se incita únicamente por el solo hecho de que Magda esté con sus viejos clientes, ni que ella tenga relaciones sexuales con su ex-marido, sino que su cólera es producto de la humillación que recibe Rey cuando Magda pone en ridículo su hombría, al comparar la potencia sexual de Rey con la de su ex-amante: "Ese negrón me dio pinga tres días seguidos. Sin parar. Tú eres un niño al lado de él" (212). Al darle a entender a Rey que él no es en realidad "El Rey de La Habana," Magda ha firmado su sentencia de muerte porque la violencia es la única manera en que Rey puede reparar su hombría herida. Esto se ilustra inmediatamente después de que Rey le corta la cara con un cuchillo, cuando éste le grita: "—Viste, sing'a, que yo sí soy un hombre? ¿Lo viste?" (212). El órgano sexual de Rey alterado con el solo propósito de convertirse en un arma sexual que doblegue a las mujeres se ha reemplazado

con un símbolo fálico mucho más efectivo porque después de la puñalada final, Magda ya no podrá rebelarse contra la autoridad de él. El poder y el control de Rey se establecen no sólo matando al amor de su vida con sus propias manos, sino que el abuso del joven continúa cuando él comete actos de necrofilia con el cuerpo inerte de Magda. Después de haber matado y eyaculado dentro del cuerpo de Magda, él siente haber recuperado la hombría herida, al reclamarle al cadáver de Magda: "—¡A burlarse de otro, Magdalena! ¡Yo soy El Rey de La Habana! ¡De mí no se burla nadie y menos una puta callejera!" (214).

A diferencia de los textos analizados en el libro de Biron en donde el criminal no paga sus culpas, en El Rey de La Habana la muerte de Rey es producto de la justicia poética que se encarga de que el protagonista pague todos sus crímenes. Después de matar a Magda, Rey se da cuenta de su triste soledad, lo que lo lleva a conversar y dormir con el cadáver putrefacto de Magda. Sin embargo, asustado de que la policía se entere de su delito, Rey trata de hacer desaparecer el cadáver arrojándolo en un basural. En aquel inmundo lugar, ratas hambrientas muerden a Rey, quien fallece lentamente a causa de la rabia, en el mismo refugio donde había matado a Magda. "El Rey de La Habana" desaparece sin dejar huella alguna, sin un séquito que se despida o lo recuerde.

En El Rey de La Habana, el lector ha sido testigo de las expresiones más agresivas y negativas que forman parte del repertorio masculino, aspectos que si bien la sociedad censura y castiga con la ley, parten de aquella concepción reducida, fosilizada, monolítica y aceptada de las relaciones

binarias de género que exalta el ideal hegemónico de la masculinidad en desmedro de la situación de desigualdad en la que se coloca al otro femenino. Rey, un pícaro sin formación ni preparación alguna, exhibe todas esas caracteristicas masculinas exageradas que se conceptualizan como hipermasculinidad, que si bien crean una posición de privilegio momentánea e ilusoria, solamente reproducen una máscara social que intenta encubrir, pero que descubre las deficiencias del sistema. Dada la transparencia y el lenguaje crudo con que se describe las actitudes y acciones de Rey, la escritura de Pedro Juan Gutiérrez no busca la compasión ni la simpatía de sus lectores, como lo que ocurre con el autor anónimo del Lazarillo de Tormes, en donde la naturaleza autobiográfica y confesional reclama el perdón para su personaje. Mostrando la cara cruda y corrompida de Cuba con su estoico protagonista que trata por los medios más sucios de sobrevivir a duras penas, el destino fatal de Rey está ya predeterminado porque a pesar de sus incesantes caminatas y su actitud machista, la trayectoria de su vida es solamente un descenso que lo traslada de la pocilga en que se convirtió su cuarto de azotea al muladar en donde muere infectado por la rabia.

Notas

[1] El libro de Pamela María Smorkaloff, Cuban Writers on and off the Island: Contemporary Narrative Fiction, analiza el desarrollo de la narrativa cubana a fines del siglo XX, considerando escritores que radican tanto en Cuba como fuera de ella.

[2] Comentario de Pedro Juan Gutiérrez sobre su propia narrativa, presente en la contra carátula de su libro El Rey de La Habana.

[3] En una entrevista con Anke Birkenmaier, Pedro Juan Gutiérrez explica que, " . . . mi literatura no tiene nada que ver ni con la Revolución cubana, ni con ninguna otra revolución, ni con ningún alineamiento político. Incluso cuando reviso, y reviso mucho, y me da mucho trabajo escribir, tacho todo lo que pueda parecer político escrupulosamente, cualquier alusión de tipo político. Además, para no tener dificultades políticas aquí tampoco; no me interesa" (22).

[4] En su libro Latin America's New Historical Novel, Seymour Menton considera que la definición sobre la nueva novela histórica más apropiada es la del crítico Enrique Anderson Imbert quien establece que: "We call 'historical novels' those whose action occurs in a period previous to the author's" (citado en Menton 16).

[5] Otras características temáticas y formales de la picaresca que resaltan críticos como Peter Dunn y Richard Bjornson son la posibilidad de movilidad de clase que el personaje posee y la organización episódica aunque inconexa del

texto que se vincula gracias a la presencia del protagonista/narrador. En El Rey de La Habana, el protagonista a diferencia de otros pícaros, parece estar condenado a vivir en ese círculo de pobreza hasta su muerte. Por otro lado, la organización del texto no es episódica inconexa, sino que a diferencia de Lazarillo de Tormes, la organización es lineal en donde varios de los personajes que conviven con Rey aparecen, desaparecen y reaparecen en el decurso del texto. Para mayor información sobre las características de la novela picaresca consúltese el estudio de Dunn, The Spanish Picaresque Novel, y de Bjornson The Picaresque Hero in European Fiction.

[6] Una de las metas sociales que se impuso el gobierno de Fidel Castro fue eliminar la prostitución que había convertido a la Cuba de Batista en la "sin capital of the Western hemisphere" (Facio 57)

[7] Para mayor información sobre la realidad económica de Cuba después del colapso económico soviético, consúltese los siguientes artículos: "The Cuban Economy Has Turned the Corner: The Question Now Is Where Is It Going?" de Al Campbell y "External Finances and the Limits of Economic Growth in Cuba: 1996-1997" de Julio Carranza.

[8] Pedro Juan Gutiérrez, El Rey de La Habana (Barcelona: Anagrama, quinta edición, 2001) p. 10. Todas las citas se extraen de esta edición indicándose el número de página en forma parentética.

[9] El Rey de La Habana se destaca por el minucioso detalle con que se describe Cuba, especialmente la ciudad de La Habana, con la mención de sus

calles, plazas y otros sitios públicos. El lector que nunca ha estado en esos espacios llega a conocerlos mediante la palabra escrita, mientras que para el lector exiliado, el texto se presenta como la memoria del lugar en que alguna vez vivió. La mención de las calles y barrios en esta novela recuerda asimismo la novela de José Camilo Cela, La Colmena (1951) en donde su protagonista Martín Marcos deambula por las calles de Madrid durante la posguerra, tal como lo hace Rey por las calles de La Habana. Otro texto que desarrolla esta detallada descripción es el libro de Guillermo Cabrera Infante, Tres tristes tigres (1967); texto que trata de la Cuba anterior a la revolución. Esta novela presenta un narrador intradiegético, Arsenio Cué, quien recorre en su convertible las calles de La Habana en compañía de sus amigos Bustrófedon y Silvestre.

[10] Es importante recalcar que existe un debate muy controvertido con respecto a la masturbación. La iglesia, por un lado, desaprueba su práctica, mientras que la mayoría de los psicólogos la favorecen. Estas diferentes opiniones sobre el autoerotismo alimentan la ansiedad y la vergüenza en los jóvenes.

[11] No obstante, el atacante está asimismo realizando un acto homosexual.

[12] Se debe resaltar que el travesti Sandra es quizás el personaje más femenino, visto desde una perspectiva binaria, dentro de la novela. A diferencia de los otros personajes femeninos, Sandra, al igual que Molina en El

beso de la mujer araña, anhela encontrar a un hombre para toda la vida y aspira a convertirse en madre algún día.

[13] Elisa Facio interpreta el término "Jineterismo" como prostitución. Sin embargo, ella establece que: "Jineterismo is a range of behaviors, not only a direct exchange of sexual relations for dollars" (57).

[14] Análisis semejante se realizó al estudiar las relaciones íntimas entre Molina y Valentín. Para dicho análisis se recurrió al artículo de Tomás Almaguer, "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior."

[15] El travesti Sandra ya presenta características físicas femeninas. Con la ayuda de pastillas, Sandra posee senos.

[16] Antes de 1993, el gobierno cubano castigaba con prisión la tenencia de dólares en manos de cubanos. Después de legalizarse su tenencia, una minoría de cubanos contaron con dólares gracias a los envíos de dinero de parte de sus parientes en el extranjero o a las propinas que recibían de los turistas. Esta política junto al ingreso de cubanos en las tiendas de dólares, en donde sólo se puede comprar productos con dólares, permitió que algunos cubanos dejaran de depender exclusivamente de las cuotas mensuales de productos determinadas por el gobierno central. Desafortunadamente, esta situación ha creado una palpable desigualdad económica entre los cubanos.

Sexto capítulo

Conclusión

Una de las principales contribuciones que los recientes estudios sobre la naturaleza de la masculinidad aporta a las diferentes disciplinas académicas es que permite analizar la experiencia del hombre desde una perspectiva genérica en la medida en que explica cómo los valores masculinos dominantes presentes en un entorno social afectan y regulan su comportamiento del hombre en relación con el sexo opuesto, con otros hombres y consigo mismo. En el campo de la literatura, esto se traduce en una exploración de la psicología de los personajes masculinos y cómo ellos interiorizan e interpretan estos modelos masculinos, tanto hegemónicos como marginales, en la construcción de su propia identidad masculina. Asimismo, una lectura inquisitiva de textos literarios dentro de este marco teórico ayuda a observar las diferentes maneras cómo el individuo masculino se ve forzado a cultivar, practicar y demostrar mediante cada uno de sus actos de que es un verdadero hombre. El cumplimiento de un guión masculino hegemónico se presenta, por tanto, como un factor normativo y limitante porque un solo error en su comportamiento puede tener como consecuencia posicionarse como el otro femenino.

Si bien los modelos masculinos dominantes son similares en América Latina con excepción de Cuba dado su entorno socialista, se puede inferir que en las cuatro novelas estudiadas los personajes interiorizan los ideales de la masculinidad desde distintos ángulos y posturas, lo que les permite llegar a

interpretaciones diferentes de lo que significa ser hombre. En El beso de la mujer araña, tanto Valentín como Molina tienen una visión diametralmente distinta de lo que implica la masculinidad. Para Valentín, la hombría se asocia con la lucha política y el sacrificio estoico que ésta implica, es decir, el taciturno personaje construye una imagen ideal masculina a partir de su entendimiento de los preceptos marxistas. Mientras que el homosexual Molina, ubicado en la posición del otro femenino e influenciado por las películas románticas de Hollywood que representan un mundo burgués, construye un hombre ideal, un compañero para toda la vida, desde un punto de vista estético. Para don Rigoberto, el modelo hegemónico masculino es únicamente una máscara, un rol que el personaje vargallosiano representa en los espacios públicos a manera de estrategia que le permite sobrevivir en el mundo de los hombres y disfrutar de los privilegios que esa posición de poder brinda. Mientras que para el protagonista Reynaldo de El Rey de La Habana, quien es una de las miles de víctimas de las transformaciones socioeconómicas fruto de las medidas de emergencia ejecutadas durante el "Período Especial," la masculinidad se define en términos monetarios y materiales y en contraposición a lo que se configura como el otro femenino.

Sin embargo, estos modelos perfectos e idealizados de la masculinidad que los personajes interiorizan no son necesariamente deseables debido a las contradicciones y limitaciones inherentes en su construcción. Si bien Valentín aspira a ser el revolucionario mártir, el personaje opta por un tipo de masculinidad marginal y subordinada que lo lleva a la cárcel y lo priva de su

libertad, del amor de Marta y de su capacidad de sentir. Por su parte, Molina, en su búsqueda por el hombre perfecto constituido en la persona de Gabriel, tendría que dejar de lado sus sueños de convertirse en mujer burguesa, para mantener económicamente a su atractivo pero incompetente hombre. En los dos textos de Mario Vargas Llosa, don Rigoberto, a pesar de haber logrado una posición privilegiada en la esfera pública, reniega de esa faceta de su vida tal como se muestra en sus reflexiones durante las abluciones en Elogio de la madrastra, y en sus cartas diatribas en Los cuadernos de don Rigoberto. En el caso de Reynaldo, su necesidad de sobrevivir y de obtener dinero fácil lo llevan al camino del delito, y finalmente a su perdición.

En el desarrollo de los estudios de la masculinidad existen dos propuestas y posturas definidas y radicalmente distintas acerca del tema de la masculinidad que reflejan tanto la perspectiva esencialista como la construccionista. Por un lado, el movimiento pro-masculino presente en los trabajos de Robert Bly, Iron John, y de Sam Keen, Fire in the Belly, colocan al hombre moderno como víctima del los movimientos de liberación femenina y abogan por la formación de grupos masculinos donde sus miembros curen las heridas emocionales causadas por el feminismo. Por otro lado, la propuesta pro-feminista presente en los trabajos de Joseph Pleck, The Myth of Masculinity, y de R. W. Connell, Masculinities, concuerda con los estudios realizados por las feministas y recomienda cambios en la percepción y constitución de los géneros. Esta última postura, además de utilizar las teorías feministas que deconstruyen las relaciones binarias de género, comparte la

idea de que el concepto binario y la interiorización de una masculinidad hegemónica afectan a los individuos, tanto a hombres como a mujeres. Estos trabajos examinan cómo el modelo dominante masculino inhibe la conducta de los hombres quienes están sentenciados a vivir en un "continual and humiliating fear of failure to live up to the masculinity mark" (Gardiner 6). Al llegar a tales conclusiones, estos estudios de la masculinidad están en la búsqueda de nuevas alternativas de comportamiento para un "nuevo hombre" que los libere de la cárcel opresiva que representa los ideales masculinos dominantes prevalecientes en la sociedad.

En los textos literarios incluidos en esta tesis doctoral, se observa cómo los personajes ingresan en un momento de inflexión que les permite darse cuenta de la rigidez de los ideales masculinos que les ha impuesto la sociedad, y que ellos se han trazado para sí mismos. En El beso de la mujer araña, el ataque diarreico representa para Valentín ese momento crucial cuando él reconoce que su postura revolucionaria ha sido una máscara, una utopía. Por otro lado, Molina se da cuenta de sus contradicciones, gracias en parte, a la actitud inquisitiva de Valentín quien deconstruye la imagen *kitsch* que había creado Molina con respecto a su hombre ideal, al igual que la imagen de mujer burguesa que éste había creado para sí mismo. Para don Rigoberto ese momento crítico se presenta durante su juventud cuando inspirado por un idealismo patriarcal, el personaje ingresa como militante al partido de Acción Católica para darse cuenta meses después de la imposibilidad de los ideales colectivos. En El Rey de La Habana, el ingreso a la cárcel y su permanencia

en ella por tres años contribuyen a que Reynaldo se dé cuenta de los peligros que existen en la prisión y fuera de ella, al igual que la falsedad que existe en el mundo.

La influencia del feminismo se refleja en la literatura escrita por mujeres cuando ésta construye personajes femeninos que rompen con los esquemas patriarcales, personajes que se reinventan a sí mismas a manera de protesta y subversión con el sistema que las oprime. Ejemplo de ello se ilustra en el personaje Catalina en Arráncame la vida (1985) de Ángeles Mastretta y Tita en Como agua para chocolate (1990) de Laura Esquivel. De manera semejante, los personajes masculinos, con excepción de Reynaldo en El Rey de la Habana, presentes en las novelas en este estudio de la masculinidad, optan por nuevos y diferentes comportamientos a manera de resistir y dejar de lado aquellas conductas masculinas aceptadas por la sociedad. En El beso de la mujer araña, Valentín y Molina se ayudan el uno al otro para romper con la rigidez del sistema binario de género. Para ello, ambos personajes deconstruyen sus concepciones previas de lo que implica ser hombre mediante el agudo cuestionamiento que se hacen el uno al otro y reformulan la manera en cómo ellos interactúan en la celda de prisión. La ausencia de roles preestablecidos entre los personajes se ilustra en el acto sexual cuando Valentín hace hincapié en que su rol activo en la cópula no implica que él domine a Molina, y sugiere intercambiar roles sexuales. El acto sexual, por otro lado, transforma a Molina quien siente su identidad vaporizarse, término utilizado por Echevarren, y fundirse con la de.Valentín. No obstante la relación

entre Valentín y Molina termina con la puesta en libertad de este último, la conceptualización de ese espacio único donde no existen jerarquías de género se ilustra en el monólogo interior de Valentín quien no sólo copia el discurso de Molina, sino que vocea su placer por sentir.

Mario Vargas Llosa crea en Elogio de la madrastra un protagonista, que si bien se apega a las reglas de la sociedad en la esfera pública, escapa de ellas en los confines de su hogar, al vivir plena y abiertamente su sexualidad desinhibida y su sensibilidad artística. Es a través de la apreciación del arte y su recreación llevada a cabo de manera ekfrástica que Rigoberto, en complicidad con su esposa, desarrolla una identidad sexual y masculina que niega y escapa de los parámetros establecidos por el sistema patriarcal. Al privilegiar los sentidos y, por lo tanto, su propio cuerpo, don Rigoberto rompe con el esquema cartesiano que enfatiza la mente y la lógica como elementos masculinos y relega el cuerpo y los sentidos como equivalentes a lo femenino. En este texto de naturaleza carnavalesca, tanto el escritor, el narrador y el lector junto con los personajes subvierten los protocolos sociales al ingresar en un mundo hedonista donde las perversiones sexuales, cuestionadas por la sociedad, como el exhibicionismo, narcisismo y voyeurismo son los ingredientes indispensables para la creación de una sexualidad, sensualidad e intimidad sin límites.

Si bien la identidad masculina y sexual de don Rigoberto se lleva a cabo con la participación activa de su esposa Lucrecia, tal como se ilustra en Elogio de la madrastra, don Rigoberto continúa manifestando su singular sensualidad

y sexualidad a pesar de la ausencia de su recordada pero infiel esposa Lucrecia en Los cuadernos de don Rigoberto. En esta secuela, don Rigoberto deja de lado la contemplación de sus cuadros y el desarrollo de relatos ekfrásticos para convertirse en creador de fantasías eróticas que tienen como protagonista a Lucrecia. La pluma del protagonista, ahora convertido en escritor, por lo tanto, se convierte en la herramienta que le permite crear una sexualidad propia basada en el erotismo y que tiene como fuente de inspiración no sólo el arte pictórico, sino otros tipos de arte, como el cine y la literatura, entre otros. Este modelo alternativo de masculinidad se adhiere a la crítica que el mismo personaje realiza sobre el sistema patriarcal, especialmente cuando acusa a aquellas entidades homosociales de privar a los individuos de sus libertades más básicas. Ese derecho a ser diferente, especialmente en la intimidad de su hogar, es la gran lucha que don Rigoberto establece en sus diarios e inteligentemente aprovecha las ventajas que le ofrece el mundo de afuera, respetando sus reglas, para gozar los placeres que sólo puede encontrar en su espacio privado junto con sus libros, sus cuadros y el recuerdo de su esposa.

En este texto de Vargas Llosa también llama la atención el planteamiento de otro modelo alternativo de masculinidad que se bosqueja en la caracterización de Fonchito, personaje que muestra una peculiar sensibilidad artística y una extraña curiosidad por la vida y obra de Egon Schiele. Fonchito, como estudiante de arte, no se interesa por estudiar el estilo o la técnica artística de Schiele, sino que su interés gira en torno al tipo de vida

controvertida y escandalosa que vivió el pintor vienés al comienzo del siglo XX. A diferencia de su progenitor quien evita mostrar su sensualidad y vocear su disgusto públicamente, Fonchito parece obtener placer al hacerlo, especialmente delante de su madrastra y Justiniana.

Finalmente, la novela de Pedro Juan Gutiérrez, El Rey de la Habana, permite ilustrar cómo el medio ambiente de la Cuba del 'Período Especial' y la permanencia de Reynaldo en la cárcel por más de tres años contribuyen a que el adolescente asimile las características más negativas de la masculinidad hegemónica, comportamiento que, si bien le permite sobrevivir dentro de la prisión, se presenta exagerado y violento fuera de ella. Reynaldo construye literalmente una identidad sexual en torno a su cuerpo, al modificar su órgano sexual para convertirse en un instrumento sexual que dé intenso placer a sus futuros amantes. Asimismo, el pícaro protagonista espera ilusamente, gracias a sus habilidades sexuales, vivir a costa de sus amantes, sin darse cuenta de que ellos también anhelan encontrar a un hombre con recursos económicos, casi siempre extranjero, que los saque de la pobreza y los lleve fuera de Cuba. Al comprender Reynaldo que sus atributos sexuales no son suficientes para controlar y retener a su pareja, él utiliza la violencia física y verbal para ejercer su poder y finalmente recurre a liquidar a Magdalena, su última amante. Gracias a la lectura de esta novela se puede llegar a algunas conclusiones. En primer lugar, la caracterización de Reynaldo permite observar cómo el medio social y económico afecta el comportamiento del individuo, implicando con ello de que el comportamiento masculino es un producto social. Por otro lado, el

hombre recurre a la violencia no como signo de su poder, sino como una estrategia para recuperar el poco poder que se tiene.

Utilizando diferentes estilos y distintas formas narrativas, el diálogo en El beso de la mujer araña, el relato ekfrástico en Elogio de la madrastra, el diario y el género epistolar en Los cuadernos de don Rigoberto, y ciertos rasgos de la novela picaresca en la caracterización del personaje Reynaldo en El Rey de la Habana, sus respectivos escritores han creado un espacio poco explorado en la literatura latinoamericana, espacio en donde estos autores desarrollan el tema del individuo masculino como persona genérica, dejando de lado a ese hombre universal cuya experiencia se confunde con la de la humanidad. Estos textos no sólo discuten los efectos de la masculinidad hegemónica, sino que plantean nuevas alternativas que subvierten los ideales masculinos tradicionales y convencionales. A diferencia de los demás personajes masculinos, Reynaldo no puede escapar de la cárcel de las relaciones binarias, pues la empobrecida Cuba y su experiencia en la prisión contribuyen a que Rey asuma una masculinidad extrema que si bien le permite sobrevivir por un breve tiempo, últimamente lo condena a la muerte, final del que ni siquiera su máscara de hipermasculinidad puede salvarlo. En la introducción de este estudio se presentó la visión construccionista citando las palabras de Simone de Beauvoir: "One is not born, but becomes a woman" (249). Se espera que la lectura crítica de los textos escogidos para ilustrar esta tesis doctoral permita poner en relieve que tampoco un varón nace hombre, sino que es el entorno social, y no la constitución biológica, lo que lo convierte en tal.

Bibliografía

"Ablución," Pequeño Larousse Ilustrado, 1990 ed.

Abramson, Paul R. y Steven D. Pinkerton. With Pleasure: Thoughts on the Nature of Human Sexuality. New York: Oxford U P, 1995.

Almaguer, Tomás. "Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior." The Lesbian and Gay Studies Reader. Eds. Henry Abelove, Michèle Aina Barale and David M. Halperin. New York: Routledge, 1993. 255-273.

Arendt, Hannah. "Excerpt from On Violence." Violence and its Alternatives. Eds. Manfred B. Steger and Nancy S. Lind. New York: St. Martin's P, 1999. 3-22.

Armstrong, Tim. Introduction. American Bodies: Cultural Histories of the Physique. Ed. Tim Armstrong. New York: New York U P, 1996. 9-16.

Bakhtin, Michael. Rabelais and His World. Trad. Helene Iswolsky. Cambridge: The MIT P, 1968.

Badinter, Elisabeth. XY: On Masculine Identity. Trad. Lydia Davis. New York: Columbia U P, 1995.

Bell-Metereau, Rebecca. Hollywood Androgyny. Segunda Ed. New York: Columbia UP, 1993.

Bender, John. Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England. Chicago: U of Chicago P, 1987.

Berman, Jeffrey. Narcissism and the Novel. New York: New York U P, 1990.

"Bildungsroman." Literary Terms: A Dictionary. Eds. Karl Beckson y Arthur Ganz. Tercera ed. 1989.

Birkenmaier, Anke. "Transgresión no rima con revolución. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez." Quimera. 205 (2001): 18-24.

Biron, Rebecca E. Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth-Century Latin America. Nashville: Vanderbilt U P, 2000.

Bjornson, Richard. The Picaresque Hero in European Fiction. Madison: The U of Wisconsin P, 1977.

Boland, Roy C. "Mario Vargas Llosa: arte, literatura, Egon Schiele y el fantasma de Goya." Mario Vargas Llosa: escritor, ensayista, ciudadano y político. Ed. Roland Forgues. Lima: Ed. Minerva, 2001. 479-510.

Booker, M. Keith. Vargas Llosa Among the Postmodernists. Gainesville: U P of Florida, 1994.

Bordo, Susan. "Beauty (Re)Discovers the Male Body." Beauty Matters. Ed. Peg Zeglin Brand. Bloomington: Indiana U P, 2000. 112-154.

------. The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

Bristol, Michael. Carnival and Theater: Plebian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England. New York: Methuen, 1985.

Brod, Harry. "Pornography and the Alienation of Male Sexuality." Rethinking Masculinity: Philosophical Explorations in Light of Feminism. Eds. Larry May, Robert Strikwerda, and Patrick D. Hopkins. Lanhan: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1996. 237-253.

Burstyn, Varda. The Rites of Men: Manhood, Politics, and the Culture of Sport. Toronto: U of Toronto P, 1999.

Cabañas Alamán, Rafael. "La representación literaria del fetichismo y de la perversion en cuatro novelas de Ramón Goméz de la Serna." Diss. Boston University, 2000.

Campbell, Al. "The Cuban Economy Has Turned the Corner: The Question Now Is Where It Is Going?" Cuban Transition at the Millennium. Eds. Eloise Linger and John Cotman. Largo, Maryland: International Development Options, 2000. 167-203.

Campbell, Olga G. "*Elogio de la madrastra*: alegoría de amor o novela erótica." Mario Vargas Llosa: opera omnia. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Editorial Pliegos, 1994. 23-29.

Campos, René. "Los rostros de la ilusión: Metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El beso de la mujer araña*." Encuentro Internacional Manuel Puig. Eds. José Amícola y Graciela Speranza. Buenos Aires: Orbis Tertius, 1998. 259-270.

Candib, Lucy y Richard Schmitt. "About Losing It: The Fear of Impotence." Rethinking Masculinity: Philosophical Explorations in Light of Feminism. Eds. Larry May, Robert Strikwerda and Patrick D. Hopkins. Segunda edición. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1996. 211-234.

Carranza, Julio. "External Finances and the Limits of Economic Growth in Cuba, 1996-1997." Cuban Transition at the Millennium. Eds. Eloise

Linger and John Cotman. Largo, Maryland: International Development Options, 2000. 237-247.

Cashmore, Ellis. Sports Culture: An A-Z Guide. London: Routledge, 2000.

Coddou, Marcelo. "Seis preguntas a Manuel Puig sobre su última novela: *El beso de la mujer araña*." American Hispanist, 2.18 (1977): 12-13.

Cohen, David. Being a Man. London: Routledge, 1990.

Connell, R. W. Masculinities. Berkeley: U of Calilfornia P, 1995.

Cordelia, Ann. The Making of an Inmate: Prison as a Way of Life. Cambridge: Schenkman Publishers Co., 1983.

Coward, Rosalind. Female Desires: How They Are Sought, Bought and Packaged. New York: Grove Press, INC., 1985.

Cunningham-Burley, Sarah y Kathryn Backett-Milburn. "The Body, Health and Self in the Middle Years. The Body in Everyday Life. Eds. Sarah Nettleton and Jonathan Watson. London: Routledge, 1998. 142-159.

Dabove, Juan Pablo. La forma del destino: sobre *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.

Danow, David K. The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque. Lexington: The U P of Kentucky, 1995.

Davis, Laurel R. The Swimsuit Issue and Sport: Hegemonic Masculinity in *Sports illustrated*. Albany: State University of New York P, 1997.

de Beauvoir, Simone. The Second Sex. New York: Vintage, 1949.

Drozdo, Steffany. "The Desconstruction of Binary Ideological Structures in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman.*" The International Fiction Review 26.1-2 (1999): 28-35.

Dunn, Peter. The Spanish Picaresque Novel. Boston: Twayne Publishers, 1979.

Echavarren, Roberto. "Identidad versus vapor." Encuentro Internacional Manuel Puig. Eds. José Amícola y Graciela Speranza. Buenos Aires: Orbis Tertius, 1998. 245-259.

Ellis, Richard J. The Dark Side of the Left: Illiberal Egalitarianism in America. Lawrence: U P of Kansas, 1998.

Evangelista, Liria. "El beso de la ficción: Género e identidades sociales en *El beso de la mujer araña.*" Romance Language Annual 9 (1998): 467-471.

Facio, Elisa. "*Jineterismo* During the Special Period." Cuban Transition at the Millennium. Eds. Eloise Linger and John Cotman. Largo, Maryland: International Development Options, 2000. 55-74.

Fausto-Sterling, Anne. Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men. New York: Basic Books, Inc., P, 1985.

Flannigan-Saint-Aubin. "The Male Body and Literary Metaphors for Masculinity." Theorizing Masculinities. Eds. Harry Brod and Michael Kaufman. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994. 239-258.

Feng, Pin-Chia. The Female *Bildungsroman* by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston: A Postmodern Reading. New York: Peter Lang, 1998.

Forgues, Roland. "Del individuo y de la colectividad: fundamentos y alcance del discurso erótico-ideológico en Los cuadernos de don Rigoberto." Mario Vargas Llosa: escritor, ensayista, ciudadano y político. Ed. Roland Forgues. Lima: Ed. Minerva, 2001. 303-325.

Francis, Alan. Picaresca, decadencia, historia: Aproximación a una realidad histórico-literaria. Madrid: Gredos, 1978.

Freud, Sigmund. "On Narcissism." The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Trad. James Strachey. 24 vols. London: The Hogarth P, 1914.

Fuller, Norma. Masculinidades: cambios y permanencies. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

Galoppe, Raúl A. Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina. Madrid: Editorial Pliegos, 2001.

Gardiner, Judith K. Introduction. Masculinity Studies and Feminist Theory: New Directions. Ed. Judith Kegan Gardiner. New York: Columbia U P, 2001. 1-29.

Gaston, Robert W. "Pictorial Representation and Ekphrasis in Elogio de la madrastra." Antipodas 8-9 (1996-1997): 216-229.

Gerdes, Dick. Mario Vargas Llosa. Boston: Twayne Publishers, 1985.

Gilmore, David D. "The Beauty of the Beast: Male Body Imagery in Anthropological Perspective." The Good Body: Asceticism in Contemporary Culture. Eds. Mary G. Winkler and Letha B. Cole. New Haven: Yale U P, 1994. 191-214.

Girard, René. Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: The John Hopkins U P, 1965.

Goldchluk, Graciela. "Mundo raro: del amor y la literatura." Encuentro Internacional Manuel Puig. Eds. José Amícola y Graciela Speranza. Buenos Aires: Orbis Tertius, 1998. 51-58.

Gómez-Lara, Rubén L. Intertextualidad generativa en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. Miami: Ediciones Universal, 1996.

Graziano, Frank. The Lust of Seeing: Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández. Lewisburg: Bucknell U P, 1997.

Greenberg, David E. The Construction of Homosexuality. Chicago: U P of Chicago, 1988.

Gutiérrez, Pedro Juan. Entrevista con Stephen Clark. Librusa. <http://www.librusa.com/entrevista7.htm>.

------ . El Rey de La Habana. Barcelona: Anagrama, 1999.

------ . "Transgresión no rima con revolución. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez." Entrevista de Anke Birkenmaier. Quimera. 205 (2001): 18-24.

Haaga, D. A. F. "Homophobia?" Journal of Social Behavior and Personality. 6.1 (1991): 171-174.

Habra, Hedy. "Postmodernidad y reflexividad estética en *Los cuadernos de don Rigoberto*." Chasqui. 30.1 (2001): 81-93.

Harvey, David. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Cambridge, Ma: Blackwell, 1990.

Herek, Gregory M. "On Heterosexual Masculinity: Some Psychical Consequences of the Social Construction of Gender and Sexuality." Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity. Newsbury Park: Sage Publications, 1987. 68-82.

Heywood, Leslie. "Masculinity Vanishing: Bodybuilding and Contemporary Culture." Building Bodies. Ed. Pamela L. Moore. New Brunswick: Rutgers U P, 1997. 165-183.

Higgins, Kathleen M. "Beauty and Its Kitsch Competitors." Beauty Matters. Ed. Peg Zeglin Brand. Bloomington: Indiana UP, 2000.

Hocquenghem, Guy. Homosexual Desire. Trad. Daniella Dangoor. Segunda Ed. Durham: Duke U P, 1993.

Hopkins, Patrick D. "Gender Treachery: Homophobia, Masculinity, and Threatened Identites." Rethinking Masculinity: Philosophical Explorations in Light of Feminism. Eds. Larry May, Robert Strikverda and Patrick D. Hopkins. Segunda ed. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1996. 95-115.

Horrocks, Roger. Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture. London: Macmillan, 1995.

------ . Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities. New York: St. Martin's P, 1994.

Iversen, Eric. "Deviance and Reform in the Prison-House of Culture: A Reading of Manuel Puig's *Kiss of the Spiderwoman*." Postscript 11 (1994): 75-82.

Iwasaki, Fernando. "Lolita en los Andes: O Vargas o el ardor." Mester. 29 (2000): 126-132.

Jáuregui, Benigno Sifuentes. "Scars of Decisions": Transvestism and Other Versions of Masculinity in Contemporary Spanish American Literature. Diss. Yale U, 1993. Ann Arbor: UMI, 1995. 9426205.

Kelly, Dorothy. Telling Glances: Voyeurism in the French Novel. New Brunswick: Rutgers U P, 1992.

Kerr, Lucille. Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig. Urbana: U of Illinois Press, 1987.

Kimmel, Michael S. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity." Theorizing Masculinities. Eds. Harry Brod y Michael Kaufman. Thousand Oaks, Ca: Sage Publications, 1994. 120-137.

Kristal, Efraín. Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa. Nashville: Vanderbilt U P, 1998.

Laín Entralgo, Pedro. Teoría y realidad del otro. 2 vols. Madrid: Revista de Occidente S. A., 1968.

Lampugnani, Rafael. "Erotic Parricide in Vargas Llosa's Elogio de la madrastra." Antípodas. 1 (1998): 209-218.

Lang, Robert. American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli. Princeton: Princeton UP, 1989.

Lehman, Peter. Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body. Philadelphia: Temple U P, 1993.

Levine, Suzanne Jill. Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions. New York: Farrah, Straus and Giroux, 2000.

Longhurst, Robyn. Bodies: Exploring Fluid Boundaries. London: Routledge, 2001.

Lorente-Murphy, Silvia. "Lo diabólico en *Elogio de la madrastra.*" Mario Vargas Llosa: opera omnia. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Editorial Pliegos, 1994. 31-39.

Luciano, Lynne. Looking Good: Male Body Image in Modern America. New York: Hill and Wang, 2001.

Lyotard, Jean-Louis. The Postmodern Condition: A Report from Knowledge. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.

Martí-Peña, Guadalupe. "Egon Schiele y *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa: Iconotextualidad e intermedialidad." Revista Iberoamericana. 66.190 (2000): 93-111.

Marting, Diana E. "Concealing Peru in Mario Vargas Llosa's *Elogio de la madrastra.*" Chasqui. 27.2 (1998): 38-53.

Maughan, Rona Lee. "Seductive Stereotypes: Gender Issues in the Works of Manuel Puig." Thesis University of Utah, 1993.

Menton, Seymour. Latin America's New Historical Novel. Austin: U of Texas P, 1993.

Messner, Michael A. Power at Play: Sports and the Problem of Masculinity. Boston: Beacon P, 1992.

Mulvey Roberts, Marie. "Pleasures Engendered by Gender: Homosociality and the Club." Pleasure in the Eighteenth Century. Eds. Roy Porter y Marie Mulvey Roberts. London: MacMillan P, 1996. 48-76.

Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' inspired by *Duel in the Sun*." Feminism and Film Theory. Ed. Constance Penley. New York, Routledge, 1988: 69-79.

------ . "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Feminism and Film Theory. Ed. Constance Penley. New York, Routledge, 1988: 57-68.

Muñoz, Elías Miguel. El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig. Madrid: Pliegos, 1987.

Muñoz, Luis H. "Adentro y afuera: el control de los espacios y los cuerpos en *Aura, La ciudad y los perros* y *El beso de la mujer araña*." Diss. New York U, 1995.

Newman, Simon P. "Wearing their Hearts on their Sleeves: Reading the Tattoos of Early American Seafarers." American Bodies: Cultural Histories of the Physique. Ed. Tim Armstrong. New York: New York U P, 1996. 18-31.

Nord, Leslie. "The Keeper of the Keys: Rewriting *El beso de la mujer araña*." Monographic Review 11 (1995): 273-280.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Ediciones Cuadernos Americanos, 1947.

------ . La llama doble: Amor y erotismo. Séptima edición. Barcelona: Seix Barral, 1995.

Paul, William. "Charles Chaplin and the Annals of Anality." Comedy/Cinema/Theory. Ed. Andrew Horton. Berkeley: U of California P, 1991. 109-130.

Pease, Allison. Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Persino, María Silvino. Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro, Juan Goytisolo. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1999.

Petersen, Alan. Unmasking the Masculine: 'Men' and 'Identity' in a Sceptical Age. London: Sage Publications, 1998.

Plummer, David. One of the Boys: Masculinity, Homophobia, and Modern Manhood. New York: Harrington Park P, 1999.

Porter, Roy. "Enlightment and Pleasure." Pleasure in the Eighteenth Century. Eds. Roy Porter y Marie Mulvey Roberts. London: MacMillan P, 1996. 1-18.

Puig, Manuel. El beso de la mujer araña. Barcelona: Seix Barral, 1976.

Reati, Fernando. "Hay amores que matan: ortodoxia política y transgresión sexual en *El beso de la mujer araña* y *Arturo, la estrella más brillante.*" Journal of Interdisciplinary Literary Studies. 4.1-2 (1992): 15-30.

Roberts, Andrew Michael. Conrad and Masculinity. New York: St. Martin's Press, 2000.

Rodríguez, Bárbara. "The En-Gendering of Power in Five Novels of Manuel Puig." Diss. U of California San Diego, 1993.

Rosen, David. The Changing Fictions of Masculinity. Urbana: U P of Chicago, 1993.

Rosenkrantz, Guillermina. El cuerpo indómito: Espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1999.

Santiago-Stommes, Ivelisse. "Reflexiones de la presentación: cultura popular y resistencia en Manuel Puig, Rosario Ferré y Ángeles Mastretta." Diss. U of Nebraska, 1999.

Santoro, Patricia. "*Kiss of the Spider Woman*, Novel, Play, and Film: Homosexuality and the Discourse of the Maternal in a Third World Prison." Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspective. Ed. AAA. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. 120-140.

Sartre, Jean-Paul. Being and Nothingness. Trad. Hazel E. Barnes. New York: The Citadel P, 1964.

Schoene-Harwood, Berthold. Writing Men: Literary Masculinity from *Frankenstein* to the New Man. Edinburg: Edinburg UP, 2000.

Sedgwick, Eve Kosofsky. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia U P, 1985.

Segal. Lynne. Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men. London: Virago, 1990.

Smith, Paul Julian. The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature. Oxford: Clarendon P, 1989.

Smith, Scott Andrew. "(Un)constraining the Body: The Male Body in the Poetry of Edward Taylor, Walt Whitman, and Allen Ginsberg." Diss. Kent State University, 2000.

Smorkaloff, Pamela María. Cuban Writers on and off the Island: Contemporary Narrative Fiction. New York: Twayne Publishers, 1999.

Sommer, Doris. Foundational Fictions: The National Romances of Latin America. Berkeley: U of California P, 1991.

Steele, Cynthia. Beyond the Pyramid: Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988. Austin: U of Texas P, 1992.

Stockinger, Jacob. "Homotextuality: A Proposal." Crew (1978): 135-151.

Strikwerda, Robert A. y Larry May. "Male Friendship and Intimacy." Rethinking Masculinity: Philosophical Explorations in Light of Feminism. Eds. Larry May, Robert Strikverda and Patrick D. Hopkins. Segunda ed. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1996. 79-94.

Studlar, Gaylyn. In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic. Urbana: U of Illinois P, 1988.

Swanson, Philip. The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom. Manchester: Manchester UP, 1995.

Terras, Victor. A History of Russian Literature. New Haven: Yale U P, 1991.

Tittler, Jonathan. Manuel Puig. New York: Twayne Publishers, 1993.

Toch, Hans. "Hypermasculinity and Prison Violence." Masculinities and Violence. Ed. Lee H. Bowker. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998. 168-178.

Treadwell, Perry. "Biologic Influences on Masculinity." The Making of Masculinities: The New Men's Studies. Ed. Harry Brod. Boston: Allen and Unwin, 1987. 259-285.

Tuss, Alex J. "Deconstructing and Reconstructing Masculinity in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman.*" The Journal of Men's Studies. 8.3 (2000): 323-332.

Valdivieso, Jorge H. "*Elogio de la madrastra*: un discurso erótico de símbolos, máscaras y sensaciones." Estudios en homenaje a Enrique Ruiz Fornells. Eds. Fernández Jiménez, Juan y José Labrador Herraiz. Erie, PA: ALDEEU, 1990. 666-71.

Vargas Llosa, Mario. Cartas a un joven novelista. México: Planeta, 1997.

------ . El pez en el agua: Memorias. Barcelona: Seix Barral, 1993.

------ . Elogio de la madrastra. Barcelona: Tusquets Eds., 1988.

------ . "La literatura es fuego." Contra viento y marea (I). Segunda edición. Barcelona: Seix Barral, 1990. 176-181.

------ . Los cuadernos de don Rigoberto. Madrid: Alfaguara, 1997.

Varsamopoulou, Evy. The Poetics of the *Künstlerinroman* and the Aesthetics of the Sublime. Hants: Ashgate, 2002.

Velasco, María Mercedes. "El marianismo, la otra cara del machismo en *El beso de la mujer araña.*" Texto crítico. 15.40-41 (1989): 43-52.

Waters, Edward. La ficción de Gabriel García Márquez: Repetición e intertextualidad. New York: Peter Lang, 1993.

Whitfield, Esther. "Autobiografía sucia: The Body Impolitic of *Trilogía sucia de La Habana.*" Revista de estudios hispánicos. 36.2 (2002): 329-351.

Williams, Raymond L. Vargas Llosa: Otra historia de un deicidio. México D. F.: Taurus, 2001.

Williams, Simon J. y Gillian Bendelow. The Lived Body: Sociological Themes, Embodied Issues. London: Routledge, 1998.

Willoquet-Maricondi, Paula. "Mario Vargas Llosa's *In Praise of the* Stepmother and the Virtual Body of the Text." Literature, Interpretation, Theory. 9.3 (1998) : 263-279.

Wylie, Jessica. "A Fairy-Tale Kiss: Identity and Intertext in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman.*" Postscript 13 (1996): 47-55.

Zita, Jacqueliyn. Body Talk: Philosophical Reflections on Sex and Gender. New York: Columbia U P, 1998.