

THE NARRATED BODY IN
THE BUENOS AIRES AFFAIR AND O CENTAURO NO JARDIM
(EL CUERPO NARRADO EN
THE BUENOS AIRES AFFAIR Y O CENTAURO NO JARDIM)

by

JOHN THOMAS MADDOX IV

(Under the Direction of Betina Kaplan)

ABSTRACT

Puig's The Buenos Aires Affair and Scliar's O Centauro no Jardim describe bodies and identities that constantly change due to pressures, drives, crises, and violence. They identify and exaggerate the codes that describe the body in terms of gender and race. They show bodies that rebel against the homogenizing norms of society. They represent political violence and censorship in the Post-War period in Latin America and how it affects individuals' bodies and subjectivities. To support my analysis, I use the gender theories of Grosz, Butler, Marcus, Quiroga, and Balderston. I incorporate the observations of Vieira and Szklo regarding Jewish images in Scliar's work. I dialogue with the representations of psychoanalysis in the texts regarding how the body is described. I read the bodies in these texts as political, rebellious, and unstable.

INDEX WORDS: O Centauro no Jardim, The Buenos Aires Affair, Puig, Scliar, dictatorship, gender, masculinity, identity, the other, Argentina, Brazil

THE NARRATED BODY IN
THE BUENOS AIRES AFFAIR AND O CENTAURO NO JARDIM
(EL CUERPO NARRADO EN
THE BUENOS AIRES AFFAIR Y O CENTAURO NO JARDIM)

by

JOHN THOMAS MADDOX IV

B.A., The University of Georgia, 2004

B.S.Ed., The University of Georgia, 2004

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ROMANCE LANGUAGES

ATHENS, GEORGIA

2007

© 2007

John Thomas Maddox IV

All Rights Reserved

THE NARRATED BODY IN
THE BUENOS AIRES AFFAIR AND O CENTAURO NO JARDIM
(EL CUERPO NARRADO EN
THE BUENOS AIRES AFFAIR Y O CENTAURO NO JARDIM)

by

JOHN THOMAS MADDOX IV

Major Professor: Betina Kaplan

Committee: Susan Quinlan
Lesley Feracho

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2007

DEDICATION

I wish to dedicate this work to my first Spanish teacher Jane “Juana” Futral for inspiring me to study language, to my major professor and committee members for guiding and encouraging me through this process, to my parents and grandmother for their love and support, and to my wife Luciana for inspiring, guiding, loving and supporting me every day.

ACKNOWLEDGEMENTS

Because of the diverse nature of the UGA Department of Romance Languages, I have received a high-quality and varied education. I thank Betina Kaplan, Susan Quinlan, and Dana Bultman especially for exposing me to a broad theoretical background which made this thesis possible. Lesley Feracho, Luis Correa-Díaz, Robert Moser, Marjanne Goozé y Betsy Wright, experts in disparate areas of scholarship regarding the Spanish- and Portuguese-speaking worlds, contributed to making me a better-rounded student by exposing me to the widest variety of primary texts one could hope for as a student of literature. Lastly, I wish to acknowledge the constant support and flexibility of Athens Academy in this academic endeavor. Thank you.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
CHAPTER	
1 INTRODUCTION	1
2 HISTORICAL BACKGROUND: ARGENTINA AND BRASIL	18
The Vargas Era.....	18
The Perón Era.....	22
Anti-Communist Politics and Their Results in the Cultures of Both Countries.....	24
3 HOW TO READ THE BODY	35
Writing with the Body: Luisa Valenzuela.....	35
The Historical Body: Joan Scott.....	36
Learning to Forget: Judith Butler	37
Oppression and Context in the Construction of Identity: Elizabeth Grosz	39
4 <u>THE BUENOS AIRES AFFAIR: THE NARRATED BODY</u>	44
Life and Works of Manuel Puig.....	44
Plot.....	46
Gladys: Violence and Identity	48
Leo: Violence and Identity	61
Art as Rebellion, Escape, Life.....	78

5	<u>O CENTAURO NO JARDIM: THE NARRATED BODY</u>	82
	Life and Works of Moacyr Scliar	82
	Plot.....	89
	Guedali: Having a Centaur's Body	91
	Guedali and Tita: Hiding Two Centaurs' Bodies.....	103
	Guedali and the Putsch: Oppressing Three Centaurs' Bodies.....	106
	Guedali and Lolah: The Caged Body, the Changing Body.....	108
	Guedali and Tita: Narrating the Body and Identity	109
	Art as Rebellion, Escape, Life.....	112
6	LEER EL CUERPO EN OTROS TEXTOS Y CONTEXTOS	117
	REFERENCES	122

CAPITULO 1

INTRODUCCION

“...[T]he body is what it is capable of doing, and what any body is capable of doing is well beyond the tolerance of any given culture...” (Grosz 211)

Los cuerpos son volátiles: pueden ser sitios de placer, de deseo, de liberación y de opresión. Aunque números sin cuenta de libros han tratado este tema, ciertas obras lo han tratado con más intensidad e impacto sobre el lector. The Buenos Aires Affair (1973) de Manuel Puig y O centauro no jardim (1980) de Moacyr Scliar son dos ejemplos de textos escritos en momentos extremos de persecución contra los individuos de cuerpos que no se conforman a las normas de la sociedad. Muestran en estas obras que el arte puede liberar a las personas de los límites que la sociedad impone sobre ellos a causa de sus cuerpos.

The Buenos Aires Affair muestra cómo los ideales nacionalistas y el sistema patriarcal establecen papeles rígidos para los hombres y las mujeres y cómo causan la destrucción no sólo del grupo dominado sino también del mismo dominador. O centauro no jardim (1980) de Moacyr Scliar describe proyectos nacionales similarmente homogenizadores y destructores. A diferencia de Puig, la separación entre los judíos y los gentiles es importante en toda su obra, pero la separación y la desigualdad entre clases, géneros e ideales políticos es muy semejante. Los personajes en ambas novelas

personifican algunos de los conflictos y paradojas que experimentaban la clase media durante regímenes militares. También se parecen en cómo los cuerpos de sus protagonistas registran cambios políticos durante el proceso de modernización de Latinoamérica. Pero sus narraciones muestran rupturas, contradicciones y referencias meta-ficticias que muestran un afán por revelar que ciertas cosas que parecen estables no lo son: los papeles de género, las identidades y el orden político. La falta de declaraciones de verdades estables e incuestionables da oportunidades al lector a cuestionar lo que a veces parece incuestionable. Como para ciertos personajes en ambas obras, el arte para estos autores puede ser un vehículo para escape momentáneo de los problemas políticos y a la vez una desestabilización que puede posibilitar cambios futuros.

Manuel Puig es uno de los autores más famosos e innovadores de la Argentina. Sus novelas creadoras envuelven al lector en un mundo de realidades difíciles y fantasías creadas por la cultura de masas. Tratan tabúes como la homosexualidad, la violencia contra las mujeres y la corrupción del gobierno explícitamente. Lo han hecho una figura literaria que ha sido leído por todo el mundo. Puig ha escrito cuentos, novelas y guiones de cine y de teatro en español, inglés, portugués e italiano (Páez 154-57). Fue candidato para el Premio Nobel de literatura en 1983 y fue premiado por sus obras en Italia, los EUA y Brasil (155-57). Aunque no es su única obra que ha tratado el tema del cuerpo en la cultura de la Argentina y en mucho de Latinoamérica, The Buenos Aires Affair es un ejemplo importante con implicaciones políticas sobre cómo se interpreta el género, la raza y la psicología en relación con el cuerpo.

El talento de Moacyr Scliar le ha ganado El Premio Nacional de Literatura Judía en los Estados Unidos por sus cuentos y, desde 2003, él ha ocupado un lugar en la

Academia de Letras Brasileñas (Namorato 43). Ha escrito más de setenta libros y ha sido traducido a más de diez lenguas. Su lugar en el canon literario de Brasil es incuestionable. Scliar también trata las posiciones inestables de “centro” y “periferia” en la sociedad latinoamericana, las de los judíos en particular. Como Puig, Scliar representa cuerpos que siempre están cambiando, reaccionando a los eventos de la vida de los personajes y activamente formando una parte fundamental de sus identidades.

Se puede decir que The Buenos Aires Affair (1973) y O centauro no jardim (1980) son productos de dos sociedades, por diferentes que sean, que pasaron por un proceso histórico similar al que Nancy Baden, autora de The Muffled Cries, llama “La Cultura de Temor”, una realidad social en que la paranoia es hecha omnipresente en la sociedad por dictaduras militares en el Cono Sur y en Brasil (53). Las dos muestran cómo era crecer en el período entre las épocas del culto de personalidad de los 40 y las dictaduras ultra-violentas de los setenta. Esta era se marca por los intentos de construcción de identidades nacionales homogéneas como reacción a varios momentos de caos sociales, como la amenaza de revolución socialista en los sesenta, por ejemplo. Estos autores representan la imposibilidad de construir una identidad nacional homogénea. Tratan la identidad como una ficción construida por la sociedad, la cultura y el individuo. La violencia de la conformidad muchas veces se manifestaba en la violencia física de la tortura a manos del estado (ejemplificado por las “desapariciones”) que marcó la realidad durante esta época. Ambas critican la noción de la violencia como una solución: la violencia y la muerte en ambas obras no se glorifican, sino se critican, como se verá en mis análisis. En estos tiempos difíciles, la literatura desafía el poder no sólo del gobierno, sino de los valores dominantes de sus sociedades. The Buenos Aires Affair

salió en 1973, el mismo año en que el general Juan Perón vuelve a la presidencia, un año antes de su muerte y tres años antes de que la breve administración de “Isabelita” Perón cedió a un golpe sangriento en 1976. El mismo Puig decidió que exiliarse después de recibir llamadas amenazadoras. O centauro no jardim (1980), por otro lado, salió al principio de la abertura, la época cuando la junta militar levantó mucha de la censura oficial de los setenta y permitió obras más críticas de su autoridad. En ambas obras, hay un diálogo con la censura y una interpretación del arte como un ente liberador cuando las otras avenidas de discusión política estaban dominadas por el control de regimenes autoritarios. Muestran cómo los conflictos públicos afectan la vida privada: el cuerpo es clave en la construcción de una identidad y esa identidad es formada por la cultura. Cuando esa sociedad es dominada por un régimen militar, algunos creen mitos del cuerpo que lo limitan a una prisión ineludible de una identidad “otra”, cuando no tiene que ser así. Esto afecta no sólo la vida política de los personajes, sino sus relaciones sociales y sexuales también. El cuerpo puede ser un sitio de opresión y de liberación a la vez.

Este momento histórico no solamente se define por las dictaduras en América Latina sino también por el crecimiento mundial de los estudios del género. La preocupación por la interpretación del cuerpo humano formó parte de muchos debates filosóficos y políticos por toda América y Europa. Estas corrientes deben mucho a las ideas de Sigmund Freud y las múltiples interpretaciones, las críticas y hasta los rechazos totales que vinieron después de ellas. Tanto Puig como Scliar muestran que, aunque contribuyó mucho a su forma de pensar, el psicoanálisis tiene sus límites y a veces puede ser una herramienta de un sistema social que promociona papeles de género muy rígidos. Como la filósofa feminista contemporánea Elizabeth Grosz afirma, las innovaciones del

filósofo francés Michel Foucault con respecto a cómo se describe el cuerpo y el género y el papel del poder en cómo se visualizan revolucionaron muchos campos filosóficos, incluso el de la literatura (2). Siguiendo esta línea, las obras de Puig y Scliar tratan las nociones de la rebelión artística en relación al cuerpo.

Propongo que las dos novelas son bildungsromanae, porque muestran cómo sus protagonistas “aprenden” sus identidades a través de los conflictos con los valores de su sociedad. Estoy de acuerdo con el crítico David Miles, que dice que este (sub)género no se limita a un lugar (los reinos germánicos, de donde proviene el término) ni a una época (los Siglos XVIII XIX, cuando el género ganó mucha popularidad) (123). Marianne Gottfried dice que es “a novel that educates by portraying an education”, implicando que puede existir en cualquier contexto (122). Gottfried recuerda al lector que los valores en los cuales se educa (y contra los cuales se rebela) el protagonista en bildungsromanae son los de la burguesía, como es el caso de los protagonistas en las novelas de Scliar y Puig. No son marginales pobres, sino son individuos de la clase media que tienen partes de su identidad y que cometen actos que no caben dentro de las normas burguesas del género sexual (y a veces la propia ley). Gottfried y Miles están de acuerdo de que este género literario no se limita a una sola época, pero Miles recuerda a sus lectores que el contexto histórico lo puede cambiar de maneras importantes (123). En The Buenos Aires Affair y O Centauro no Jardim, a diferencia de los bildungsromanae tratados por Gottfried y Miles (e.g., los de Rilke, Goethe), no se narra la maduración de un sólo protagonista sino de dos: niño/hombre y niña/mujer. Esta inclusión de dos subjetividades a la vez permite que el lector haga comparaciones y contrastes entre las “worldly experiential powers” que afectan a los hombres y a las mujeres (122). Por eso he incluido las contribuciones de

varios teóricos del género sexual en mi análisis. Los bildungsromane también reflejan el diálogo entre el individuo y su sociedad. Este diálogo inscribe una identidad que no se puede separar del cuerpo ni del género. También, a diferencia de la definición de Gottfried, las dos novelas tratadas aquí son fragmentarias y no tienen finales completamente armoniosos, lo cual implica que sus protagonistas no se conforman totalmente a los valores de sus sociedades, sino que siguen ansiosos, sin rumbo pero con posibilidades para cambiar sus identidades como “normales” según la perspectiva burguesa. (Una excepción notable es Leopoldo Druscovich en The Buenos Aires Affair, que se conforma tan rígidamente a sus nociones de la masculinidad que se auto-destruye, como se verá en el capítulo tres del presente trabajo.)

Aunque la lucha contra la homogeneidad sea un tema en una variedad de contextos históricos, el de las dictaduras sangrientas y opresoras de los setenta por toda América del Sur creó un ambiente en que el anti-conformismo era un acto muy político. Cambiar las ideas de las personas formó parte de una lucha más extensa de rebelión contra la opresión. Renato Ortiz dijo sobre Brasil que la identidad nacional y la memoria son construcciones que “erased heterogeneity of popular culture into the univocity of ideological discourse”. (138). Representar al otro y cuestionar el discurso autoritario era un arma clave que llevó a la abertura brasileña en 1980 y el final de la dictadura argentina unos años después.

Como Luisa Valenzuela, estos autores combinan, en sus representaciones a través de la literatura, la revolución política, representada por los guerrilleros, con la revolución del género. Son ejemplos de lo que la autora llama “escribir con el cuerpo”: arriesgar el cuerpo de uno, cuestionar las nociones del cuerpo y utilizar las representaciones del cuerpo

para mostrar cómo las ideas políticas afectan a los individuos. El feminismo de Valenzuela permite mejor comprensión de los mensajes de estos autores: mostrar cómo el patriarcado es un elemento clave de la opresión en los estados militaristas y viceversa. En las sociedades que castigan la heterogeneidad sexual con la muerte, es muy común sufrir por ser queer. Grosz define este término como cualquier cosa que vaya contra las normas sexuales de la sociedad y cita a Jasper Layputt, una “lesbiana varona”:

To me, queer transcends any gender, any sexual persuasion and philosophy. Queerness is a state of being. It is also a lifestyle. It is something that’s eternally the alternative to both the gay and lesbian mainstream. What’s queer now may not be queer in five years’ time. If transgender queer was accepted by both communities, then there would be no queer. It’s a reflection of the times you live in. (9).

Los personajes de Puig y Scliar sufren no solamente por no conformarse a un programa político nacional, sino también porque no se conforman sexualmente a los “valores familiares” del heterosexismo. Como Pirott-Quintero lo describe, el cuerpo de Guedali es un estudio sobre qué significa tener un cuerpo que no es “normal” y el cuerpo de Leo es una investigación en el mismo. Actualmente, el crítico socialista Terry Eagleton, en su After Theory, critica a los estudiantes relativistas del pos-modernismo que no apoyan una revolución política en sus obras como los socialistas. Pero en los casos de estos protagonistas, lo que dice Eagleton no es totalmente verdad: “Socialism has lost out to sado-masochism. Among students of culture, the body is an immensely fashionable topic, but it is usually the erotic body, not the famished one” (2). Las novelas de Puig y Scliar son obras con partes sumamente eróticas y los actos subversivos de los

personajes no siempre son revolucionarios. Pero muestran un resentimiento hacia la opresión que sienten los marginales sexuales, económicos y raciales. Todos estos grupos enfrentaban la tortura y la muerte, a veces simplemente por ser sí mismos.

Combinar las preocupaciones raciales con el género en estas obras permite una exploración como la que Grosz hace en su Space, Time, and Perversion: buscar una definición mínima de la opresión, no para establecer una jerarquía de sufrimiento, sino para determinar cómo grupos distintos pueden encontrar a su enemigo común (208). Manuel Puig no puede saber exactamente cómo es ser un judío inmigrante y Moacyr Scliar probablemente no conoce exactamente la persecución que Puig experimentó. Guedali no vive como Leo y ninguno de los dos comprende a las mujeres en sus vidas. Pero todos sufrieron. Todos criticaban el conformismo. Todos tenían un interés común: combatir el autoritarismo racista y sexista que formó una parte fundamental de la ideología dominante cuando estas novelas fueron escritas. También hoy se puede encontrar semejanzas entre varios grupos que se encuentran en los márgenes. Cuando estos grupos colaboran, contra un “enemigo común” o simplemente para encontrar lo que tienen en común, existen muchas posibilidades para hacer el mundo más democrático, una meta para Scliar (según sus entrevistas) y Puig (implícito en la crítica del autoritarismo en sus obras).

La marginalización crea la diáspora. Los judíos constituyen una de las más antiguas: pasaron casi dos mil años fuera de su patria de origen. Scliar compara ser parte de una diáspora a ser un fósforo esperando la llegada de la lluvia para ser llevado por la corriente. “The sense of not belonging, of impending death, and the desire for security (a Mother’s lap, a father’s home, a protective state)” es cómo lo explica (Vieira, Jewish

Voices 154). La sensación de “no estar en su sitio”, de deambular por el mundo sin poder asimilarse totalmente a un grupo ni aislarse totalmente de un grupo dominante viene con ser parte de una diáspora. José Quiroga ha dicho que los homosexuales también pertenecen a una diáspora, que muchas veces sienten la alienación de ser un grupo marginado (12-17). Muchos se sienten como si fueran extranjeros en sus propios países (20). Cuando Leo sufre por ser un “subversivo” político, parece que él se identifica con su víctima homosexual. Sufrir por ser centauro, para Guedali, es una metáfora para cualquier grupo diaspórico. No es considerado como parte del grupo dominante y por eso puede identificarse con otros grupos marginados. Por eso, las obras de Puig y Scliar no tratan solamente asuntos específicos (ser homosexual, ser judío), sino también asuntos más abstractos y generales (la opresión, la diáspora). Propongo que el lector de estos textos puede encontrar semejanzas entre grupos diversos y así promocionar el respeto entre grupos diferentes. Según Kurt Lewis, formar parte de una comunidad debe significar interdependencia y no semejanza (en Vieira 160). Identificar a los judíos y a las personas que no son heterosexuales como dos diásporas puede permitir el respeto y la colaboración entre los dos. También, identificarse con un grupo o más permite un escape de la alienación y la soledad experimentada por las personas de estos y otros grupos en varios momentos en la historia.

Según las ficciones contemporáneas, tener una identidad queer o tener una identidad judía es algo escrito sobre el cuerpo de uno (208-09). Como Grosz explica, en los ojos de los demás, todo lo que un miembro de un grupo marginado hace, lo como una representación de ese grupo. La interpretación de sus actos, su habla y su identidad por parte del grupo dominante siempre es diferente de lo del grupo dominante (208-09).

Scliar no es solamente un escritor judío, pero su ser judío cambia cómo se interpretan sus obras. Por ejemplo, el autor tuvo que explicar que sus personajes no son verdaderas representaciones de judíos, porque hay tantos prejuicios contra ellos en Brasil. Su sentirse malentendido lo vincula a su protagonista. Quizá fue por los estereotipos de ciertos sectores de su público que escogió el tema del centauro, porque la absurdidad de un centauro brasileño comunica claramente al lector que la novela no es realista, ni mucho menos real. Puig detestaría ser considerado un escritor “homosexual”, pero muchos lo aplauden como la inspiración de muchos escritores queer (Balderston y Quiroga 77). Su “feminidad” le costó el premio Seix-Barral, por ejemplo (Páez 152). También es posible que fuera por tratar temas homo-eróticos en su obra y no simplemente de política nacional que recibió las amenazas de muerte que le convenció abandonar su patria. Aunque sean ricos y famosos y aunque tengan mucha fama e influencia, los autores no pueden escapar completamente su posición como marginados y sus obras reflejan esto. Ser miembro de estos grupos da cierta autoridad a estos autores. Como Scliar lo ha descrito, los marginados tienen una “perspectiva enigmática” que el centro no puede comprender en su totalidad. Vieira dice que el autor “rediscovered his country through the lense of his own Jewishness” (Jewish Voices 182). Sin embargo, la voz del otro puede ser una fuente de renovación en las artes, según Vieira (159). Grosz concuerda que tener una perspectiva “otra” puede mejorar el arte de una cultura (203).

Los autores, como sus protagonistas, pertenecen a una generación que vio una modernización rápida, violenta, tumultuosa e incompleta en sus países. En sus obras, la ciudad, mientras que es el centro de proyectos aparentemente progresistas, también es el centro de la brutalidad. Los cuerpos de los protagonistas reflejan esta crueldad. Leo y

Gladys parecen partes anónimas en una máquina que sólo lleva a la muerte. Guedali y Tita tienen que amputar sus diferencias en una clínica ultra-moderna y esconder las partes inaceptables de sus identidades en botas mecánicas para no estorbar la máquina de la rutina burguesa (Salem Szklo 39). Viven en un condominio autoritario y solamente pueden liberarse por escapar físicamente (la fuga, el exilio) o metafóricamente (a través de la literatura).

La mecanización del cuerpo también refleja la mecanización de la mente. Freud muestra en su Civilization and its Discontents que el thanatos, la pulsión que intenta controlar el eros la búsqueda de libertad sexual y placentera, causa un deseo inconciente hacia la muerte y la auto-destrucción (81-82). Por eso, la época de los setenta era no sólo la época de autoritarismo ubicuo en América del Sur, sino también la Época de Paranoia. Gladys vive con el miedo constante de ser violado por un hombre hasta acostumbrarse a la violencia sexual. Su aceptación de la violencia y el miedo frente a los hombres es un ejemplo de los valores culturales contra los cuales Marcus escribe: la pasividad y el temor de las mujeres y la exageración del poder físico de los hombres (389-90). Leo vive en paranoia constante después de ser torturado por escribir artículos contra el gobierno. Su paranoia anti-homosexual lo lleva a la locura y la muerte después de su violación y asesinato de un prostituto. Guedali se vuelve paranoico en el restaurante tunisio, porque no confía en los beréberes que trabajan allí. Lo llama su “paranoia judía”, su aprensión hacia los musulmanes. Vieira también ha señalado cómo, para muchos judíos, vivir en un mundo que es capaz del Holocausto significa que nada es permanente y que las cosas se pueden hacer estragos en cualquier momento (185-86). Guedali, como Leo, vive con el

miedo de ser “outed”, de perder su control sobre su sexualidad y su aparente “control” de su identidad como “straight” y “normal”.

El género sexual es performance para los personajes de ambas obras. Leo quiere enmascarar sus deseos homosexuales insinuándoles a Gladys y María Ester que él ha violado a una mujer y no a un hombre. Guedali tiene relaciones con casi cualquier persona o animal con quien él tiene contacto: sus opciones y sus actos determinan su género. Su “cambio” de centauro a hombre es una especie de teatro que comienza en una clínica para reasignación de sexo. Propongo que Scliar está estableciendo un enlace entre los marginados sexuales y los marginados étnicos. Leo, Guedali y Tita viven en un closet determinado por las normas de la sociedad y tienen que decidir en todo momento cómo desempeñar sus papeles para asimilar o no asimilar a las expectativas de la sociedad dominante.

En ambas obras, la oposición binaria entre opresor y oprimido cambia constantemente y estos cambios se reflejan en el cuerpo de los personajes. Leo es violento con Gladys y el trabajador de sexo del baldío, pero también fue víctima de violación por su hermana. Si la sociedad no valorizara tanto la homo-fobia, él no habría sentido la necesidad de matar al prostituto ni de violar a Gladys. Él nace en un mundo que divide a las personas en dos géneros exclusivos y valoriza lo que se considera “masculino” sobre su supuesto opuesto. Su nacimiento causó la muerte de su propia madre. Él es el personaje más violento del libro y al final es la única víctima de asesinato. El padre de Guedali quiere asimilarse tanto a la sociedad brasileña que considera cortarse y quemar las partes equinas de su hijo en una escena que evoca los hornos de los nazis. Guedali, aunque sea el más libertino de todos los personajes, también es un opresor

cuando ignora a la mujer de él y es infiel. Aunque Guedali vive en sufrimiento, no es simplemente un marginal: tiene familia, dinero y comida. Tiene voz en la literatura. Como Leo, son híbridos, no simplemente víctimas. Ninguno de los protagonistas es simplemente un criminal: todos tienen sus errores y el cuerpo está presente en estos errores. Como dice Eagleton: “In this World, what is central can alter overnight...” (20).

La revaloración del psicoanálisis en ambas obras es clave. Los autores, lectores de las escrituras de Freud y Lacan, utilizan algunas de sus teorías para describir el cuerpo mientras que critican las interpretaciones misóginas de sus obras. La oposición entre eros y thanatos es fundamental en ambas novelas. Como el sujeto freudiano, los protagonistas sufren traumas infantiles que determinan el resto de su vida. Aunque estos traumas sean ficticios, representan una fatalidad y un sufrimiento constante en el sujeto moderno que está ligado a la relación entre el cuerpo y factores sociales que están fuera de su control. Las pulsiones bestiales que causan la búsqueda por la felicidad y a veces las violaciones de los tabúes aparecen en casi cada página de ambas obras. Pero Puig y Scliar parodian el discurso del psicoanálisis pop que solamente respalda las normas tradicionales del género. El humor en ambas obras es una manera de enmascarar la rabia frente a la opresión que las voces narrativas perciben en la sociedad, como Freud describe en su “Jokes and Dreams and Their Relationship to the Unconscious” (171). Por ejemplo, el caso de Gladys trata su promiscuidad como si fuera un “problema de nervios”, y el caso de Leo describe, describe, describe, pero nunca lleva a ninguna solución para su neurosis. Guedali descubre que las teorías de Freud son capaces de describir la sexualidad de algunos varones heterosexuales burgueses como Grosz lo ha descrito, pero no describen la situación de personas que tienen otras necesidades y consideraciones. Cuando Guedali

y Tita se mudan a un condominio judío, su vecina está totalmente dependiente de un terapeuta y no puede vivir sin él. Cuando Tita se siente rechazada por ser una shiksa (no-judía) entre judíos e ignorada por su esposo, la única solución que los demás ofrecen es ir a una sesión de terapia. También, como en las escrituras de Freud, los sueños de los personajes crean ficciones que revelan sus deseos oprimidos: Gladys, Leo y Guedali pasan muchos momentos envueltos en fantasías sexuales. También, la sublimación de los deseos es importante para ambas obras. Gladys sublima su violación a un discurso nacional, imaginando su propio cuerpo como la tierra siendo cultivada por los colonizadores y el orgasmo de Leo como el triunfo de la conquista. Leo tiene visiones de su propia monstruosidad, soñando con su víctima, con su madre muerta y con su propia autodestrucción. Veo aquí una sublimación de los deseos que desenmascara la neurosis de filosofías tóxicas.

A diferencia de Leo, Gladys y Guedali representan cómo el arte puede servir como un escape de los abusos sufridos con relación al cuerpo. El arte es para ellos una búsqueda de la libertad que en la vida real parece imposible. Gladys vive por su arte, pero no puede escapar de las imágenes de los medios de lo que debe ser una mujer. Como Puig, ella busca maneras innovadoras de crear arte con las cosas olvidadas. Puig usaba el pastiche de las películas de la época “clásica” de Hollywood, mientras que Gladys usa los trastes que ella encuentra en la playa para crear pinturas innovadoras. Ella cuestiona su identidad y reconstruye su realidad a través del arte. El arte la salva del suicidio, le encuentra una nueva amiga y le provoca una curiosidad y una esperanza para el futuro. Guedali usa el arte desde su nacimiento para escapar de un mundo que lo rechaza por su cuerpo. La música delicada de su niñez es seguida por sus cuentos fantásticos de

aventuras amorosas, de centauros como él y de escape del control del estado terrorista. Al final del libro, no se sabe si su vida era verdad o ficción. Si todo fuera “real” y explicable simplemente por la medicina, su alegría hubiera sido el producto de una enfermedad cerebral. Pero si fuera la mentira bonita, hubiera sido el cuento más fantástico de una época con poca esperanza. En ambas novelas, la verdad de los artistas sobre sus cuerpos y sus futuros no es nada fija e incuestionable. Según Vieira, la meta-literatura (el arte sobre el arte) era una especie de liberación de la ignorancia y la pasividad durante una época cuando el discurso oficial era determinado por un autoritarismo que no permitía el cuestionamiento de la verdad (“Metafiction” 587). Revelar que los mitos sobre el cuerpo y la política no son infalibles ni monolíticos posibilita la transición eventual al individualismo, la democracia y el final de la dictadura política y mayor libertad para expresiones diferentes del género.

Los argumentos de de Scliar y Puig no tienen finales nítidos ni cerrados. En el caso del BAA, no se sabe cuál será el futuro de Gladys D’Onnofrio. Solamente se sabe que sigue viva y sufriendo. Gudedali se encuentra en la misma situación. Nunca recupera sus partes equinas, pero nunca se asimila totalmente o permanentemente a la norma burguesa. Vieira compara esta estructura a los debates sin fin de los rabinos judíos (Jewish Voices 214). Aunque Puig no sea judío, sus personajes tampoco pueden salir del laberinto que es la vida. Solamente pueden continuar para no encontrarse en la desesperación y la muerte. La situación de los personajes en los finales de los dos libros pone la responsabilidad en el lector de tomar la decisión sobre qué será el futuro de los personajes, de las situaciones políticas y de las nociones del cuerpo que representan.

Según Eagleton, la fascinación aparente de ciertos autores con el desafío de la autoridad por parte de los grupos marginados no comenzó en los setenta, sino en el modernismo de las décadas anteriores:

The Posmodern cult of the migrant, which sometimes succeeds in making migrants sound even more enviable than rock stars, is a good deal too supercilious in this respect. It is a hangover from the modernist cult of the exile, the Satanic artist who scorns the suburban masses and plucks an elitist virtue out of his enforced dispossession (21).

Eagleton hace un esfuerzo notable en su libro para mostrar a los críticos contemporáneos que no son los primeros que critican los valores sociales, sino que forman parte de la historia literaria. Aquí Eagleton critica a “[...] the contemporary movement of thought which rejects totalities, universal values, grand historical narratives, solid foundations to human existence and the possibility of objective knowledge” (13). Hablando de su propia obra, Scliar ve su literatura como parte de una tradición larga de literatura de protesta en las letras brasileñas (Vieira, Jewish Voices 182). Pero él renovó esta tradición al explorar su posición como judío entre gentiles (182). Según Salem Szklo, “o judeu não pode aceitar o mundo como está, mas também é marginado e não tem como muda-lo. Por isso ele usa o humor para rir-se da situação” (60). El humor, la parodia, el kitsch son ataques contra cualquier forma de norma o estabilidad en la obra de ambos autores, porque en su mundo, la estabilidad venía con el precio de la violencia y la paranoia. En el contexto de las dictaduras de la Argentina y Brasil, lo que dice Eagleton sobre los críticos pos-modernistas no aplica: “If marginality is as fertile, subversive a place as postmodern thinkers tend to suggest, why would they

want to abolish it?” (19). Como dice Grosz, si la mera presencia de los oprimidos marginados es un desafío a la homogeneidad de una comunidad y si la heterogeneidad es tratada como subversión, ¿cómo se puede argumentar que los sueños de la periferia no son subversivos? Si crean la esperanza y la pulsión hacia algún futuro en lugar de rendirse al conformismo, son subversivos de una manera que la guerrilla no puede ser. Mientras que Puig y Scliar estaban contra el autoritarismo como los militantes, sus obras proponen que el arte puede ofrecer un alivio momentáneo del sufrimiento diario mientras que se espera el cambio de régimen y la posibilidad de un futuro mejor, como las últimas secciones de los capítulos cuatro y cinco de este trabajo buscarán comprobar. Para Puig y Scliar, mientras que el cuerpo espera algún cambio revolucionario en la política, uno puede encontrar un escape en las fantasías – en un cine oscuro, una escultura extraña, o en un cuento loco.

CAPITULO 2

FONDO HISTORICO: LA ARGENTINA Y BRASIL

La época de Vargas

Un vistazo a la historia política facilita la lectura de The Buenos Aires Affair: Novela Policial (1973) y O centauro no jardim (1980). Los argumentos de ambas novelas comienzan durante una época de populismos en América Latina. Después pasan por un intervalo de ascensos y descensos económicos y políticos antes de desembocar en los setenta, la época en que fueron escritas. Yo no soy historiador y aun si lo fuese, no tendría toda la información necesaria para dar una explicación autoritaria o completa de los eventos descritos aquí. Pero sí lo que quisiera hacer es darle al lector una impresión de los eventos que formaban parte del imaginario público en el contexto en el cual Manuel Puig y Moacyr Scliar escribían. En particular, pongo más énfasis en cómo los dictadores famosos de ambos países incorporaban las normas de género, cómo la violencia política afectaba al público y cómo proyectos nacionalistas (especialmente la censura) influyeron en las artes durante la época trata por The Buenos Aires Affair (1973) y O Centauro no Jardim (1980).

Un comienzo posible de Brasil moderno es 1888, cuando se terminó la institución oficial de la esclavitud (Martins 546). El “trabajo libre” atrajo a muchos inmigrantes que desarrollaron una nueva cosecha lucrativa: el café. El dinero de la industria del cultivo dio ánimo a una expansión rápida del sector industrial. Estos factores económicos posibilitaron la llegada de una república progresista que intentaba “correr contra o

relógio” y sacar su país del “atraso” que los gobernadores percibieron en su país en comparación con Europa y Estados Unidos. Sin embargo, para finales de los veinte, Brasil estaba en un caos político y económico. Los progresistas de la República perdieron el poder sin realizar su sueño de un Brasil moderno.

Este sueño lo realizó Getúlio Vargas, el presidente más famoso de Brasil, que encabezó la famosa Revolución de Octubre en 1930 (Martins 546). Vargas era un político de gran destreza que tuvo mucha suerte también. Los años treinta vieron la Gran Depresión en los Estados Unidos y en Europa y esto disminuyó la exportación de productos brasileños para estos países. Las industrias latinoamericanas comenzaron a producir productos para sus propias naciones y a crear industrias locales en el lugar de las corporaciones internacionales (Chasteen 226). En las dos décadas posteriores hubo un eclipse total de la agricultura por la industria en Brasil. El éxito fenomenal de sus proyectos hizo que Vargas fuera considerado el Franklin Delano Roosevelt de Brasil. Fue presidente durante 15 años (228). El getulismo tuvo sus raíces en un progresismo militar que ganó mucho apoyo de jóvenes oficiales del ejército conocidos simplemente como los tenentes (228). Vargas unificó un partido fascista, los integralistas, con la comunista Alianza de Liberación Nacional. Es decir, que su autoritarismo es difícil de encasillar en nociones rígidas de la izquierda y la derecha políticas que se conoce en el mundo pos-Guerra (Martins 546). En 1937, este progresismo militar deshizo la constitución brasileña y comenzó el Estado Novo, una dictadura a veces benevolente, a veces no. Era benevolente en sus programas estatales de salud y reformas de sueldo para los de las clases media y trabajadora (Chasteen 233). Menospreció públicamente a los aristócratas agrícolas y dirigió su mensaje público a los más necesitados, sobre todo los

de la ciudad. Vargas era una figura paternal que hablaba mucho de cuidar a su “familia” nacional, pero fue él quién iba a tomar las decisiones (Chasteen 241).

El proyecto nacional del Estado Novo no solamente otorgó muchísimo poder a un individuo, sino también cristalizó una visión de identidad nacional. Según Baden, la “cooptación de los intelectuales” para el proyecto nacionalista es clave a la formación política de Brasil (8). El nacionalismo se combinó con la censura, la abolición de los partidos políticos y la impunidad para las autoridades policiales. Es decir, que una visión monolítica de nacionalismo tuvo como resultado una violencia opresiva. Se puede decir que se basaba en la violencia, porque durante esa época la presencia de la policía que se comportaba con impunidad era muy grande (Chasteen 230). Para promocionar la homogeneidad, el Estado Novo promocionó el monolingüismo entre los inmigrantes de habla alemana e italiana, entre otros (231). Vargas no oprimía a todos los intelectuales: a muchos les otorgaba favores. Por ejemplo, entre 1930 y 1945, el setenta por ciento de la Academia de Letras Brasileñas tenía puestos burocráticos en su administración. Celebró la mezcla de las razas para crear individuos únicamente brasileños. Entre los intelectuales durante esa época que celebraron esta mezcla figuran Gilberto Freyre, autor de Casa Grande e Senzala, y el austriaco Stephan Zweig, autor de Brasil: Tierra del futuro.

La fuerte censura de la época Vargas fue el modelo para la de la dictadura militar que vendría después de 1964 (Baden 5). La administración censuraba obras que se consideraban moralmente ofensivas o políticamente subversivas (5). Vargas seguía el modelo del fascista italiano Benito Mussolini en que no practicaba la censura previa, pero ediciones de obras subversivas, las de la prensa en particular, eran confiscadas por el Departamento de Impresos y Propaganda (DIP), el cual fue fundado en 1934 (5). Los

“enemigos izquierdistas” del régimen, entre ellos Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queros y Envida de Moraes, fueron encarcelados (7). Los que no querían sufrir en la prisión por violar las leyes de la censura explícitamente usaban máscaras narrativas como el “fluir de la conciencia” de Marcel Proust y James Joyce o la sátira política para esconder sus propósitos (8). También criticaban el pasado como una forma de criticar el presente clandestinamente (8).

El Estado Novo terminó en 1945 con la victoria de los Aliados en Europa (Martins 546). Vargas mandó armas y tropas para ayudar en la lucha contra los fascistas que lo habían inspirado anteriormente. Después de vencer el autoritarismo en Europa, ¿Por qué apoyarlo en el propio país de uno? Aún con la pérdida de la presidencia brasileña, la leyenda de Vargas siguió (Chasteen 242). Él era tan popular que estableció no uno sino dos partidos políticos y regresó al poder después de cinco años como líder del partido de los trabajadores (242). Su nueva presidencia duró solamente cuatro años. Por presiones que todavía no se comprenden en su totalidad, se suicidó en 1954. El país se quedó en un luto público sin par. Quien había intentado concretar el sueño de un Brasil unido y progresista se convirtió en el objeto de una nostalgia que continúa hasta hoy (Martins 546).

El fantasma de Vargas permaneció en el espíritu de “orden y progreso” de su país. Aunque fuera un demócrata, Juscelino Kubitschek era tan progresista como Vargas y, como él, inspiró optimismo en el país. Brasilia, la nueva capital, se construyó en 1960 como un símbolo de esperanza para las masas pobres y el espíritu carente de una nación (Chasteen 252). La administración de Kubischek permitió gran libertad para las artes. Los autores de la generación de 1956, encabezada por Guimarães Rosa y los poetas

concretistas combinaban las preocupaciones políticas y sociales con la preocupación por la estética formalista (Baden 13, Bosi 478). Vargas había sido el modelo de un cacique carismático, adorado por su país que corporizó los ideales de fuerza, orden, modernización y nacionalismo. Su Brasil es donde Guedali, el protagonista de O centauro no jardim, pasa su infancia. Pero bajo Kubischek, Guedali se aproxima a la madurez.

La época de Perón

Al final del Estado Novo en 1945, otro líder populista estaba creando y cristalizando sus ideales al otro lado del Plata. Desde el siglo XIX, la economía de la Argentina había sido la más fuerte de Latinoamérica. Pero los políticos todavía no se habían dado cuenta del poder político de las masas trabajadoras. Juan Perón, un oficial militar, predicó una visión poderosa de las posibilidades para la Argentina. El general Perón, como Vargas, imitaba al fascismo contemporáneo de Europa. Él había pasado un año de entrenamiento en Italia junto a Mussolini al principio de la Segunda Guerra Mundial (1939-40) (Corbatta, Narrativas 20). Como Vargas, él combinó el orden y la fuerza del militarismo con una retórica que clamaba por más derechos para los trabajadores, o “los descamisados” como los llamaba. Entró victoriosamente en la capital después de las elecciones de 1943 (Corbatta, Narrativas 20). En vez de hacer favores a los oligarcas o a los militares que ya habían controlado el país antes de su subida al poder, él creó trabajos en la ciudad para los descamisados al nacionalizar muchas industrias y garantizó muchos derechos para los trabajadores (Corbatta, Narrativas 15). Por las contradicciones de su presidencia, el peronismo ha sido una fuente de controversia desde su principio (Chasteen 242). No queda claro si era un padre sabio del país, un fascista, un caudillo modernizado, o un político inteligente que aprovechó de las

necesidades y las esperanzas de muchos argentinos. Debido a que no manifestó ninguna afiliación oficial con los comunistas ni con los nazis, se decía que ocupaba una “tercera posición” en la política durante los primeros años de su liderazgo (243). Perón, como Vargas, era una figura paternal. Era calmo, pero fuerte. Como Vargas, tenía una sonrisa encantadora que simbolizaba esperanza para el futuro (Chasteen 243). Le llamaban “el Macho”, “el Potro”, “el General”, “el Líder”, todos epítetos para un ser fuerte, masculino y casi supernatural (Corbatta, Narrativas 21). Este machismo personal formó parte de un discurso paternalista en el gobierno, de un ente que cuidaba a los buenos y que destruía al mal y a los malos. Según Corbatta, el discurso de la dictadura de 1976-83, la época en que escribía Puig, se remonta a este peronismo (Narrativas 39). Su presidencia duró de 1946 a 1955 (Chasteen 249).

Los Perón dividieron su país en dos y establecieron una relación de amor/odio con el pueblo argentino. Perón fue admirado y respetado por muchos, pero su segunda mujer Eva (“Evita”) fue absolutamente adorada por su pueblo. Vino de una familia pobre y estaba trabajando como actriz de radio cuando conoció a Perón. Su combinación de glamour casi cinematográfico con la habilidad de identificarse con los descamisados le ganó mucha popularidad y poder político. Sin embargo, es difícil de encasillar como una figura feminista, porque Evita representó la mujer argentina ideal: bella y famosa, ella decía que su esposo era el gran líder del país y que las mujeres deberían de cuidar la casa y la familia. Evita murió de cáncer de útero en 1952 (Chasteen 250). Como Vargas, su muerte la convirtió en “Santa Evita”, un fantasma del pasado que el presente no puede borrar (Corbatta, Narrativas 15).

Viudo y perdiendo popularidad, Perón fue exiliado por los militares en 1955

(Chasteen 251). Pero los sueños nacionalistas no terminaron para los peronistas con la derrota de su líder. Perón mantuvo mucho poder desde la España de Franco, donde vivía exiliado (251). Por ejemplo, en 1957, él mandó que sus seguidores no votaran en las elecciones nacionales y un cuarto de la población argentina refutaron votar (251). La nostalgia por la gloria y el éxito del peronismo crecería y permutaría a partir de la Revolución Cubana en 1959.

La política anti-comunista y sus resultados en las culturas de ambos países

La victoria de Fidel Castro y sus barbudos en la Perla del Caribe trajo muchos cambios en América Latina. Esta rebelión contra los poderes extranjeros, sobre todo los Estados Unidos, inspiró en las antiguas colonias ibéricas a una generación de marxistas, revolucionarios e idealistas (Corbatta, Narrativas 18). Esto, junto a la Revolución China y la frustración de los norteamericanos en Vietnam les comunicaba a los marxistas que los poderes extranjeros no eran omnipotentes y que la revolución era una manera eficaz de ganar autonomía nacional y resolver las injusticias de sus países (18). La figura heroica del Che, el argentino joven e idealista que cambió el mundo, junto a la nostalgia por Perón, inspiró a muchos a formar y a asociarse con organizaciones izquierdistas, especialmente el alumnado y el profesorado argentinos (Chasteen 275).

“La amenaza roja” de sus vecinos al sur ocasionó la implementación de la “Doctrina de Seguridad Nacional” por parte de los Estados Unidos (Chasteen 277). Se estableció la infame Escuela de las Américas que entrenaba no solamente a tropas militares, sino también a torturadores. Para los años setenta, los militares habían armado golpes militares por casi todo Latinoamérica y mantenían su control a través de la violencia contra cualquier individuo acusado o sospechado de amenazar the Free World,

es decir, el mundo controlado por el Gigante del Norte y sus patrocinados que dominaban América Latina.

Los conflictos entre regimenes militares conservadores y los guerrilleros urbanos izquierdistas definieron los años de los sesenta y setenta en Brasil y la Argentina. Ésta era la primera época en que tales guerrilleros habían comenzado a atacar las ciudades (Chasteen 278). Así la llamada a “defender la democracia” en Latinoamérica resultó en la abolición de muchos derechos humanos y ejemplos inconcebibles de opresión y tortura (279).

El régimen militar en Brasil, conocido hoy simplemente como “la junta militar”, era un producto inesperado del getulismo y su afiliación con Norteamérica. Cuando Vargas decidió apoyar a los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, él comenzó una relación estrecha entre los dos ejércitos. Al principio de los sesenta, Brasil vio dos presidentes que apoyaban ideológicamente las revoluciones en Cuba y en China. La preocupación de los militares y las clases media y alta que los apoyaban precipitó un golpe militar en 1964 (Chasteen 280). Esto comenzó una dictadura que duraría veinte años. Los ataques terroristas aumentaron tanto que en 1968 hubo otro golpe, dirigido por los más intransigentes y violentos de los militares (Chasteen 280). Los escuadrones de muerte, militares que en muchas ocasiones habían sido capacitados en la “Escuela de las Américas”, comenzaron a hacer que las personas denominadas “subversivas” “desaparecieran” (277, 281). Esto quiere decir que los raptaron, los torturaron, los mataron, se deshicieron de ellos y los borraron de todo registro público. Muchas veces, los que cuestionaban el programa nacional sufrieron las mismas consecuencias que los terroristas urbanos. Las atrocidades abundaron y el control totalitario al cual la junta

militar sometió a su país creó un ambiente seguro para inversiones extranjeras (282). Este fenómeno, junto al crecimiento fugaz del resto de la economía mundial, creó el “milagro económico” de los setenta (282). Sin embargo, solamente el diez por ciento de las ganancias llegó a los más necesitados. La crisis de petróleo en 1973 causó una caída abrupta en los mercados por todo el mundo y el milagro se acabó. Para 1980, el país era uno de los más importantes exportadores de comida, mientras que la mitad de su población sufría de la desnutrición (282).

El diálogo con la censura es un aspecto clave de esta época. El Primer Acto de la Constitución de 1964 (el AI-5) censuró fuertemente los medios de la prensa y la televisión y en 1968 se fundó o Conselho Superior da Censura con este fin (Baden 28). Al principio los censores eran militares, pero para 1970 la mayoría de los censores eran mujeres de la clase media que habían sido educadas en las ciencias sociales, la filosofía o la ley que estaban de acuerdo con los valores conservadores de la junta (56). La administración del presidente Médici declaró en la ley AI-5 que no se podía publicar nada que ofendiese los valores familiares ni nada que hablara contra el gobierno (56). Para que sus obras salieran durante esa época, los cineastas comenzaron a hacer películas eróticas para entretener al país, entre ellos Dona Flor e Seus Dois Maridos, pero paradójicamente los escritores de novelas y cuentos experimentaban una fuerte censura de cualquier tema relacionado con el sexo (Baden 58). Los que escribían obras “subversivas” sufrieron fuertes consecuencias. Chico Buarque, Antônio Callado, Carlos Heitor Cony y otros famosos fueron encarcelados por escribir obras subversivas (Baden 44). Los autores brasileños que habían comenzado a escribir durante las décadas anteriores reaccionaban de una variedad de maneras al golpe de 1964 (Baden 36). Por ejemplo, Nélida Piñón y

Rubem Fonseca eran miembros de organizaciones que apoyaban la instalación de la dictadura; después la denunciaron (Baden 27). Según la interpretación de Baden, Clarice Lispector escribió contra la marginalización de ciertos grupos, la frialdad y la opresión durante la época en su A Hora da Estrela (27). Los que tenían veinte años o tal en 1964 se sintieron radicalizados y vieron su papel como el de críticos contra la injusticia de un régimen autoritario. Uno no se podía separar de la política, decían ellos, siguiendo el modelo del “arte comprometido” de Sartre y se vio el principio del “escritor revolucionario” (27). Enfrentando el miedo de la censura, muchos autores buscaban la identidad nacional durante tiempos de crisis en obras como Quarup (1974) de Antônio Callado y Terra em transe (1976) de Glauber Rocha (Baden 44).

La censura creó un ambiente de miedo entre la inteligencia, particularmente la de izquierda. Mientras que algunos, como Scliar, se exiliaron temporariamente, la mayoría se quedaba en el país. En entrevistas, muchos dijeron que era porque no tenían adónde ir: los países lusófonos en el África estaban en guerra y Portugal estaba controlado por la dictadura de Salazar (Baden 60-61). Sin tener cómo comunicarse eficazmente fuera de su país, los intelectuales solían quedarse en Brasil. Experimentaban un “exilio interior” que fue impuesto por un gobierno que no permitía arte que cuestionara la autoridad de su política o de los valores que predicaba (59). Pero la libertad de expresión comenzó a brotar a mitades de los setenta. Muchas voces comenzaron a criticar el régimen en sus obras y crearon un Boom de obras de ficción, el cuento en particular (Baden 120). Con el final del “milagro económico” en 1973, el público brasileño estaba harto de la sufocación política. También querían apoyar las artes locales, porque las editoriales extranjeras habían dominado el mercado durante los primeros años de la dictadura (120). La ficción

de autores como Rubem Fonseca, Plínio Marcos, Sérgio Sant'Anna y Marcos Rey comenzó a discutir temas que no se podía discutir en la televisión o en los periódicos, porque estos habían sido mucho más fuertemente controlados (119, 130). Este Boom de disidentes se enfocaba en la vida cotidiana y evitaba referencias directas a la junta militar, con la excepción notable de Sangue de Coca-cola de Robert Drummond, publicado en 1980 (139). Esto era diferente de muchos autores hispanoamericanos, como Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez cuyos protagonistas a veces eran los mismos dictadores a los que criticaban. Sin embargo, como los hispanoamericanos, los brasileños usaban las realidades históricas para enriquecer sus obras y para abrir un discurso sobre los valores sociales y políticos que no existía en los otros medios. Moacyr Scliar, Nélide Piñón, Lygia Fagundes Telles, Hélio Silva y 1,045 otros brasileños firmaron una petición en Belo Horizonte en 1977 para terminar la censura en las artes (210). La abertura en las artes comenzó en 1980, dos años antes de la política y para 1984 Brasil vio el final de la dictadura. Los escritores revolucionarios de prosa formaban parte de una protesta rigurosa en las artes que incluía la música de protesta. El ejemplo más conocido de ésta era la Música Popular Brasileira (MPB) de Caetano Veloso, Gilberto Gil y Hélio Oiticica junto a su público finalmente vieron el final del régimen que los había oprimido durante veinte años (Napolitano, 1-20).

O centauro no jardim (1980) de Scliar es parte de este movimiento de liberación en las artes. Se basa en la política contemporánea y los eventos históricos que la creó. Trata la vida cotidiana de los burgueses y rechaza el autoritarismo. Aunque usa más la fantasía y las alusiones literarias para enmascarar sus críticas, como Sangue de Coca-cola y las narrativas de Fonseca, Scliar usa lo grotesco, lo violento y lo onírico como un acto

de rebelión contra los censores. El cuerpo en esta obra, como en las de los escritores ya mencionados es el sitio de violencia del opresor contra el oprimido y de rebelión contra las normas de una sociedad sufocante. Scliar usa fábulas y alegoría como crítica social en muchas de sus obras. La colección de cuentos O carnaval dos animais (1968) es un ejemplo. En él, el autor junta el hombre con las bestias para mostrar la tontería del hombre. Habló contra el autoritarismo cuando se le otorgó el Premio Guimarães Rosa en 1977. Un ejemplo de este espíritu en la colección es “Cão”. En este relato un perro es entrenado para atacar a cualquier persona que su dueño llame “marginal”. Al final, el perro mata a su propio dueño cuando su mujer lo acusa de ser un ladrón. Los paralelos con la corrupta junta militar son estrechos. Según Baden, las grandes destrezas de Scliar son la comprensión y el resumen de los temas. Aunque sus temas sean universales, sus inspiraciones y recepción son muy relevantes a sus realidades contemporáneas (Baden 38).

Mientras que Brasil sufría la opresión de la dictadura militar, al otro lado del río, la Argentina pasaba por un proceso similar. Pero sus síntomas eran aun más extremos. La familia Perón, aun en el auge de su poder, se consideraba una “tercera posición”, una alternativa a los extremismos (Chasteen 243). Pero la juventud de la Argentina, inspirada por el Che y otros militantes, comenzó peronismos nuevos y más violentos.

Según Rebeca Biron, entre 1934 y 1982, Buenos Aires vio 17 cambios de régimen gubernamental (91). La Argentina se cayó de su posición central política y económica en Sudamérica y experimentó una búsqueda nacional por una identidad estable, basada en el culto del macho que había existido desde la época de los caudillos en el siglo XIX (2-3). Particularmente entre los años 1958 y 1963, los gobiernos de Guido y Frondizi quisieron

formar la ilusión de estabilidad a través de los medios y las artes, el cine y la televisión en particular (91).

La nostalgia nacionalista y los problemas económicos crearon una “crisis de identidad” argentina. Comenzó una especie de mesianismo con respecto a Perón. Los guerrillas de la izquierda atacaban edificios y secuestraban a personas. Los militares iniciaron la dictadura de Onganía (“la Dictablanda”) en 1966 para ganar el control del país. Pero esto solamente sopló las llamas del peronismo, especialmente entre las organizaciones de los trabajadores y los estudiantes (Corbatta, Narrativas 17). Varios partidos políticos que proclamaban el peronismo se juntaron para elegir a un candidato peronista en 1973, Héctor Cámpora, que inmediatamente cedió la plaza al viejo y adorado general (Corbatta, Narrativas 16).

Pero había un problema. Había una diferencia entre Perón y su mito. Aunque durante su exilio en España, el líder adorado/odiado hubiera manipulado bastante las opiniones y los actos de los que habían creído en su liderazgo como el un salvador, en su retorno, reaccionó a la violencia y el extremismo inspirados por él con menosprecio a veces e indiferencia en otras (18). Entonces, se murió (19). Su mujer, Isabelita, era débil y no podía resistir cuando el ejército implementó un golpe de estado brutal.

Las muertes de los guerrilleros peronistas, sus aliados y los que fueron acusados de apoyarlos continuaron después de la muerte de Perón. Se intensificó la “Guerra Sucia”, una guerra de “desapariciones” y de acusaciones de “subversión” (Corbatta, Narrativas 22). Esta campaña “anticomunista” (aunque muchos de sus adversarios no fueran comunistas) era mucho más violenta que la de Brasil (Chasteen 285). Miles de personas murieron y muchos de sus cadáveres nunca fueron encontrados. Además de

luchar contra amenazas domésticas, el gobierno comenzó una campaña militar para echar a los ingleses de las Islas Malvinas. Éstas quedan cerca de la costa argentina y eran un área estratégica en la Guerra Fría (Corbatta, Narrativas 24). Miles de jóvenes murieron (24). El conflicto duró desde el dos de abril al diez de junio, 1982, cuando Inglaterra derrotó al ejército argentino (26). Cuando la administración militar mostró al pueblo argentino que ni podía proveer seguridad para su pueblo (y hasta estaba matando grandes sectores de él) ni podía ganar una guerra en el exterior, mostró que no podía dirigir más el país (26). En 1983, un nuevo presidente, Raúl Alfonsín fue elegido democráticamente (27).

La denuncia política domina la literatura Latinoamérica de los setenta. Según Alfredo Bosi, la literatura (incluso el teatro y el cine) se ve como “contra-ideología que arma o individuo em face do estado autoritário e a mídia mentirosa. Dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês” (436). Muestra los límites de los grupos dominantes, a diferencia de las apariencias de la realidad de esa época. Se profundiza la contemplación de los mecanismos entre el cuerpo y la psiquis de los personajes (436). La idea de arte como trabajo para el escritor y el lector cobra mucha importancia, porque a diferencia de los medios en masa y los mandatos de la junta militar, los escritores querían que los lectores vieran sus mensajes y sus realidades diarias con un ojo crítico (437).

Las tácticas del Proceso eran muy semejantes a las de la dictadura brasileña. La omnipresencia del terror fue impuesto por escuadrones de muerte. El olvido de los civiles fue impuesto por el “desvío de atención” (la Plata Dulce, el Mundial, las Malvinas) (10). La internalización del terror resultó en la auto-censura. Muchos ciudadanos tenían miedo de contrariar el gobierno o buscaban maneras de criticarlo sin sufrir consecuencias

fuertes. La disidencia era vista como una enfermedad para ser curada por parte del gobierno. Se instaló la negación total de expresión o diálogo. La supresión de los “otros” en oposición al “nosotros” sujeto del discurso autoritario intensificó: la violencia política de las desapariciones fue apoyada por los que delataban a los que no estaban de acuerdo con el gobierno (29). Como en Brasil, el terror y la violencia afectaron más fuertemente a los intelectuales y profesionales. Censura, autoritarismo y cultura: Argentina (1960-83) de Andrés Avellaneda describe la opresión del escritor como un “lápiz roto” con una “goma de borrar” (48). La aparición de la Triple A, una brigada para-militar anti-comunista que raptaba y mataba a personas, provoca el éxodo de los intelectuales aún antes del golpe en 1976. Dos millones de personas dejan el país durante el Proceso, entre ellos Puig, Antonio Di Benedetto, Juan José Saer, Luisa Valenzuela. Corbatta dice que se sintieron responsables por lo que pasó y querían denunciarlo y mostrar la verdad (Narrativas 28). Los que se quedaron como Ricardo Piglia veían las letras como armas de “contra-información” contra un estado terrorista. Para ellos, el papel del escritor no era el de simplemente contar, sino el de evaluar la historia.

Juan José Saer escribió obras sobre la violencia ritual y la cultura de temor como Nadie, nada, nunca (30). Saer nota las semejanzas entre el estado totalitario, su mesianismo (hacia Perón), su megalomanía, su desmesura, su corrupción y todos estos aspectos en el régimen de los Nazi (31). Según él, “Destaca el carácter, auto-ungido, de dioses de los militares en oposición al nivel infrahumano que adjudicaban a sus víctimas” (31). Según Corbatta, esta época se distingue por su represión, su censura y su autocensura. Como dice Puig sobre The Buenos Aires Affair, los autores comienzan a contemplar el “enigma argentino”: ¿cómo cayó un país de la civilización moderna de la

época de Perón a la barbarie del caos político y económico y de la dictadura sangrienta (Corbatta “Encuentros” 593)? En el contexto de Puig, la Argentina no era el sueño sarmientino de un país cosmopolita y educado: era más el “matadero” de Esteban Echeverría. Los autores de esa época querían escapar el autoritarismo del estado y construir obras basadas en versiones de la verdad, no LA verdad. La disidencia, imposible en el espacio público, se traslada al espacio privado; los temas banales ganan más importancia (35). Según Mario Cesáreo, las novelas de esta época combinan la búsqueda de la identidad personal y nacional con la noción del cuerpo humano como una entidad problemática (501-02). El cuerpo humano representa al pueblo, enfermo por la autoridad que lo prescribe. Soy Paciente de Ana María Shua (1980) trata el cuerpo encarcelado, oprimido y enfermo como metáfora de su país (Corbatta, Narrativas 36). Esta metáfora es el inverso del mensaje de la propaganda oficial: que la dictadura era una cruzada contra el mal y las enfermedades de la sociedad (37). Usaban metáforas complejas para evitar la censura. Describían la actitud frente a las torturas y las desapariciones: “por algo será” decía los que se conformaban a la violencia, implicando que los desaparecidos obviamente merecían sus castigos por haber cometido un crimen serio y lógico (Narrativas 38). El estado en estas obras quiere destruir toda oposición; busca el monólogo, el “discurso unificado”, la represión de todo deseo (sexual, de la libertad, de la comida). La retórica del estado trataba a las Madres de la Plaza de Mayo como “Las Locas” y a los revolucionarios como una enfermedad del pueblo. Por eso, la enfermedad y la locura representan la lucha por la libertad en muchas obras (38). Ricardo Piglia, en su Crítica y Ficción, habla del “relato médico”. A mi parecer, The Buenos Aires Affair cabe en este género. Pero a diferencia de Shua y Piglia, la investigación no

es fisiológica sino psicanalítica (39). Piglia dice que estos relatos describen una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas (39).

Usar metáforas médicas para describir la crisis nacional era común en Brasil también era común. Moacyr Scliar, un médico y un autor reconocido, ejemplifica este corriente perfectamente, como se verá en el capítulo tres del presente trabajo. Pero no era el único escritor de “relatos médicos.” Wander Piroli escribe en A mãe e o filho da mãe (1966) un cuento que se llama “Menos um” sobre un enfermo pobre que está sufriendo de enfermedades en la calle mientras que sus vecinos de la clase media esperan su muerte para poder echarlo a la basura. Lydia Fagundes Telles cuenta en As meninas la historia de tres muchachas que viven durante la época inestable de los sesenta. La confusión de la época se manifiesta en la adicción de una toxicómana que se llama Ana Clara Conceição. Ana Clara se sujeta al peligro de enfermedades venéreas, durmiendo con una serie de hombres que apoyan su vicio. Los temas de la imposibilidad de conocer el futuro, de confusión hacia el pasado y las investigaciones en la identidad (individual y nacional) eran temas importantes para obras revolucionarias y “médicas” como las que se presentan aquí.

CAPITULO 3

COMO LEER EL CUERPO

Escribir con el cuerpo: Luisa Valenzuela

Las dos novelas tratadas en este ensayo son ejemplos de lo que la autora Luisa Valenzuela llama “escribir con el cuerpo”: no solamente describir el cuerpo, sino poner en riesgo el propio cuerpo del autor. Valenzuela dice que los escritores deben escribir contra toda forma de opresión política, incluso la que tiene que ver con el género. Corporizar las ideas de rebelión contra el conformismo en vez de filosofarlas en tomos esotéricos permite que el lector sienta empatía más fácilmente por los personajes. Los humaniza; les da sangre y huesos. Ella dice que la discusión del cuerpo del individuo es un tema imprescindible en la sociedad. La literatura, para Valenzuela, no puede ser autoritaria como una dictadura. Valenzuela, que escribía durante los regimenes de los setenta como Manuel Puig, también encontraría un alma gemela en Moacyr Scliar. Ella, como ambos, corría el riesgo de la “desaparición”, y no sería sorprendente si sintieran la paranoia que uno siente en un estado dictatorial. Para Valenzuela, la literatura debe hablar de lo que los censores o el público consideran “inefable” u “obsceno,” típicamente algo relacionado con el sexo (120). Opina que los autores deberían preservar la memoria colectiva para que la sociedad no se olvide de las injusticias y los componentes “menos deseables” de ella, especialmente las torturas y las atrocidades infligidas sobre el cuerpo (120). Y hay que hacer esto con un sentido de humor negro que parodie a las autoridades, porque esto subvierte su poder. Parodiar las instituciones hace que parezcan más

flexibles, más falibles. Valenzuela representa bien la corriente artística del pos-modernismo latinoamericano que no cree en la autoridad incuestionable del narrador o de los personajes. Para ella, escribir era una forma de guerrilla mental, de escribir con disciplina y vocación para subvertir a las autoridades (123). Ella no estaba a favor del arte puro, ni arte puramente “comprometido” que se olvida de la técnica narrativa para “dar voz” al oprimido. Puig y Scliar narran el cuerpo, arriesgan el cuerpo y crean un cuerpo (artístico) que cuestiona la construcción y la destrucción del cuerpo por la política estatal y cultural.

El tema del cuerpo también es importante en nuestros días. A finales de los sesenta, una nueva generación de teóricos buscó una manera de describir el cuerpo femenino en términos más adecuados que los de Freud. El espíritu revolucionario francés de 68 cambió cómo los intelectuales interpretaban el cuerpo (Corbatta, Narrativas 9). Y desde el impacto profundo de las teorías queer, que comenzaron con las escrituras de Michel Foucault, Jacques Lacan y Severo Sarduy, se ha estudiado la complejidad del cuerpo como un ente filosófico y político.

Los cuerpos históricos: Joan Scott

Los estudios del género sexual han mostrado una conexión fuerte no sólo entre el género y la identidad del individuo, sino también entre el género y las prácticas políticas en el espacio público. La historiógrafa Joan Scott explica muy detalladamente cómo aplicar el concepto del género a la historia y su posición será muy útil para mi análisis de la novela de Puig. Para ella, el género no significa una oposición binaria de hombre/mujer, masculino/femenino, sino una categoría social no-fija que es construida por la sociedad (1-2). Ella postula cómo los discursos de poder dentro de un episteme

crean el género con el fin de estructurar una sociedad basada en la violencia y en la opresión. Enfatiza que el género no está separado de los hechos políticos (nacionales, económicos, bélicos) en que los individuos viven y que el sistema político (cultural, social y muchas veces estatal) construye el género (7).

Scott cita a Mary O’Brein, quien dice que la identidad del hombre está basada en la dominación de la mujer para controlar la reproducción del especie, algo que su fisonomía le prohíbe a él, pero que su papel dominante en la sociedad le posibilita (9). Según O’Brein, la historia ha negado la misma historicidad del cuerpo y por eso el propio género (10). Para ella, “las familias, los hogares y la sexualidad son productos de modos de producción cambiantes” (11). Scott también describe una colección de ensayos llamada Power of Desire en la cual unos teóricos desarrollan las teorías de Michel Foucault, quien dice que toda construcción del género está basada en las relaciones de poder de su contexto histórico (13). Rebecca Biron nos recuerda que la construcción de la masculinidad no sólo está basada en identificarse con lo que se considera “normal” para el hombre, sino el rechazo de lo femenino dentro del yo y la negación de la multiplicidad de géneros para las cuales el sujeto tiene la posibilidad (12). Puig también, en una entrevista dijo que creía en la “bisexualidad” de todos y por eso la posibilidad para más de dos géneros rígidos (Bacarisse 79).

Aprender a olvidar: Judith Butler

Mi análisis de los textos se basa en el análisis del género sexual de los personajes. Para aclarar mi posición quisiera decir que, como Scott, Grosz, Butler y Puig, yo entiendo las posibilidades de género como infinitas. No quiero presentar en mi análisis una afirmación de nociones rígidas y exclusivas del “hombre” (masculino) y de la “mujer

(femenina), sino la inestabilidad del género sin disminuir su importancia. En gran medida, mi análisis se inspira por las escrituras de Elizabeth Grosz, cuya lectura del género se basa en la de Judith Butler y su texto fundamental, Gender Trouble (1990) (Grosz 17, 21, 212). En éste, el segundo capítulo, “Prohibition, Psychoanalysis, and the Production of the Heterosexual Matrix”, critica los errores en las teorías de Freud y Lacan y muestra cómo refuerzan la oposición binaria entre los dos géneros que la Cultura Occidental presupone. Ella dice:

We might then rethink the very notions of masculinity and femininity constructed here as rooted in unresolved homosexual cathexis [...] Some psychoanalytic accounts would argue that femininity is based in the exclusion of the masculine, where the masculine is one “part” of a bisexual psychic composition. The coexistence of the binary is assumed.” (“Prohibition” 69).

Butler dice que la atribución de estatus “natural” o “verdadero” de la inscripción del deseo sobre el cuerpo (el pene y la vagina como los sitios que determinan el género) sirve para representar como innegable este binarismo y presupone la heterosexualidad como “natural” (“Prohibition” 91). Dice:

The disavowed homosexuality at the base of melancholic heterosexuality reemerges as the self-evident anatomical facticity of sex, where “sex” designates the blurred unity of anatomy, “natural identity,” and “natural desire [...] The loss of homosexuality is refused and the love sustained or encrypted in the parts of the body itself, literalized in the ostensible

anatomical facticity [existence] of sex. Here we see the general strategy of literalization as a form of forgetfulness.” (“Prohibition” 91).

The Buenos Aires Affair también afirma esta posición. El centauro en el libro de Scliar también tiene una sexualidad inestable en que él tiene deseos heterosexuales, bestiales y, según mi lectura, homosexuales. Todas estas categorías tienen sus excepciones, sus variaciones y sus subversiones, como Butler y Grosz afirman.

La opresión y el contexto en la construcción de la identidad: Elizabeth Grosz

Mi análisis debe mucho a la colección de ensayos de una de las figuras más célebres del campo de los estudios de género, Elizabeth Grosz, que se llama Space, Time, and Perversion (1995). Su interpretación de cómo los factores políticos de un momento dado crean el género, una apropiación de Foucault, han inspirado cómo leo estas novelas. Para ella, el cuerpo es un texto, un performance consistiendo de “participios presentes” – actos que tienen lugar en un contexto cultural específico - á la Butler y es un lugar de conflicto y control (“Performative Acts” 521). En Space, ella trata la animalización del sexo, la asociación freudiana sexo-muerte y los límites que los valores culturales imponen sobre la sexualidad (200, 227). Según su posición filosófica:

If what differentiates humans from each other, from other species, and other materialities is the specific configuration of bodies, if it is bodies in their morphologies, rather than the hidden or inferred depths of reason, the psyche or interiority that particularize women and men, then those knowledges – the humanities and social sciences – that take subjects as their object of investigation must also be reconsidered (3).

Sin embargo, ella no tiene como objetivo radicalizar todos estos campos sino dar “flashes” que puedan desestabilizar las presuposiciones de las posturas de antiguos modelos de feminismo, psicoanálisis y teoría queer (5). Se puede decir que estas dos novelas fragmentadas también ofrecen “flashes” desestabilizadores. Lo que los ensayos de Grosz tienen en común con Scliar y Puig es “a common set of foes or targets”: el autoritarismo, el conformismo y las nociones deterministas y universalizadoras del cuerpo, o como ella misma dice “sameness” (3). No quiere limitar las disciplinas de conocimiento, sino abrir el espacio epistemológico para la innovación a través de “endless negotiation” (6). No busca respuestas fáciles ni determinantes, sino ser “more joyous in the kinds of struggle we choose to be called into” (6). Mi única crítica de Grosz en este capítulo es que ella no explica cómo ser “more joyous.”

Para encontrar una respuesta posible y para encontrar enlaces entre ambas obras, es valioso usar la taxonomía de Grosz para determinar lo que es la opresión de los cuerpos (208). En su “Experimental Desire” (el capítulo trece de Space, Time and Perversion), ella intenta encontrar lo que tienen en común las opresiones de grupos distintos (razas, géneros, sexualidades, nacionalidades, grupos étnicos, religiones). Así se pueden unir grupos con rasgos en común y también se puede diferenciar entre las necesidades de diferentes grupos sociales. Primero, los grupos oprimidos no pueden entrar en las posiciones privilegiadas de la sociedad, sin importar sus habilidades o atributos (208). Los privilegiados solamente se benefician sacando provecho de los oprimidos, por eso el cambio no puede venir del grupo dominante. En la Cultura Occidental, “being born male, white, middle class, Christian, etc. gives one access to decision-making and naming capacities...”, algo imposible para los marginados “except

at the cost of renouncing or overcoming their definitional linkage to a subordinated group” (208). La opresión tiene lugar con respecto a los bienes materiales y la habilidad de construir los significados. Estas posiciones son más complejas que “fixed, stable positions of power and powerlessness or centrality and marginality” (208). Según Grosz, ser marginado otorga a uno un “resourcefulness” y una creatividad que el dominador no tiene. Los del grupo dominante se hacen complacientes, mientras que hay una separación de los marginados: o se mejoran y se desarrollan o se rinden a sus posiciones oprimidas (209). Ella basa su análisis en una interpretación de la filosofía de Foucault con respecto al poder (210). Dice que después de él, los intelectuales tienen esperanza para “problematizing megalithic understandings of capitalism, patriarchy, racism, and imperialism as systematic, coherent global programs” y de encontrar cómo se conectan estos sistemas (210). Él les otorgó alternativas a los oprimidos para luchar contra la opresión. Por él, el bien y el mal son menos estables (210). Las nociones éticas que ella describe como “rígidas” son las del humanismo que presupone que una fórmula sirve para todos sin considerar la raza, la clase o el género (210). Esto reduce a todos al modelo patriarcal descrito anterior en mi análisis de Puig. En este modelo, lo masculino se considera humano, mientras lo que no es así se considera “pre-, proto-, o non-human” (210). Pero lo que estas novelas muestran es que estos “proto-humanos” (un estatus que tiene más posibilidades para cambios que Grosz implica), por no formar parte del centro, y posiblemente por este “resourcefulness” que desarrollan por encarar dificultades particulares también pueden encontrar a aliados para cambiar las nociones de “sameness” o por lo menos reconocer sus problemas. Por ejemplo, ella alista varios grupos oprimidos pero nunca habla de cómo pudieran colaborar para efectuar cambios en la sociedad. Las

críticas de Puig y Scliar contra los poderes dominante en sus contextos muestran un deseo común hacia la democracia y la tolerancia durante épocas muy opresoras y las perspectivas de Gladys y Guedali hacia el arte reflejan este deseo hacia la libertad.

Dados los enlaces entre la identidad, el género y la política, los cuerpos de Leo, Gladys, Guedali y sus amantes representan un aspecto de las ciudades de Buenos Aires y São Paulo en los tiempos inestables de su época. La teórica Elizabeth Grosz muestra las dos maneras contradictorias en que los estudiosos han visualizado la relación cuerpo-ciudad (382). En el primer modelo, los cuerpos de los individuos crean la ciudad, o la ciudad violenta a los cuerpos de los ciudadanos, creando la alienación en ellos. En los dos casos, lo que se presume es la unidad individual de todas las entidades involucradas: cuerpo, mente, ciudad, estado (384). En el segundo modelo, el cuerpo se ve como análogo a la ciudad o al estado. Lo malo de este modelo fue que, para el final de los años 90, no se había cuestionado el presupuesto género del estado (masculino) ni tampoco el falogo)centrismo de visionar las identidades como estables (385). Para Grosz, el cuerpo define la ciudad y viceversa, pero no son categorías separadas. Las identidades de los dos están ligadas y en cambio constante. El género, como la ciudad y la sociedad, es definido por relaciones de poder y se realiza en una serie de actos que la filósofa Judith Butler llama “performance del género”: no es estable y por eso el individuo decide, hasta cierto punto, cómo quiere realizar el género (“Performance Acts” 521). Pero si uno intenta definir una esencia estable del género (como la de la ciudad) que se basa en la destrucción de lo que sale de las normas rígidas, está destinado a fracasar, como es el caso de Leo en The Buenos Aires Affair. La política de destruir lo que no se entiende o lo que no se puede controlar también es un tema clave para comprender O centauro no

jardim de Scliar. El cuerpo es el sitio de opresión y de resistencia en las obras de ambos autores.

CAPITULO 4

THE BUENOS AIRES AFFAIR: EL CUERPO NARRADO

La vida y obra de Manuel Puig

Manuel Puig comenzó su carrera como escritor en los sesenta. Nació en 1932 y creció en las Pampas Argentinas en un pueblo pequeño llamado General Villegas (Kerr ix). La vida tradicional y aislada del poblado era sofocante para él y se escapaba frecuentemente al cine, un tema que después sería uno de los más frecuentes en sus obras. Por fin, se escapó de General Villegas y estudió cine en Roma. Fracasó. Lo despidieron. Comenzó su primera novela, La traición de Rita Hayworth, como un guión de cine, pero después de sufrir el rechazo del instituto en Roma, se dedicó a la prosa escrita. En 1967, regresó a la Argentina, estableciéndose en Buenos Aires de la “Dictablanda” ya mencionada. Comenzó a trazar los enlaces entre la mirada autoritaria del estado sobre el pueblo y la del director del cine sobre las estrellas femeninas. Este tema es central a BAA (Kerr ix).

La crítica ha establecido múltiples categorizaciones para la obra de Puig. La menos estudiada, según Corbatta, ha sido su denuncia de la Guerra Sucia. Cabe mencionar que el autor dejó Buenos Aires después de la publicación de la obra en abril de 1973 (Narrativas 120). Puig dijo que no podía tolerar la fórmula Perón-Perón. Ricardo Piglia habla de BAA como “versión paranoica y sagaz del mundo literario argentino...una venganza y una despedida”, una investigación del error argentino (Corbatta 594). Puig mismo dijo durante una entrevista:

[...] por eso escribí The Buenos Aires Affair, que no obtuvo el beneplácito del lector, pero que no por eso yo condené. No reniego de esta obra al contrario, me interesa siempre seguir por esa línea [...] Una línea de investigación en el error argentino. Error político, error sexual. (Corbatta, “Encuentros” 592-93)

Él era uno de muchos que investigaban el llamado problema latinoamericano: “la monstruosa pirámide de opresión política, social y moral que aplasta a los hombres y mujeres del continente en nombre de unos valores cuya inanidad y mentira resultan cada día más flagrantes” (Corbatta, Narrativas 35). En Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig Corbatta encuentra dos etapas en la obra de Puig: el ciclo Coronel Vallejos y el ciclo de Buenos Aires, que comienza con BAA. Éste presenta el último ciclo del peronismo junto al terrorismo, la represión y la tortura. Luego viene el ciclo americano (MX, US, Brasil) (1-10). Pasaría tres años en México, cuatro años en Nueva York y unos diez años en Brasil durante y después de la abertura a finales de los setenta (Kerr ix). A través de su obra, el autor explora el rechazo del autoritarismo, basado en su enfrentamiento con la imagen del padre macho y la de una madre sumisa que desempeñan los papeles que la sociedad les ha asignado.

Puig era crítico del machismo que Perón personificó y de la falta de pensamiento crítico sobre el papel del estado y del género en los mitos personales. Leo y Gladys se alegran al saber de la caída de Perón en 1955, pero siguen atrapado en una red de nociones rígidas y violentas del género que han existido desde mucho antes de Perón (129). En una entrevista con Roffé, Puig crítica del verticalismo del peronismo (aceptar

una orden sin crítica ninguna). Según él, la izquierda debería ser crítica del peronismo y no adulante.

Hay temas que atraviesan la obra de Puig que se encuentran en The Buenos Aires Affair (Kerr vii). Corbatta encuentra los temas centrales de The Buenos Aires Affair (1973) en otras novelas de Puig. Para ella lo más importante es la mútua destrucción de ambos sexos debido al machismo, la paranoia social, psicológica y generacional (Corbatta, Narrativas 30). Puig equipara a Argentina al Brasil – la inflación, la violencia militar y la pobreza de ambos - en Cae la noche tropical. También, la nostalgia por el pasado es parte de todas sus obras (Corbatta, Narrativas 142). Una interpretación de esta obra es que la esperanza vale más que la nostalgia y que hay que poner a relieve los mitos sobre el cuerpo y la política para mejorarlos (163).

El argumento

The Buenos Aires Affair (1973) de Manuel Puig comienza con el cuerpo de la joven artista Gladys D'Onnofrio recostado sobre una cama, inconsciente (20). Parece que Leo Druscovich, un crítico de arte, la va a atacar (119). María Esther, otra artista está horrorizada y llama a la policía en vano (174, 197). El aparente criminal se escapa (227). ¿Por qué? La novela contesta esta pregunta con una serie de “documentos”, dos de los cuales son los casos de Gladys y Leo (26, 92). Gladys se cría en Playa Blanca, un pueblo pequeño en la Argentina (26). Tiene mucho talento en el arte y un poco de miedo de los hombres (35, 38-39). Como adulta, se muda a Washington, D.C. para especializarse en el arte (44). No gana ningún dinero como artista y encuentra trabajo como secretaria (46). Una noche, es atacada por un violador que la golpea en el ojo con una cachiporra (50). Ella se escapa, viva pero tuerta y pasa el resto de su vida usando misteriosas gafas de sol

(50-51). Ella tiene relaciones con una variedad de hombres antes de regresar a Playa Blanca (53). Allí ella gana un poco de popularidad como artista y llama la atención del gran crítico Druscovich (128-29). Éste también ha sufrido traumas en su vida: su madre murió debido a complicaciones con el parto de él, su hermana lo violaba sexualmente y él fue preso y torturado por aliarse con un grupo revolucionario (111). Leo tiene complicaciones sexuales no sólo por estos eventos, sino también porque su pene es enorme y cada acto sexual violenta el cuerpo de sus parejas (100). Aunque su identidad ha parecido puramente heterosexual por toda su vida, un día tiene relaciones con un prostituto (106). Cuando éste se queja porque su miembro enorme le hiere durante el acto, Leo agarra un ladrillo y le golpea la nuca hasta matarlo (107). Después de sus problemas con las autoridades por haber sido parte la organización disidente, Leo encuentra trabajo como crítico de arte de un periódico (109). Después de conocer a Gladys, él comienza a violarla y se casa con ella (139). La denomina como la representante del país en una exhibición de arte argentina en Brasil, pero se cambia de idea cuando María Esther, una artista vieja y tradicionalista decide entrar en la competición (129-30). Por su dominio de estilo y su apariencia maternal, Leo escoge a María Esther (152). Después de confesarle el asesinato del prostituto, Leo se arrepienta y decide realizar un espectáculo perverso: fingir matar a Gladys delante de María Esther para dar prueba de que había violado y matado a una mujer y no a un hombre (153, 205). Después de una violación alucinatoria de Gladys delante de la señora, Leo sale de su apartamento, sube en su auto y conduce como loco (232-33). Se muere en un accidente de auto (234). Después de recuperarse de la violación, Gladys se incorpora y contempla suicidarse (241). Sin embargo, ella escucha a una pareja feliz en el apartamento vecino

(249). Ella conversa con una esposa joven, se calma y sigue viviendo, sin saber su futuro (259-60).

Hay una red de fuerzas opresoras, diferentes pero interrelacionadas, en la obra. A veces los personajes están conformes con estas fuerzas y a veces encuentran maneras de luchar contra ellas o escapar. El patriarcado, un tema recurrente, es la desigualdad entre los individuos que las normas culturales clasifican como “masculinos” y “femeninos.” Calhoun ha descrito cómo estas normas establecen una heterosexualidad forzosa y cómo ésta se basa en la superioridad de lo masculino (559). Esta visión del mundo era un factor en la dictadura en la Argentina, por las normas de género descritos en mi sección del contexto histórico de la obra, pero no toda rebelión contra las normas de género puede leerse como rebelión contra la dictadura ni tampoco viceversa. Como los papeles de víctima y agresor se escriben antes del momento de una violación, el patriarcado y la opresión política pueden existir independientemente o dependientemente uno del otro (Marcus 392). El machismo, una forma del patriarcado, no fue inventado por la dictadura y no fue el único factor que posibilitó su poder. La influencia de las grandes corporaciones y el gobierno de los Estados Unidos también afectaban estos asuntos. El gobierno argentino censuraba y torturaba a los hombres y a las mujeres, y todos vivían en una época de paranoia e inestabilidad.

Gladys: La violencia y la identidad

A mi parecer, el cuestionamiento del papel de la mujer es central en The Buenos Aires Affair. Puig juega con los mitos y los estereotipos sobre las personas; no pretende mostrar personas reales sino exageraciones. Los protagonistas de Puig normalmente son mujeres u otras personas que se consideran “afeminadas” en la sociedad (e.g., Molina de

El Beso de la Mujer Araña). Según Bacarisse, las mujeres de Puig están condenadas porque no tienen valor excepto su inocencia, supuesta “pureza” y su dedicación al amor romántico (28). Si esta visión de su obra es verdad o no es debatible, pero lo cierto es que sus novelas también muestran posibilidades de alternativas para las mujeres. Las mujeres de Puig normalmente son maltratadas (39). Por ejemplo, los trozos de películas en BAA muestran una variedad de imágenes estereotipadas de las mujeres. La opresión social de las mujeres se presenta en la escena de la película El suplicio de una madre al principio del capítulo tres muestra (Bacarisse 38). El personaje de Joan Crawford sufre trabajando para proveer para sus hijos, pero la rechazan. Crawford dice que “los yacarés tienen razón. Se comen a la cría” (24). Aquí la madre describe su papel como mártir, pero lo que dice al final tiene un sentido muy amplio: “comer a la cría” puede ser leído como una consumación a hija rebelde (como Gladys) por un sistema patriarcal que intenta a limitar las posibilidades para las mujeres. En estas películas, hay maneras tóxicas en que las protagonistas se acostumbran a no tener más el amor romántico (la dependencia en el hombre): alcoholismo, resignación o amor sempiterno y fatuo (28). Por ejemplo, en Mañana lloraré, Susan Hayward, desempeñando el papel de una alcohólica, se emborracha, se olvida de la realidad y entonces se detesta a sí misma por no recordar a su amante muerto (157). Se intoxica y detiene su propia vida por su amante, como Gladys hace por Leo en la obra, y corre el riesgo de perder la esperanza para el futuro, como se verá. También, Puig estaba fascinado con las femmes fatales porque muestran el miedo hacia las mujeres que experimentan algunos hombres y también muestran mujeres fuertes y subversivas. Por ejemplo, Jean Harlow en el capítulo cinco representa el peligro sexual (Bacarisse 32). Sin embargo, sus protagonistas normalmente ven la independencia como

una imposibilidad (46), pero no queda claro que Gladys lo ve así. Como la rebelde Bette Davis en La Loba, ella lucha como una artista desde muy joven para ser libre e independiente (186). Después se somete al poder de un crítico macho, Leopoldo Druscovich y finalmente se encuentra a la espera de un nuevo comienzo para su vida.

Leo es un violador. Gladys es una víctima, pero no tiene que ser así. Un tema central a la obra es la violación y su relación con los papeles de género. Sharon Marcus ha propuesto una posible manera de describir la violación que mejor posibilita la prevención y la resistencia de las mujeres. Según Marcus “Rape engenders a sexualized female body defined as a wound, a body excluded from subject-subject violence, from the ability to engage in a fair fight. Rapists do not beat women at the game of violence, but aim to exclude us from it altogether” (Marcus 397). Marcus dice que definir la violación como algo monolítico, innegable y a priori no es satisfactorio. Esta definición equipara la violación a lo que parece haber sido para muchas sobrevivientes: la muerte (387). Si es indiscutible, no hay manera de escaparla, no hay cómo luchar contra ella. Ella propone que se debe interpretar la violación como un lenguaje. Esta definición hace que la violación sea algo que las mujeres no tienen que aceptar en sus vidas (387). Marcus quiere que más personas comprendan las narrativas que crean el lenguaje de las violaciones: la exageración de la fuerza de los hombres y la percepción de los papeles de género como entidades innegables (389). Para terminar con la violación, dice, las mujeres tienen que dejar el habla simpática, educada y pasiva que la sociedad promociona, especialmente en el contexto de una violación posible (389). Marcus dice:

The language of rape solicits women to position ourselves as endangered, violable, and fearful and invites men to position themselves as legitimately

violent and entitled to women's sexual services. This language structures physical actions and responses as well as words, and forms, for example, the would-be rapist's feelings of powerfulness and our commonplace sense of paralysis when threatened with rape." (390)

Gladys desempeña el papel de víctima por casi toda la obra, pero los momentos en que ella es activa (cuando se escapa de su violador, cuando crea su arte) son los que le salvan la vida, como se verá más adelante.

En The Female Fear, Margaret T. Gordon y Stephanie Riger argumentan que la distribución del miedo corresponde a otras desigualdades: limita la movilidad de las mujeres por proponiendo que ellas no pueden andar solas o por las noches (394). Lo tristemente irónico es que la mayoría de las violaciones tienen lugar en la propia casa de las sobrevivientes (399). Marcus dice que "few women can resist all the current modes of feminization – but its legitimacy is never complete, never assured" (392).

El gran error de Gladys es que cree que su cuerpo es una prisión. Hay tres crímenes en la novela que ilustran bien esta metáfora y todos son violaciones: el primero tiene lugar en un baile para adolescentes, el segundo cuando ella está estudiando en Washington, el tercero cuando ella entra en la competencia de arte en San Pablo. El espacio público para ella no es un lugar seguro. Su cuerpo es torturado, porque ella viola las normas impuestas sobre su género. También, es violada en momentos cuando ella se somete a las normas impuestos por el patriarcado. Pero lo irónico es que, al pasar los años, se acostumbra a la violencia y el miedo y comienza a gozarlos. Su cuerpo es una representación del arte y de la sociedad argentina durante la Dictablanda, el "primer acto" del Proceso. Pero también encuentra un escape en el arte y la fantasía.

Gladys es una niña durante el primer régimen de Perón. Como una niña típica de la burguesía, ella está segregada de los varones. Ella forma una relación íntima con una niña judía que se llama Fanny Zuckelmann (32). Bacarisse ha encontrado varias alusiones a temas judíos en la obra de Puig, diciendo que “they underscore the themes of marginality, victimization, and exile” (86). Gladys lee escritores judíos como Lion Feuchtwagner, por ejemplo. Aunque los temas de la soledad y del exilio sean importantes en la obra, la función del personaje Fanny es diferente: representa el miedo frente al hombre y el clasismo. Fanny tiene mucha influencia sobre Gladys. Ella quiere impresionar a su amiga, pero no puede porque no dibuja bien las caras de las estrellas de cine: Ingrid Bergman y Vivien Leigh, sus modelos e ídolos. La hermana de Fanny dibuja bien a las estrellas porque ella ha recibido una educación superior en un instituto privado. Fanny representa otra vez el esnobismo cuando Gladys quiere entrar en un club recreativo con su mamá al cual la familia de su amiga asiste. Fanny dice que ella puede venir a jugar tenis con ellos, pero nunca cumple con su promesa. Pierden contacto hasta que Fanny se encuentra con ella a los dieciséis años de edad y le cuenta una tragedia: su familia no acepta su amor (38). Ella tiene relaciones todos los sábados con un goy (una persona no-judía) y su familia no permite que se casen. Su relato provoca miedo en Gladys, porque ésta imagina una herida enorme en Fanny, su vagina abierta por el muchacho. Aquí, la “herida” que Gladys percibe en ella representa el miedo hacia los hombres (39). Esta representación de la relación entre hombres y mujeres es la de una violación en sus principios. Pero también esta herida parece existir en ella como el miedo frente a cómo la sociedad separa a las personas por sus cuerpos: los judíos y los gentiles no se asocian en el club, no se casan entre ellos, el sexo apasionado de los adolescentes es

prohibido. La herida de Fanny representa el horror frente al destino que la sociedad manda para las personas a causa de sus cuerpos.

En la sección “Primeros bailes”, Gladys continúa su formación de género y comienza a sentir una presión social hacia la heterosexualidad obligatoria que Calhoun menciona en la forma de un baile (580-1). Calhoun describe cómo el patriarcado separa las mujeres unas de las otras por la homofobia hacia las lesbianas aun más temprano que cuando las mujeres estén sexualmente activos. Gladys teme ser “poseída por un hombre” durante su adolescencia, después de ver el pene grande de un modelo cuando tiene que pintar un retrato de él (39). Tiene miedo de las calles oscuras, especialmente cuando está sola (40). Se siente vulnerable. Y con razón, porque, cuando va a un baile de la escuela, acompañada por una colega del liceo y las parejas de las dos, experimenta una serie de traumas. Primero, se separa de su amiga, una fuente de consuelo, un reflejo de sí misma, de su identidad, porque la amiga quiere irse con su pareja. Gladys no quiere estar sola con su muchacho. Todos entran en una zona oscura, fuera de las luces de la calle. Allí, la pareja de Gladys intenta besarla, excitado y chorreando en sus propios pantalones. Es agresivo, pero vulnerable a la vez. Ella le permite besarla, pero no abrazarla. Marcus dice que una manera de intervenir durante una violación es romper el silencio y negociar verbalmente con el atacante potencial (393). Gladys siente miedo pero no se rinde. Nunca pierde de vista a sus compañeros que están besándose en la calle. Siente alivio cuando ve que la otra muchacha no se rinde al otro muchacho, aunque la luz de la calle muestre que los dos forman una sola sombra. En esta escena, las sensaciones de la vulnerabilidad en público y el miedo con respecto a los hombres se manifiestan en Gladys. Ella ve que, en la sociedad en que vive, hombre y mujer se convierten en uno, aún cuando no se levanta

la falda y ese uno es el hombre. El miedo de la oscuridad para Gladys es el miedo de la desaparición. Como ella tiene miedo de los hombres, esta desaparición puede representar la muerte para ella. También es una anticipación de lo que le ocurre en Washington.

En los Estados Unidos, las calles tampoco son muy seguras. Ya adulta, Gladys trabaja en una oficina. Después de un día difícil en el trabajo, Gladys sale a la calle por la noche. Pasa las “vidrieras navideñas” que la recuerdan de su soledad durante una temporada de “fiestas familiares máximas”: ella está sola, en un país extranjero, en el invierno y sin pareja por su propia elección (49). No se está ajustando al sistema heterosexista (Calhoun 581). Está trabajando fuera de la casa, aunque probablemente en un rol inferior, algo que va en contra la familia modelo de su época; no es una madre; no es mujer de nadie; no está en casa. Sus preocupaciones por su madre viuda (y, por eso, sola) son reflejos de sus propias preocupaciones. Lloro lágrimas “histéricas”, un término que indica que es por una locura particular a las mujeres que no se conforman a las normas de la sociedad y refuta visitar a una amiga, Mary Anne, porque ésta le mandaría al psicoanalista. Ella probablemente tendría que sacrificar sus estudios de arte y su apartamento, sus oportunidades profesionales y económicas para auto-determinación, para pagar un psicoanalista que la indocinaría en las teorías falocéntricas de Freud. Gladys está separada del apoyo de las mujeres, una fuente de consuelo y a la vez de la protección ilusoria de la esfera doméstica (la casa de su amiga). Parece creer que su única forma de protegerse en las calles es llamar un taxi, algo que la protegería. Y lo hace por “una orden”, posiblemente la del sistema capitalista que manda que uno pague para ser protegido. Posiblemente es una premonición de lo que va a pasar. Es interesante notar que ésta es la única vez en que ella suba en un auto antes de que Leo la rapte. En los dos

casos, ella es pasiva, femenina y se sienta atrás - nunca es la conductora. Cuando Gladys llega a casa, sintiendo tranquila, segura, protegida, ella ve unas películas en la televisión. Otra vez, ella está formando parte de la máquina capitalista, siendo indocinada por las imágenes de las películas de superestrellas femeninas de los cuarenta (como en la introducción a cada capítulo) y, por supuesto, los anuncios.

Gladys no puede dormir, porque no quiere drogarse con calmantes (quedar pasiva, dependiente de un producto) y regresa a la calle oscura. De repente un varón sale de la oscuridad. La detiene, le grita que se calle e intenta violarla (la violación como un lenguaje) (Marcus 392). La amenaza con una cachiporra, un arma en forma fálica, llevado normalmente por los guardias, una representación del sistema patriarcal en que viven y el estado terrorista. El patriarcado enseña a los hombres que sus cuerpos son armas invencibles, un factor cuando desempeñan el papel de violador (Marcus 392). La calle oscura es donde el asaltante ejerce su poder. Pero Gladys comienza a gritar, expresarse, escaparse, clamar por el regreso de la luz (Marcus 395). El asaltante, asustado, le da en la cara con la cachiporra y se huye. Gladys pierde todo su dinero y toda su independencia, pagando por las operaciones oculares y todavía queda ciega de un ojo. Debido a que no quiere un ojo falso, una representación, una falsedad que sirve solamente para dar gusto a los demás, ella decide andar siempre con anteojos de sol. Así, ella siempre anda en la oscuridad. Ella ve a los demás, pero no es vista. Ella acepta su miedo de la oscuridad llevándola con ella siempre. Con un ojo vacío y muerto y el otro cubierto en la oscuridad y los secretos, ella intenta mantener una apariencia de normalidad. Su ataque y su herida le recuerdan la violencia que los sistemas capitalistas, autoritarios y patriarcales pueden perpetrar contra una mujer que busca la independencia.

Su independencia de su país natal, su soledad y sus necesidades sexuales la lleva a una serie de relaciones con un total de seis hombres (53). Esta etapa representa la plenitud de expresión de su sexualidad. Todos los casos representan un fenómeno político-social de la época en términos estereotipados. Según Marcus, esta “evidencia” podría ser usada contra ella si se reclamara en la corte, porque entonces si alguien la violara, el juez podría decir que esta “historia sexual” muestra que ella probablemente habría dado permiso a su asaltante (el de Washington o Leo, como se verá) (399). Como Grosz, Marcus dice que debe interpretar la sexualidad en términos de tiempo y cambio, porque los deseos de una persona pueden cambiar en cualquier momento (Marcus 399). Ésta no es la única desigualdad. Como los casos tratados por Marcus, los amantes blancos de Gladys no tienen raza. Pero también tiene relaciones con Lon, un pintor negro y Ricardo, un guía turístico mexicano (descritos así para señalar el racismo de la época, aunque en términos más paródicos que violentos) (55). Lon controla el cuerpo de Gladys; le da satisfacción sexual plena una vez por semana, pero en cambio él exige que ella cocine para él de sus pocas raciones y por eso ella guarda comida congelada durante toda la semana en su espera, sin duda experimentando hambre. Él menosprecia su arte y quizá por eso lo deja. Danny, el amante siguiente, es un modelo. Su relación es perfecta: él satisface sus necesidades sexuales, le hace caso a ella, es guapo, es romántico y le da una sensación optimista sobre el futuro. Pero los deseos de Gladys ya regimentado por Lon ya están muertos con respecto al arte: ella ni quiere ir al museo de arte en Nueva York. Ricardo (el mexicano) también satisface sus necesidades sexuales durante una excursión a Acapulco, pero al final ella se enamora de él, le dice que quiere quedarse en México con él en vez de ayudarlo con su visa e ir a los Estados (57). Él la

abandona (58). El cuerpo de Gladys es explotado no solamente por el violador en la calle, sino por todos los hombres en su vida de una forma u otra. Lógicamente, se deprime y comienza a tomar pastillas para dormir porque no aguanta el dolor. Las pastillas representan una forma de thanatos, la pulsión de la muerte en el psique humano, porque detienen sus sueños eróticos por la noche y después de poco siente ganas de suicidarse (60).

Sintiéndose vencida, sus intentos por ser independiente terminan rápidamente. Quiere ser feliz. Gladys quiere vender sus obras y cuando un crítico importante que se llama Leo Druscovich quiere acostarse con ella, lo acepta (122). Hay una escena en que ella está acostada al lado de él y la sangre en sus cuerpos parece formar parte de la ciudad entera, como si todos fueran parte de una máquina enorme. Es parte de una máquina machista. Ella cierra los ojos y casi no puede ver su cuerpo; pero oye su respiración casi imperceptible, como si fueran susurros controlándola. Esta imagen me recuerda la lectura de Grosz de Caillois, en que ellos nos recuerdan que el “camouflage” no es una función de supervivencia, sino una “*captivation with its representations of and as space...the mimicking insect lives its camouflaged existence not quite as itself, as another*”. Para Caillois, esto es “*irrational residue*” y no sirve para preservar la vida (190). Como ella no ve cómo puede vivir sin el apoyo de Leo, ella desempeña el papel de la mujer ideal y obediente para él y la sociedad que él corporiza. Marcus dice que “*...the criteria of feminine beauty and worthy feminine behavior, if enacted without any modification, create a trammled, passive person*” (393).

Ella comenta que los humanos crean espejismos y entonces crea su propio espejismo: una entrevista con “*Harper’s Bazaar*” (122). Propongo que Puig está

criticando cómo las ficciones del cuerpo han sido usadas para controlar a las personas. Gladys usa la fantasía para escapar de la realidad, pero su escape ha sido creado con componentes de los medios de masa, una de las fuerzas más poderosas en la creación de los papeles de género, como la siguiente entrevista mostrará. En su entrevista con la revista, ella primero no decide llamar el artículo “Gladys D’Onnofrio está en el cielo” porque los ángeles para ella solamente piensan en cosas buenas. Ella decide llamarlo “The Buenos Aires Affair” como el título de la novela. Así, ella establece una relación entre ella y Puig mismo: los dos se sienten oprimidos por las estructuras patriarcales y los dos usan la literatura para criticarlas. En la entrevista, Gladys dice que su ambición más alta es el amor, pero no lo puede comentar. Ella entonces dice que lo que ella más quiere es probar un perfume que se anuncia en la revista. Ella quiere algo refrescante para su cuerpo, un escape de la ciudad a una playa exótica, pero el objeto de su deseo es una creación del capitalismo, un sistema patriarcal. Pero este deseo la lleva a un momento feliz en su vida, cuando ella está recogiendo cosas para hacer obras de arte en Playa Blanca, su pueblo natal. Unos turistas la encuentran y halagan su arte, diciendo que ella debería mostrarlo al famoso crítico Druscovich. Ella se siente felicísima por sus comentarios. Se siente libre por su arte y libre por su sexo: tiene relaciones con dos hombres y tres mujeres en la playa. La revista parece explotar los deseos de las mujeres, tentándolas con dulces para reemplazar sus deseos sexuales. En este caso, el patriarcado no reprime la sexualidad: la explota. Entonces, ella comenta sobre su amante: Leo es libre e irresponsable. Explota a las mujeres lindas por el sexo y entonces. Es destructivo: le encanta cazar. Gladys lo compara a un boxeador que goza con desfigurar la cara de otros. El entrevistador justifica a los hombres diciendo que, enfrentando el peligro, se hacen

grandes. De nuevo, Gladys conecta a Leo con la ciudad de Buenos Aires, diciendo que la metrópolis es suya, que es un lugar tóxico, brutal, una prisión. Leo es el deseo de las mujeres y la envidia de los hombres: es el machismo personificado. Y, como la ciudad de Buenos Aires, es el poder centralizado que controla el resto. También, como los censores que se centralizaban en la capital, Leo controla el arte con puño de hierro. Ella dice que su mirada le quita el control, que le puede leer los pensamientos, que la electriza, que la mata o que le da vida (131). Leo es el estado, la ciudad, el macho. Gladys, la mujer y la artista, se somete a él por su propia voluntad. Leo la elige como la representante de la Argentina para una exposición internacional en San Pablo, otro centro de cultura y censura autoritaria. Leo quiere hacer que el arte de Gladys se someta al control del autoritarismo y quiere hacer que se someta su cuerpo a él, como si el cuerpo y el arte fueran una sola cosa. “La piel se desgarró como papel” en la mano de un hombre fuerte, dice ella. En la interpretación de Gladys, el autoritarismo patriarcal crea una prisión para el cuerpo y para el arte.

Por fin, Gladys encuentra a Leo en el espacio público, en la playa. Al principio, ella piensa que él la va a violar, pero es encantador, la ayuda a llevar los materiales de su arte a la casa y allí la seduce. Ella se somete al control del hombre por su propia voluntad. Él la lleva a un restaurante elegante y le explica mucho sobre los movimientos artísticos de la historia (135). Ella escucha sus palabras sin comprenderlas y se enamora de su boca sensual (135). Después, llamada a Buenos Aires para hablar del arte con Leo, éste la viola en el departamento de ella. Ella no intenta resistir esta vez; en realidad, ella dice en la entrevista que le ha gustado. Como ella misma dice: “Pero si se está prisionera, enredada

en la zarza, sujeta por esas dos fuertes ramas de robles ¿o brazos? que nos detienen, no resta más que esperar que la piel arda hasta consumirse...” (137).

Gladys vincula su cuerpo (violado) a su arte (controlado). Leo (y el estado y las nociones de arte y masculinidad que él representa) controla y violenta los dos. La segunda vez que él la viola, ella lo asocia con los españoles que martirizaron a los criollos argentinos de 1810 (139). Su cuerpo es la opresión personificada. Sus bocas se hacen uno en el acto. Ella pierde su voz. Internamente, ella dialoga con Dios, preguntándole si fue el amor lo que causó esto. Dios le responde que hay que someterse a su esposo (139). El entrevistador dice que hacer el amor sin pensar en nada es saludable. Pero Gladys piensa. Piensa en su propia opresión, la opresión que ella acepta, la opresión de la que ella no sabe escapar. Dice que está enamorada y acepta su percibida condenación.

Puig critica no solamente los límites impuestos sobre el cuerpo femenino, sino los del masculino también. Él creció en un mundo que Bacarisse llama “pre-feminista”, rodeado de personas con valores tradicionales y patriarcales que todavía no sabían de los movimientos de las mujeres en otras partes del mundo. Sin embargo, como adulto su pensamiento crítico sobre los papeles del género es muy evidente. Por toda su obra él critica la superioridad del hombre que es la base del machismo argentino (¿latinoamericano? ¿occidental?) (13-14). Las imágenes de padres autoritarios y donjuanes irresponsables pueblan sus obras (17-18). Como pregunta Gladys durante su entrevista: “¿Por qué los hombres que queremos no son cómo queremos?” (BAA 163). Pero su crítica no es totalmente condenadora: mientras que sus hombres son brutales y bestiales, Puig los muestra como parte de un sistema patriarcal que es mucho más grande

que ellos. Esto es algo innovador en la obra de Puig: él muestra que el machismo no beneficia al hombre igual que a la mujer, como el análisis siguiente mostrará.

Leo: La violencia y la identidad

The Buenos Aires Affair: Novela Policial (1973) tiene un subtítulo irónico, porque no sigue el formato tradicional de una novela policial. Normalmente, los policías encuentran un cadáver al principio de la novela y buscan un criminal determinado, usando las pistas de la escena del crimen y las marcas en el cuerpo del muerto (Biron 22-23). Pero en el ambiente de la inestabilidad política y social en que la obra tiene lugar, la justicia legal y social parece poco creíble. Como dice Monsiváis, "...the out-of-the-ordinary isn't that a Latin American is a victim, but that a Latin American isn't a victim" (Biron 23). Usualmente al final de una novela policial, un detective encuentra el agresor y la policía lo lleva a la justicia. Pero en el BAA, Puig subvierte nociones rígidas del género (policial y sexual), porque, al final, el asesino se convierte en víctima. La novela es menos una novela policial tradicional y más un pastiche de casos psicoanalíticos, récords policiales y trozos de diarios, sazonado por fantasías cinematográficas que interrumpen y se interponen en la narración. Pero, como una buena obra del género policial, algunas pistas importantes para resolver el misterio de los crímenes de la novela (pero no todas) se encuentran en el único cadáver encontrado por los guardias: el de Leopoldo Druscovich. La auto-destrucción del cuerpo de Leo puede ser leída como una metáfora de la naturaleza violenta y auto-destructora de una multiplicidad de sistemas patriarcales rígidos en crisis durante las décadas precedentes a la dictadura militar pos-Perón (1976-1982) (Biron 91).

La mayoría de la novela tiene forma de un caso psicoanalítico. Según Puig, la

novela moderna comienza con Freud, porque sus teorías muestran que a veces no somos lo que decimos que somos (Corbatta, Narrativas 135). Como se ve en el estudio de Balderston sobre las notas al pie de El beso de la Mujer araña, Puig era crítico de las interpretaciones dogmáticas del austriaco (564-73). Estas teorías son útiles para comprender a los hombres que se consideran heterosexuales, dice Grosz, pero no a los demás. Están basadas en una sexualidad “hidráulica” en que el orgasmo del hombre es una metáfora para todos los deseos y actos humanos (202). Esta sexualidad vincula el sexo (eros) con la muerte (thanatos) en la filosofía. El eros nunca se satisface; es una búsqueda constante por el placer, por “dissolve into something else, something other than they are habitually” (203). El thanatos es la finalidad, el control. El enlace entre el sexo y la muerte que éste establece es un tema central a la obra. Después del ataque en la calle, Gladys parece convertirse en una libertina sexual. Su estética de diva de cine, oculta tras anteojos de sol, la aproxima a las femmes fatales de las películas. En la lógica freudiana, los hombres sienten miedo de castración por parte de las mujeres (192). Este miedo está basado en una paranoia contra-revolucionaria por parte de los hombres. Indica que ellos son conscientes de su papel como el percibido dominador en la sociedad y que tienen miedo de perder este control. La metáfora freudiana para este fenómeno es la vagina dentata (192). Mientras es evidente que Leo “devora” a Gladys violándola, también es evidente que él tiene miedo de ser devorado por ella. Ella se ha convertido en masoquista, como su entrevista muestra y Leo es un sádico, porque solamente encuentra placer en el dolor del otro. Según Freud, las dos variaciones sexuales se complementan, pero Grosz dice que esto no es verdad:

The other solicits, beckons, implores, provokes, and demands...Resisting deployment in pragmatic projects, [the libido] functions in its own ways, seeking to endlessly extend itself, to fill itself with intensity. But it is incapable of being filled up, completed, for it contains ineliminable traces of alterity...The other erupts into the subject, and interrupts all the subject's aims and goals... (200).

Para Leo, Gladys representa el otro, la amenaza a su hombría. Por eso la domina. Grosz dice que tradicionalmente el “yo” se define y se vale por el “otro” en la construcción del género (200). Debido a que Gladys es sumisa a sus avances y forman una pareja aceptable para su sociedad patriarcal, Leo quiere usar a este “otro” (Gladys) para borrar el otro “otro” (un homosexual), que en su momento representó la vagina dentata. Como señala Butler, el primer tabú que experimentan los hombres es el de la homo- o poli-sexualidad:

In the case of the melancholic heterosexual male, he never loved another man, he is a man, and he can seek recourse to the empirical facts that will prove it...The love for the father is stored in the penis, safeguarded through an impervious denial, and the desire that now centers on that penis has that continual denial as its structure and its task...Indeed, the woman-as-sign must effectively displace and conceal that preheterosexual history in place of one that consecrates a seamless heterosexuality” (“Prohibition” 91).

Los momentos anteriores a la muerte de Leo son los siguientes: Leo, un crítico de arte, sale del departamento donde él había estado teniendo relaciones con dos artistas y se

siente muy nervioso, según lo que dice el portero (230) (Echavarrén y Giordano (49-68) y Biron (90-119) han hecho análisis psicoanalíticos muy detallados de esta escena.) Leo no encuentra alivio hasta que está en la carretera, manejando su auto a alta velocidad, adelantando a los demás conductores por el lado derecho (231). Como el lector sabrá, en esta época había grandes tensiones políticas y los derechistas encontraban placer al controlar rígidamente al pueblo y Leo incorpora este deseo y lo disfruta. Evitando a la policía y sintiéndose mejor, él come en una hostería y comienza el regreso a la ciudad, cuando los guardias comienzan a perseguirlo por el delito de superar la velocidad máxima (231). Leo piensa que es por la violación y el asesinato de un prostituto que él cometió en su juventud. Lleno de culpa y miedo, Leo pierde control de su auto y muere en un accidente trágico (233-34).

Propongo que hay más de un culpable en los crímenes de Leo. Leo no existiría si no fuera por un hombre que destruye a su mujer con la ayuda de los médicos y las creencias de que los varones son superiores a las mujeres. Aunque ya tuvieron dos hijas, el padre de Leo insistió que su mujer y él siguieran intentando tener un varón (93). Su madre murió en la carretera en una ambulancia rumbo al hospital (94). Así también muere Leo en un accidente de auto. Es parte de una estructura cíclica basada en la destrucción del individuo por destruir lo que no es considerado “masculino”. La madre de Leo es una víctima, porque se muere sin conocer a su hijo, Gladys también es una víctima, porque sufre violaciones constantes. El prostituto que él mata es una víctima de un crimen doble: ser violado y matado y entonces ser borrado de todo récord. ¡Ni aparece en los periódicos! Pero Leo es también una víctima, porque él se destruye a sí mismo. Y aunque sus acciones no tienen excusa, él está intentando por toda la novela a conformarse

a las normas machistas de su contexto: que los hombres son poderosos, fuertes, lógicos y heterosexuales.

Según la novela, Leo "...perdió control de la máquina y volcó" (234). Leo incorpora una visión de la ciudad y del estado en que un sistema patriarcal intenta controlar todo totalmente, lo cual es imposible. Como el auto de Leo, las relaciones de poder en la sociedad argentina tuvieron la posibilidad de invertirse en cualquier momento. Un escape al campo en su auto no trae ningún alivio. Los policías, por más ineficientes que sean (tienen tantas llamadas telefónicas que ni pueden comunicarse entre sí), lo persiguen. No puede olvidar no sólo el asesinato del prostituto sino también su deseo por él. Leo no puede controlar ni su auto, ni sus emociones, ni su identidad "heterosexual", como muestran los análisis de Echavarren, Giordano y Biron.

La muerte de Leo, en su primera narración (la del narrador supuestamente "omnisciente"), no está descrita en mucho detalle – ni queda claro si se murió. Su muerte tiene paralelos con las muertes de un disidente izquierdista asesinado por el estado, la del trabajador de sexo que Leo mató en un momento de pánico (otra amenaza a su control de su propia identidad) y la de sus propios padres. Leo muere en la carretera, como su propia madre, la madre que murió para que él viviera. ¿Qué dice todo esto sobre cómo la obra presenta la sociedad argentina? Primero (en mi lectura) él muestra una conexión entre el machismo violento de un individuo y la violencia del sistema patriarcal en que vive. También, muestra la ambigüedad del ambiente político en que Leo vive. Como se puede ver en los reportajes de los periódicos, la muerte de los criminales y/o los revolucionarios no siempre era un asunto muy claro para el público (Franco 32). Esta ambigüedad es el comienzo de lo que se manifestaría de una manera más extrema en los años después de la

publicación de la novela (1973), como Jean Franco describe en su artículo sobre cómo la muerte, una cuestión estética para muchos escritores y lectores norteamericanos, era un asunto muy real para el público argentino durante la época de las desapariciones durante y después del año 1976. (Por suerte, Puig no estuvo presente, después de ser censurado por la novela tratada aquí, se fue a Río de Janeiro.)

Después de la muerte de Leo, el lector encuentra dos “documentos” importantes: la “Autopsia Médico-Legal” y las “Referencias omitidas en la autopsia médico-legal”. Estos documentos son un ejemplo de cómo el estado, como Leo, intenta controlar las percepciones de la vida y la muerte, ocultando datos del narrador “omnisciente” y guardando esa información en archivos detallados. La autopsia tiene la historia oficial de su muerte, pero hay otro documento que tiene los detalles menos agradables sobre el cadáver.

En la autopsia, la ciudad específica en que Leo se muere se llama Baradero y queda en las afueras de Buenos Aires. Su nombre, según la RAE, significa un “lugar donde varan las embarcaciones para resguardarlas o para limpiar sus fondos o componerlas” (RAE en la red). Las máquinas que se varan en este accidente son no sólo el auto sino la identidad neurótica de Leo. Leo pierde el control aquí, como una nave fuera del agua. Aquí lo que antes estaba escondido se vuelve visible. Y cómo dice Foucault, las (id)entidades dominantes mejor mantienen control cuando se quedan invisibles y solamente vigilan (96). La visibilidad del cuerpo de Leo provee un final definitivo para su vida. Como un funeral, es una oportunidad para que el lector vea el cadáver y siga con su vida.

Lo que sigue invisible en el récord es su nombre (232). Ser anónimo lo relega no sólo al estatus de objeto, sino también hace la descripción de su muerte una descripción universal y a la vez alienadora. Como muerto, Leo ya no sirve activamente al estado y su humanidad se borra. También, la falta de un nombre en el reportaje crea un poco de incertidumbre sobre si realmente es el cuerpo de Leo o no. Es solamente un objeto, una parte de una máquina. Como dice Biron, él se vuelve carne sin identidad (115). Su muerte es una “trite resolution” a los conflictos freudianos (el complejo de Edipo, la amenaza de la castración, el sadomasoquismo) de la obra (115). Esta evaluación es irónica, porque yo leo esta resolución como una alusión a “Los Cachorros” de Mario Vargas Llosa, en que un hombre castrado se obsesiona con el machismo hasta matarse en la calle. Una alusión así de Puig solamente puede ser sarcástica, porque los dos autores sentían una antipatía profesional desde el inicio.

La autopsia de Leo describe la “filiación” del cadáver. El término significa las “señas personales de cualquier individuo”, “la procedencia de un hijo” (la raíz de “filio”) y “la dependencia en una doctrina o un sistema social” (RAE). La descripción que sigue incluye el cadáver y el auto, tratándolos como si fueran una sola máquina. Otra vez, por los significados múltiples de un término, Puig nivela muchos sistemas patriarcales de una vez. La filiación describe al individuo masculino, la familia que lo produce y las doctrinas que lo crean. Todas esas fuerzas forman una máquina potente. Y no es sorprendente que lo primero que defina al individuo sea su “sexo”. Como dice Butler, “...the body is only known through its gendered appearance” (“Performative Acts” 523).

Según la autopsia, el cadáver es de un joven varón. Su cuerpo es de una “rigidez generalizada” (234). Esta rigidez puede representar la búsqueda constante de Leo por una

erección constante y un orgasmo pleno durante toda la obra y también puede representar la rigidez de su identidad masculina inflexible. O puede representar la rigidez de sus músculos, su fuerza, su falta de panículo adiposo. Esta dureza podría ser interpretada como sus nociones rígidas de la masculinidad, porque la ciencia ha mostrado que los cuerpos femeninos tienden a tener mayor cantidad de adiposo que los masculinos. El ser cabelludo también es otra representación de la masculinidad. Según Berger, las sociedades occidentales han asociado el pelo con la masculinidad y el poder y por eso los hombres en el arte tienen pelo en el cuerpo y en la cara y las mujeres no (45-54).

Después de su edad y su género, lo que define a Leo es su piel. Su raza es de la clase dominante de la Argentina, una burguesía que, a través de la historia, ha intentado borrar todo lo no-europeo de su identidad nacional, subyugado a las otras razas y clases a un estatus “feminizado”. Siguiendo el análisis histórico de Joan Scott, las naciones tienden a feminizar a sus “enemigos” o “menos deseables” para denigrarlos (34). Por eso, Scott cree que es necesario combinar consideraciones de la raza y el género en los estudios históricos (40).

La cabeza y la pierna derecha de Leo están severamente heridas. Hay una variedad de lecturas que se puede hacer de estos símbolos y se ve una variedad de crímenes e investigaciones con respecto a estas lesiones en la obra. La de la cabeza representa la pérdida del control individual (la lógica) (Puig 234). Su pierna derecha, herida de una manera parecida, representaría su actividad, su control, su continuación de la máquina patriarcal. Sólo después de abrir el cráneo y mirar adentro, los médicos descubren un hematoma enorme. Este hematoma sería una copia de la destrucción del prostituto en el baldío en que Leo lo golpea con un ladrillo hasta matarlo (92-93). La

herida mortal de Leo está en el dorso de la cabeza, como su víctima del baldío. La herida no está en la parte frontal. Acontece donde no se ve. Por eso, la muerte y la violencia vienen en formas invisibles a ambas víctimas (235).

También, el acto de abrir el cerebro para ver adentro es un acto muy psicoanalítico, por sus paralelos con “abrir el conciente” para mirar el inconciente. Propongo que Puig está haciendo una parodia del psicoanálisis “pop” que formó un aspecto importante de la cultura argentina de la época (Biron concuerda) (91). En Buenos Aires, el psicoanálisis era (y hasta hoy sigue siendo) muy común, particularmente la escuela de Lacan. Aún en tiempos de crisis económica, la mayoría de los porteños, aún los niños, habían experimentado alguna forma de tratamiento – no sólo para traumas, sino para conseguir un trabajo o simplemente para tener una vida más feliz (France 37-57). Por eso, la audiencia de Puig habría podido identificarse con la novela, no sólo para comprender la estructura de la novela como un caso, sino también para ver el psicoanálisis como un elemento de control social. También, abrir la mente de Leo podría representar la intrusión del estado en la mente del individuo, porque son investigadores del estado quién lo hacen. Propongo que es importante notar que tienen que quitarle el cabello antes de investigarlo, quitándole su masculinidad y penetrándolo. Esta penetración excede lo necesario cuando, aún aparentemente después de descubrir la causa de muerte (las heridas de la cabeza), ellos continúan penetrando el cuerpo, investigando la ruptura de la pierna, el nexo entre el cuerpo y la máquina, la conexión entre el hombre individual la máquina de la cual él es una parte: la ciudad patriarcal.

Después de la “autopsia Médico-legal” el lector encuentra lo omitido del análisis del estado (235). El hecho de que esta parte existe implica que el estado no está diciendo

toda la verdad a sus ciudadanos e intencionalmente está escondiendo otros factores.

También, este momento es otro cambio del cuerpo de Leo: ya no es arma, es algo débil y podrido. El cuerpo de Leo sufre una deterioración “de carácter general” como cualquier cuerpo humano (235). Como Grosz dice, hay una tendencia en el mundo occidental de universalizar la perspectiva masculina y omitir lo femenino (98).

La putrefacción del cadáver de Leo es una metáfora para cómo su identidad se ha llenado del thanatos freudiano. Según Freud, esta pulsión que se manifiesta en la violencia contra los demás y el auto-odio es una parte fundamental de los sistemas de poder en la Cultura Occidental (Civilization 30). Su enemigo en la psique humana es el eros, las pulsiones que buscan el placer y que se subliman en las artes y en las relaciones humanas (31). Se podría ver el thanatos en la sexualidad de Leo: quiere dominar al otro y a sí mismo, pero si no puede, él se mata a sí mismo (Freud, Civilization 92). Grosz equipara la depleción de energía física por parte de los hombres después de hacer el amor con el thanatos freudiano, y ella encuantra una asociación de la destrucción del individuo y la reproducción en esta visión de las sexualidad (194). Según Grosz, hay que criticar la asociación sexo-muerte, y la muerte de Leo es un ejemplo de una crítica metafórica.

Comenzando con el corazón, los órganos se endurecen. La firmeza se asocia con la masculinidad y el intento de control la identidad y el ambiente en esta descripción. Como la cabeza, el cerebro se endurece. La boca se abre, pero la lengua no habla, se mastica, se destruye, desaparece (236). Las palabras desaparecen en el silencio, como la primera víctima de Leo que deja de gritar cuando se muere o Gladys, otro personaje de la novela que rompe el silencio al gritar durante su primera violación.

Los dientes y maxilares son resistentes (237). Su movimiento es determinado por la rigidez de la lengua, sí, pero son muy resistentes. Por eso el énfasis en los dientes del homosexual que lo muerde, los dientes de Gladys en su violación y los dientes del crío del vecino de Gladys. Sirven para reconocimiento del cadáver, pero la humedad favorece su destrucción. Lo único en la boca que resiste la desintegración también se deteriora con la marcha del tiempo. La identidad del individuo se borra, como se vio en la descripción de la falta de un nombre en el cadáver.

La faringe, los bronquios y los pulmones se llenan de impurezas causadas por la deterioración y las impurezas del estómago. El estómago cierra sus válvulas de entrada y salida, pero a lo largo del deterioro, los esfínteres se abren y el contenido del estómago se vacía a los órganos antedichos. El estómago se auto-digiere, destruyéndose a sí mismo y al resto del cuerpo, particularmente el tejido adiposo. Hay que recordar la yuxtaposición del músculo (la rigidez) y el tejido adiposo (la flexibilidad) en la descripción del cadáver, que los músculos se endurecen y se auto-destruyen, pero que lo que es arruinado por la deterioración del centro del cuerpo, el estómago, es el adiposo, la otra mitad del binario, lo femenino o feminizado en la sociedad. Es irónico que el estómago, el órgano que sirve para aprovechar de la destrucción de otra entidad (planta o animal), se destruya a sí mismo.

La auto-destrucción del estómago se extiende a los intestinos: los gases se acumulan en lo alto y los intestinos más bajos se llenan de sangre, dándole un color azulado a la pelvis. Esta concentración de sangre en el pene podría simbolizar la violencia implícita en la heterosexualidad, la cual de varias maneras se basa en la destrucción del otro. El centro de la auto-destrucción de la ciudad es el estómago y se

extiende a las prácticas sexuales. “El aparato genital masculino” se pone rígido, como la erección que Leo sólo podía mantener cuando estaba explotando sexualmente al otro (tanto el homosexual como la mujer). Es irónico que la parte del cuerpo que sirve, en muchos casos, para reproducir el cuerpo (representativo de la civilización) y traer placer sexual sea un centro de destrucción y muerte. Su pelvis se llena de sangre y los genitales se endurecen en una erección pos-mortal que aún produce semen. La eyaculación de Leo no crea nada: el líquido se vierte y se queda inútil, un desperdicio.

Al final, su cuerpo se vuelve totalmente rígido. La firmeza que Leo busca – el control de su sexo, el control de su realidad, el control del arte – se adquiere solamente en la muerte que es el resultado de una vida de violencia. Lo malo es que, después de tanta destrucción, lo que queda son los huesos, la estructura de la sociedad patriarcal. El sistema perdura y lo que está confinado adentro se pudre. Esta putrefacción de lo adentro puede simbolizar el thanatos de Leo y el thanatos del sistema patriarcal del sistema en que él vive. Para Rebecca Biron, Leo es paradójico, un súper-macho definido por su impotencia (116). Su pene enorme simboliza las actitudes patriarcales y sádicas de un individuo y un estado que busca controlar sus cuerpos-ciudades pero que no lo pueden hacer.

Cada capítulo en la novela comienza con un trozo de una escena de cine que establece el tono para esa sección de la obra. Al principio del capítulo en que Leo muere aparece la voz de Ginger Rodgers en la película De tierna camarada. Su personaje trabaja en una fábrica de armamentos (226). Ella está conversando con su bebé, diciéndole que el padre de él ya está muerto y nunca lo conocerá. Lo presenta a un retrato de su padre, durante la guerra. La madre le dice que su papá no le dejó nada positivo ni material, pero

que le dejó un mundo para tener paz y que se lo compró con su vida. Este romanticismo de los militares y de la sociedad que celebra la muerte y la violencia es muy irónico después de ver toda la destrucción que ha causado este súper-macho a causa de sus inseguridades. Como el soldado de la película, Leo muere a causa de varias estructuras rígidas, las nociones machistas de la masculinidad en particular. Pero al final, él no produce un hijo: su semen queda en el cajón. Pero, Gladys, una masoquista y la otra mitad de la naranja para el sádico Leo, después de su violación, tiene ganas de auto-destruirse tirándose de un edificio, pero no lo hace. Gladys oye los sonidos de sexo feliz en el próximo cuarto. Una de las personas deja ese departamento y se oye el llanto de un nene. Gladys visita con la vecina, la madre del bebé. Ésta ya está embarazada de nuevo. Ella quiere tener una nena y ponerle el nombre de su madre fallecida. Estos bebés son los que tienen que buscar un mundo más feliz. Las características relegadas a las mujeres en esta sociedad, según la novela, del amor maternal es lo que la sociedad necesita para seguir en adelante. Es el amor “femenino” que producirá “la paz” mencionado por Ginger Rodgers. Mientras tanto, el cadáver de Leo sigue pudriéndose en algún lugar desconocido y el único “retrato” de él son las autopsias. Lo que queda de él son palabras en un archivo y una serie de crímenes sin fin ni justicia.

Como se vio anteriormente en mi análisis de la escena con Ginger Rodgers, Puig exagera, parodia y complica los papeles de género. The Buenos Aires Affair es una obra muy barroca por su control y exceso de estilización del lenguaje (Wakefield 23). Sus reportajes inter-textuales son parodias barrocas de las instituciones que representan: el psicoanálisis, el machismo, los mitos nacionales, los íconos, entre otros (Vieira, “Metafiction” 585). La parodia subvierte las jerarquías al mostrarlas por lo que son:

ficciones. Si son visibles, son como el cadáver de Leo: pierden su control. Butler dice, con respecto al género sexual, que “in its very character as performative resides the possibility of contesting its reified status” (“Performative Acts” 520). Si la confluencia de fuerzas que construye la identidad del individuo es una serie de ficciones visibles, él tiene la opción de reconocerlas por lo que son y decidir qué quiere cambiar. Butler interpreta el género como una serie de participios presentes, una serie de realizaciones. El teatro de la vida, la muerte y los crímenes de Leopoldo Druscovich son vistos por lo que son: dramas exagerados (barrocos) que muestran el thanatos en las nociones machistas de la masculinidad. Butler dice que definir universalmente a la mujer como “la oprimida” también es una ficción poco cuestionada (“Performative Acts” 523). Ella cree que hay que cuestionar la oposición binaria entre hombre y mujer y ver la masculinidad y la feminidad también como ficciones. La exageración barroca de los papeles de género en la BAA puede ser leída no sólo como una investigación de un crimen concreto sino también de su propio Weltanschauung. Butler dice que si uno ve los sistemas que construyen su identidad, tiene la habilidad de buscar una forma de cambiar esos sistemas (“Performative Acts” 526). La historia trágica de Leo es un ejemplo de lo que dice Butler sobre la realización del género: “as a corporeal field of cultural play, gender is a basically innovative affair, although it is quite clear that there are strict punishments for contesting the script by performing out of turn or thorough unwarranted improvisations” como matar a un prostituto y traumatizar a una serie de mujeres para establecer una masculinidad rígida y sádico (“Performative Acts” 531).

¿Cuáles son unas razones posibles por las cuales Puig vería injusticia y opresión en su sociedad? Una herramienta para ayudar a contestar esta pregunta son las teorías

queer, de las cuales Judith Butler es considerada una de las fundadoras, que cuestionan las ficciones de la sexualidad, enfocándose en los géneros que no caben dentro del binarismo heterosexual. Aunque Manuel Puig dijo una vez en una entrevista que él no quería que su sexualidad tuviera impacto en cómo las personas interpretan su obra y aunque los críticos literarios Quiroga ha avisado contra los peligros e injusticias de “outing” a las personas no-heterosexuales (17), otros críticos como Susan Quinlan y Fernando Arenas sienten que saber sobre la sexualidad del autor puede proveer una perspectiva diferente y válida para analizar una obra (1-23). Hay que tener una perspectiva que desnaturaliza los “papeles” de hombre y mujer y los ve por lo que son – ficciones. Calhoun, una socióloga, dice que uno de los problemas sociales más graves es no sólo el sexismo contra la mujer (un tema muy desarrollado en la novela), sino el hetero-sexismo (581). Puig muestra el género como una ficción y hay una visión queer presente en la obra que muestra cómo el hetero-sexismo forma parte de una red de opresiones. Quizá aún más trágico que un sádico (y, por eso, queer) que se muere anónimo es la muerte de un prostituto que sólo estaba haciendo su trabajo. Mientras que la violencia de Leo lo destruye en una caída trágica y la loca de la calle es una víctima de los crímenes de un sistema de violencia que un individuo machista ha interiorizado. Y al final los dos se vuelven polvo y no se sabe dónde yacen sus cuerpos.

Además de crear una obra con aspectos queer (el cuestionamiento de las normas de género, el género como performance, la representación de la heterosexualidad normativa como una de varias opciones), Puig está expresando sus críticas contra un sistema machista que quiere que el salvador macho, Perón vuelva para devolver orden a un caos político, el sueño de muchos de los grupos de guerrilleros de los cuales se lee en

los titulares de los periódicos. La vida, la muerte y el cadáver de Leo son una sinécdoque para su ambiente político, en que muchos luchan por control de un país como un hombre que lucha y se destruye en un intento a restringir sus deseos homosexuales.

Los cadáveres ya eran una parte importante del imaginario argentino cuando la novela salió en 1973. Como fue mencionado en mi sección sobre el contexto histórico, la muerte de Eva Duarte Perón fue el momento en que ella dejó de ser un objeto de deseo sexual para la nación y comenzó a ser un objeto puramente deificado (Soria 183). La crítica literaria Claudia Soria dice:

El cuerpo de Evita y el enigma de su feminidad también hablan de otros muchos, reales y ficticios, personajes y autores, hombres y mujeres que prefieren deshacerse del cuerpo sexuado de Evita para elevar una figura sublimada que borre, niegue y cubra las fallas del cuerpo mortal con un velo sagrado...la cultura popular, la izquierda militante y el sistema Evita inmortalizan a Eva” (199).

El cadáver de ella (y después el cadáver de Perón mismo) fue perfectamente momificado y mostrado, adorado y a veces tocado como si fuera una santa (166). Esta alegoría inspiró la novela famosa Santa Evita de Tomás Eloy Martínez que cuenta las aventuras del cadáver de Eva Perón. Quizá la descomposición del cadáver de Leo es un desencanto con la revolución para la cual los montoneros luchaban en nombre de Evita y Perón (195). Quizá es el deseo para el final de las posiciones rígidas de la izquierda y la derecha argentinas. Quizá es el final de la idea de la violencia como una solución a la incertidumbre sobre el futuro político y económico del país. También hay otro paralelismo entre Evita y Leo: sus genitales se auto-destruyen. Evita se murió de cáncer

del útero y el pene de Leo se llena de sangre y eyacula inútilmente (165). Este paralelismo para Puig puede representar la muerte de las divisiones rígidas entre “el hombre” y “la mujer” y a la vez la muerte de la revolución peronista.

Pero Puig muestra que este tema de control opresivo no es particular a la Argentina. Los periódicos en la novela también muestran que hay muchos cadáveres por todas partes y ellos llevan las marcas de la opresión política (180-85). Aunque parezca que la violencia política está presente en todo lugar, Puig muestra que un escape de la muerte y la destrucción es el amor y el cariño antes relegado solamente a las mujeres de su sociedad. Por eso, las mujeres sobreviven al macho muerto. Así el eros vence al thanatos en la sociedad, si uno quiere usar una ficción freudiana para describir la obra. Hay que notar que las mujeres que sobreviven al final, Gladys y su vecina, logran la paz y la felicidad a través del sexo (la vecina) y el cariño históricamente asociado con las mujeres (las dos) (255-259). Puig muestra cómo el patriarcado no siempre es saludable para los hombres y causa sólo sufrimiento y destrucción. Grosz dice que separar el thanatos y el eros en la sociedad contemporánea es aún más importante hoy después de la epidemia del SIDA: “Severing the link between death and sexual desire is particularly crucial at this historical conjuncture, not only because of the constricting effects it has on female (not to mention male) sexuality, but also because of its potentially lethal effects within gay men’s and other communities” (201).

El arte como rebelión, escape, vida

“Illusory, wrong-headed fantasies can enrich life” (Bacarisse 16).

Gladys vive por el arte. Se puede decir que Puig probablemente ve más de sí mismo en ella que en cualquier otro personaje en la novela, porque es una artista malentendida como él. De niña, ella dibuja a las estrellas de cine constantemente. Estas protagonistas son femmes fatales. No son sumisas a los hombres en sus vidas. A la vez son hermosas: conforman a las normas establecidas para el cuerpo. Ella puede escapar Playa Blanca porque gana una beca para estudiar el arte en los Estados Unidos. Desde la época de Sarmiento, los Estados Unidos ha sido en muchas ocasiones un símbolo de los sueños, el progreso y la libertad de expresión. Pero cuando ella llega allí, ella encuentra otra prisión: es explotada por los hombres de una variedad de maneras. Deprimida, ella regresa a su país natal, como Puig lo hizo después de fracasar en sus estudios cinematógrafos en Roma. Pero, como el escritor, ella recomienza su arte.

Sus estilos tienen mucho en común. Gladys dice que ella encuentra su inspiración en su soledad. Su medio preferido es la basura:

Volví a casa y empecé a hablar – en voz muy baja para no despertar a mamá – con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario y me puse a escuchar sus voces. La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma (123).

El arte es un escape breve de la dura realidad. Puig también “rescata” géneros descartados: el folletín, la novela policial, la radionovela y como rescató la voz de las vidas íntimas y cotidianas del olvido, su literatura fue muy innovadora. Como Gladys, él no seguía rígidamente las normas establecidas para el arte. Él incorpora trozos de cine, el sueño de las masas, en una obra meticulosamente construida con alusiones a Storni, Mistral, Hess y Mann. Muestra un conocimiento profundo de las teorías de psicoanálisis. Puig ganó mucha fama como Gladys y como le pasó a ella, rechazaron su arte para un premio importante, el Seix-Barral, en 1965 (Páez 152).

Durante su entrevista, la reportera sugiere que llamen el artículo “Gladys Hebe D’Onofrio está en el cielo”. Gladys prefiere el título de “The Buenos Aires Affair”. Una razón posible es la noción de la felicidad que el arte provee es efímera, como un encuentro amoroso. Quizá ella esté pensando en su traducción al castellano: affair significa “caso”. Un caso es una investigación en las causas de un crimen. O el caso psicoanalítico, la forma de la novela. El arte puede revelar las injusticias, las ficciones que se creen verdades. Puede liberar a las personas de las percibidas limitaciones de sus cuerpos por un momento y hacer que piensen en otras posibilidades.

Gladys dice que nunca tenía la ambición de ser la mejor artista del mundo, sino de encontrar el amor (124). Pero la novela equipara los dos: el arte y la satisfacción en el amor. El deseo por lo bello es explotado por la revista misma y Gladys habla de cómo desea los productos que se venden por las imágenes de mujeres bellas en la revista.

El arte salva la vida de Gladys. Su amor Leo la ha violado, ha decidido que no la mandará a San Pablo para mostrar su arte y (ella todavía no sabe) se ha muerto. Despertando después del ultraje, la cabeza doliendo de la resaca y su depresión casi la

llevan al suicidio. Ella quiere maquillarse para tener un cadáver bonito. Al principio, ella quiere drogarse (otra representación del thanatos como la negación o destrucción del placer sexual), pero después decide arrojarse por la ventana de su departamento, agarrando sus anteojos oscuros. Pero cuando ella ve en el periódico que hay una ópera en el Teatro Colón que ella quiere ver, ella considera no matarse para ver qué pasa mañana.

Entonces oye un placer desinhibido. Una pareja en el apartamento próximo está teniendo relaciones felices y desinhibidas. Los gritos de ambos son alegres y libres, un contraste total con el sadomasoquismo de ella y Leo. Otra vez, Puig equipara el placer sexual con el arte. Los dos promueven la vida y la felicidad como el eros de Freud. Después de que ellos terminan y el marido se va, Gladys sale a su balcón, el cual queda al lado del de ellos. La mujer anónima la reconoce por su cuerpo: el vacío de su ojo perdido está expuesto y evidente. Los defectos de su cuerpo están expuestos y su infelicidad es evidente. Sin embargo, la mujer dice que la reconoce por su obra y cómo la admira. El arte para Gladys trasciende el cuerpo y la reúne con una amiga joven y vital después de perder casi toda amistad con otras mujeres. La mujer habla con ella y está realmente interesada en ella y en su arte. Ella y su esposo, que habla con ella por teléfono, deciden ir a ver el arte de Gladys en la próxima exhibición. Gladys dice que ella hablará con el director del museo para posibilitar esto. La joven es un símbolo del eros freudiano y del continuo lésbico de Calhoun (580). A través del arte las mujeres (y otras personas marginadas por el patriarcado) se pueden unir para cambiar el arte y, por ende la política. La política para Puig puede cambiar, pero mientras sigue siendo opresora, el arte puede dar un placer momentáneo. Propongo que para Gladys, el arte es un escape (aunque breve

y algo reducido) de la rutina, la mecanización de las personas y la rigidez de categorizaciones homogéneas.

CAPITULO 5

O CENTAURO NO JARDIM: EL CUERPO NARRADO

La vida y obra de Moacyr Scliar

Como fue mencionado anteriormente, Moacyr Scliar ha publicado muchas obras de ficción y ha ganado fama no sólo como un autor brasileño, sino también como un autor de literatura judía. Su corpus ha explorado la opresión de los judíos brasileños desde el principio de la época colonial. Como Manuel Puig, Scliar es un hijo de las Pampas por coincidencia, pero su reacción a las expectativas de las normas sexuales y étnicas de los gauchos ha sido una de rebeldía, crítica y risa (Vieira, Jewish Voices 151). Según Vieira, Scliar “challenges the tyranny of ‘normality’” (152). Este gaucho judío desafía la coherencia cultural para explorar la diversidad de su nación en busca de la libertad. El cuerpo del sujeto es dónde estos conflictos se registran.

Según la biografía de Nelson Vieira en su libro Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity (1995), Moacyr Jaime Scliar nació en 1937 en una colonia judía de Porto Alegre que se llama o “Bom Fim” y que fue establecida por el benevolente y rico Barón Hirsch como un refugio para los inmigrantes judíos (Vieira, Jewish Voices 152). Éstos, los padres de Scliar entre ellos, se escapaban de los pogromos en Rusia después de la Revolución Comunista. En Brasil, encontraron sosiego de la violencia de los cosacos, pero no encontraron una “tierra prometida” en Brasil. Allí el antiguo antisemitismo del catolicismo se había mezclado con el proyecto homogenizador del Estado Novo (Namorato 42). Vieira ha descrito cómo la violencia antisemita empeoró

durante esta época, parcialmente por la asociación inicial con los fascistas europeos del gobierno y la ideología nacionalista (Vieira, Jewish Voices 163).

Su experiencia como parte de un grupo que va contra el corriente de la homogeneidad en Brasil le ha dado una perspectiva única. Porque era hijo de inmigrantes recientes, Scliar sabe cómo es ser el “otro”, y su formación refleja la creatividad frente a la opresión que Grosz menciona. Las obras de Scliar tratan los que huyeron del “Apocalipsis do Século XX” (el Holocausto) y sus hijos, criados en Brasil. Según la crítica Gilda Salem Szklo, el inmigrante ve el mundo como un drama constante (39). “A alienação é para ele uma condição psicológica imediata, a de estar entre duas culturas, vividas com uma certa inadequação uma com a outra..”. (39). Para él, el inmigrante nunca se asimila completamente al nuevo país y por eso nunca queda “blunted by habit” (Namorato 42). El inmigrante ve las cosas desde una perspectiva única. Es crítico y consciente de las injusticias sociales. Sin embargo, a menudo no domina bien el nuevo idioma y sus posibilidades son limitadas por su entorno. Para él, el inmigrante tiene que negociar compromisos para sobrevivir (42). Los inmigrantes dudan y se cuestionan a sí mismos. No saben “exactamente quiénes son” ni los detalles de las vidas de sus familiares en su país natal. Los inmigrantes tienen mucha esperanza para el futuro, mientras que muchos brasileños, ciudadanos por nacimiento, no la tienen, según el autor. Por no tener un “genealogical tree”, los hijos de los inmigrantes tienen que construir una identidad en un lugar que los rechaza a menudo y donde sus vidas son muy inestables (43). Esto les da una perspectiva única.

Propongo que la primera carrera de Scliar le inspiró a escribir sobre el cuerpo y su política le inspiró a escribir con el cuerpo. Era medico y aun llegó a ser director del

Departamento de Salud de Rio Grande do Sul hasta 1987 (Lancet 1740, Vieira, Jewish Voices 153). La literatura y la medicina tienen mucho en común, según el autor. Estoy de acuerdo con Pirott-Quintero en que su fascinación con el cuerpo humano es un tema importante en la narrativa scliariana. Su obra expresa el humor y la brutalidad como se registra en el cuerpo. Él dice que la literatura y la medicina son dos maneras de curar los males sociales: los dos traen esperanza a los marginados. Ambos permiten estudios de lo que él llama la “human condition” (Lancet 1740). En 1962, él publicó su primera colección de cuentos, Histórias de um médico em formação y en ella el autor trata estos temas, vinculando la opresión y la violencia con el cuerpo humano. Las circunstancias políticas lo hicieron aun más politizado: se graduó de la facultad de medicina en 1964, el mismo año del golpe de estado que fue el principio de veinte años de dictadura militar. Los temas de la opresión y del cuerpo son muy comunes en la obra de Scliar y reflejan el ambiente político de la dictadura. Por ejemplo, Os deuses de Raquel trata a una mujer de media edad durante el “milagro económico” de los setenta. En ella, Scliar subvierte el mito bíblico de Raquel. La protagonista, la cual lleva el mismo nombre, no es una mujer virtuosa ni concentrada en su fe religiosa. Aprende los valores del colegio católico al cual ella asiste. Vive con el miedo constante de las autoridades militares (Vieira, Jewish Voices 168). El tema del marginado también aparece en O exército de um homem só, en la cual un inmigrante judío se involucra en la política de Brasil para desafiar el autoritarismo de la dictadura (Vieira 170). Según Vieira, sus obras revelan la tendencia de la humanidad hacia “chauvinism” y “totalitarianism” (170). La frustración del amigo de Guedali, Paulo, en O centauro muestra la conexión médico-literaria en la obra de Scliar: “Você tem problemas, pessoais e outros, você não pode dormir, você pensa que a

coisa é com a sociedade, aí você resolve estudar achando que assim alivia a angústia. Alivia nada, rapaz. Estudar a doença livra a gente das doenças? Não livra” (Scliar 110). Aquí propongo que Scliar está diciendo que no se puede ver la literatura como una solución final a los problemas de la sociedad: eso sería demasiado quijotesco. Sin embargo, como el Paulo frustrado que se cita arriba, la literatura parece ser para el autor una manera de dialogar sobre los problemas sociales en términos concretos (personajes, cuerpos, individuos) y abstractos (el sufrimiento psicológico, las metas políticas) en la esperanza de inspirar acciones que pueden mejorar el mundo.

Aunque las posiciones de poder pueden cambiar en cualquier momento, hay muchas ocasiones en que un judío en Brasil puede considerarse marginado, oprimido o malentendido y esto es lo que O centauro no jardim trata hasta cierto punto. El exilio ha dado a los judíos “multiple viewpoints of otherness and belonging”, según Vieira (Jewish Voices 194). En una entrevista con Luciana Namorato, Scliar vincula su estatus como judío a los demás marginados de Brasil, diciendo que “The ethical impulse of the Old Testament finds an appropriate object in the injustice that has so long visited the poor of South America” (Namorato 43). Por lo tanto, Guedali es un símbolo del otro muchas veces y no se limita a representar a los judíos tampoco. La literatura era un discurso híbrido de los que no tenían voz en otras arenas y los más populares de la literatura. Muestra a los judíos de diversas maneras y nunca los limita al papel de “víctima” (Vieira, Jewish Voices 53). Dijo una vez en una entrevista que “to my readers I am an enigma. Many Brazilians have stereotypes about Jews, so, for them my books come as a surprise [...] The characters I deal with are not real Jews [...] they are a kind of hybrids. Centaurs [...] in them I see the fusion of two rich cultures, Jewish and Brazilian...” (Namorato

42). Su interés por el judaísmo es otra razón que sus obras tratan el tema de los cuerpos subversivos. Una ola importante de interés en los estudios judíos en Brasil y el resto del Mundo Occidental durante los 1960 posiblemente llevó a Scliar a investigar qué significaba ser parte de la diáspora judía (McGaha 174, Vieira, Jewish Voices 62). En 1972, Scliar escribió otra novela que se llamaba A guerra do Bom Fim sobre Joel, un niño judío de Porto Alegre que vive durante la Segunda Guerra Mundial. Joel escapa de la pobreza del ghetto judío en que él vive con su familia (65). Después él se enamora, pero cuando su pareja lo deja, éste se llena de nostalgia por su familia humilde y cariñosa (65). Los personajes de Scliar se distinguen por su nostalgia. La idealización de la homogeneidad y el autoritarismo han amenazado a los judíos por siglos y la época de la dictadura no era diferente (Vieira, Jewish Voices 67). También, hasta hoy “there is still a legacy of suspicion, mistrust, and hesitancy toward Brazilian Jews” (Vieira 194). Vieira interpreta la obra de Scliar como una llamada para apoyar las diferencias sociales, aunque no sea fácil (35). Esto es un tema clave que él comparte con otros escritores judíos en Brasil, como Clarice Lispector y Samuel Rawet: la rebelión contra el conformismo (Vieira 193). Scliar se ve como parte de una tradición de autores que desafían el autoritarismo y que da ánimo a los demás a ser menos beligerante (Namorato 44). Por eso, Scliar cree que su deber como escritor es “[...] to open our eyes to the temptations of authoritarianism, racism, and intolerance” (Namorato 43).

Después de publicar O centauro, Scliar escribió una novela histórica que se llamaba A estranha nação de Rafael Mendes (1983). Regina Zilberman la ve como un análisis diacrónico de la opresión violenta en Brasil que comienza con la persecución de los nuevos cristianos, unos de los primeros colonizadores de Brasil. La novela continua

hasta la dictadura de los setenta, durante la cual Scliar está escribiendo (582). O centauro muestra explícitamente la evolución de la dictadura en Brasil durante el siglo XX, mientras que A extraña nação traza una línea hasta la Conquista.

Como en el caso de la Argentina, la censura del estado determina el discurso sobre el cuerpo para los escritores brasileños. O centauro no jardim provee no solamente señales geográficas y de la sociedad para descifrar el discurso que crea la identidad del protagonista, sino también da fechas específicas para determinar el contexto histórico de los eventos en el argumento y colocarlo dentro de la narrativa de la historia brasileña. Por ejemplo, el relato es narrado en 1973, en el auge de la dictadura militar (Pirott-Quintero 777). Guedali nació en 1935, al principio del Estado Novo (7). Guedali no ha experimentado una sociedad que no lo menosprecia por su cuerpo, a no ser cuando lo esconde. Su historia comienza con autoritarismo y termina con autoritarismo. Scliar dice que durante la dictadura, él apoyó la ideología de la izquierda, porque representaba la salvación de un gobierno violento y represivo (Namorato 5). Las fechas de los episodios paran en 1973, pero el libro no se publicó hasta 1980. En el caso de O centauro, las fechas no son ninguna coincidencia. Los últimos años de la novela son los del Sofoco (1968-74), el período más brutal del régimen y los años venideros también se marcaron por la violencia y la censura (Viera 66, Zilberman 578). Por lo tanto, entre el golpe de 1968 y la abertura artística de 1978, un libro como O centauro no se hubiera podido publicar en Brasil (577). Su autor habría sido encarcelado o desaparecido. Aun así, hay huellas de censura en la obra. Por ejemplo, su forma alegórica era un tropo de los autores bajo la dictadura para evitar a los censores y hasta Scliar mismo lo veía como una manera de “auto-censurarse” (Vieira 164). También, es una razón que el tema del cuerpo es tan

subversivo, porque el erotismo, la tortura e interpretaciones críticas del género eran tabúes en la literatura escrita y solamente eran permitidas durante la Abertura de finales de los setenta. Según el crítico Deonísio da Silva, refiriéndose a los años 1974-76, “um exame dos títulos proibidos do Brasil de Geisel dá a medida da obsessão censória com os temas vinculados à sexualidade [...]” (9). No fue hasta después de la distensão en las artes a partir de 1976 que se podía publicar oficialmente novelas con temas abiertamente eróticos o gráficamente violentos y aún así había casos de prohibiciones como el caso del violento y erótico Feliz ano novo (1976) de Rubem Fonseca, prohibido de 1976 al final de la dictadura (14-5). Es interesante notar que The Buenos Aires Affair también fue censurado durante la misma época: fue prohibido por el régimen peronista en 1974, pero una versión censurada salió posteriormente ese año. Vittoria Martinetto ha hecho un análisis interesante de la versión censurada que muestra que se censuraba casi exclusivamente las referencias sexuales, las homoeróticas en particular (222).

El deseo de la libertad es clave a esta y otras obras. “As personagens dele se nutrem de uma melancolia, uma insatisfação com o presente, a procura de coisas melhores” (Salem Szklo 46). Frente a la “ameaça constante da fascistização” en su país, los judeo-brasileños como Scliar (y otros grupos también) construyen utopías, fantasías para escapar la miseria del presente e inventar soluciones para el futuro (46). Szklo describe al hombre moderno así: “Marionete de um sistema que o usa e o rejeita, quando convém, muitas vezes, consciente da sua degradação, ele se volta para dentro de si como única forma de sobrevivência. Constrói, assim, um universo de mitos, de utopias sociais” (46). La literatura llena el vacío de la religión para el hombre moderno que comenzó con el Renacimiento y se intensificó con Auschwitz (83). En la novela, Guedali sueña con un

caballo volador, aún cuando está despierto. Reflejando la auto-censura, piensa que debe corregir sus sueños locos (4). Como Gladys y Leo, Guedali padece del insomnio y considera drogarse (3).

Como muchos otros en la creciente clase media brasileña, el protagonista Guedali quiere ser liberado del aburrimiento burgués y de un estado terrorista. Muestra los cambios de los valores de un país que está en proceso de hibridación. David William Foster dice que Guedali, como su autor, vive en “a society in which everything is in flux and overarching principles of nationhood, and therefore personhood, are in either short supply or, when they do exist, are a mix of jingoism and worn nationalistic clichés” (172). El cuerpo de Guedali, como señalan Pirott-Quintero y Nelson Vieira, refleja esta transición de ideales del control a la liberación (Pirott-Quintero 777, Viera, Jewish Voices 187).

El argumento

En O centauro no jardim (1980), Moacyr Scliar cuenta la auto-biografía de Guedali Tartakovsky, un ser muy único. Hijo de inmigrantes judeo-rusos en el Brasil, Guedali nace centauro – sí, centauro, mitad hombre y mitad caballo - en las Pampas de Rio Grande do Sul en 1995 (13-5). Vive a escondidas por miedo del rechazo de los demás (32). Sus padres contemplan matarlo, pero el amor por su hijo vence (14-5). Se cría en la colonia judía de Quatro Irmãos hasta ser descubierto por el hijo de sus vecinos, Pedro Bento (42). Traumatizados, su familia se muda a Pôrto Alegre, pero el inquieto Guedali se huye y se hace parte de un circo (45, 66). Habiendo ganado mucha fama, él está muy feliz hasta que la domadora de leones en el circo descubre que su realización de centauro no es una ilusión: ¡es su propio cuerpo (75)! Guedali escapa y corre hasta que

encuentra lo menos esperado: una centaura que se llama Tita (78). Se enamoran rápidamente (87). Ellos deciden asimilarse a la cultura dominante de Brasil (90). Tienen cirugía para quitarse los partes equinos y parecer humanos (97-98). Después de tener cirugía en Maruecos, compran botas especiales para cubrir las dos patas que les quedan y mantener la ilusión de piernas humanas (103). Buscando el anonimato y más oportunidades económicas, se mudan a São Paulo (108). Allí encuentran a amigos judíos, tienen hijos y ganan bastante dinero en los negocios (112, 119). Deciden formar un “condominio horizontal”, una mini-Brasilia poblada por judíos (143). Parece que todo va bien hasta un día cuando Guedali regresa a casa y encuentra a su mujer con otro centauro (163). Éste huye y es matado por los guardias del condominio (168-69). Furioso y confundido por la aparente traición de su mujer, Guedali regresa a la clínica marroquí donde tuvo su operación y pide que le pongan sus partes equinos (170). Mientras que espera la cirugía, se apasiona por una Esfinge enjaulada, Lolah, y comienzan una relación sexual (178, 185). Luego, cuando Guedali ya está anestesiado y esperando su cirugía, Lolah ataca al cirujano y el auxiliar de éste la tira a quemarropa (192). El centauro confuso regresa a la colonia de sus padres en Quatro Irmãos y compra la finca de ellos (197-98). Se reúne con su esposa e hijos (214). La obra termina donde comienza: en un restaurante tunisio, celebrando sus treinta y ocho años con su familia y amigos, soñando con fantasías de caballos y encuentros sexuales (216-19). Pero cuando por fin Tita cuenta la historia de ellos, todo parece ser más locura y sufrimiento que fantasía y aventura: Guedali padece de un tumor cerebral que causa alucinaciones (225). Al terminar la obra,

no se sabe cuál es la versión “verdadera” de la vida de Guedali, Tita y los otros personajes que pueblan la obra.

Guedali: Tener el cuerpo de un centauro

La animalización del hombre y la personificación de los animales es otra corriente en su obra y una de las más importantes para comprender O centauro no jardim. El Centauro Guedali representa la oposición binaria entre una entidad que intenta controlar otro. En 1968, Scliar publicó su primera obra premiada, O carnaval dos animais, una colección de fábulas cortas que revelaban “the beast in us all” (Vieira, Jewish Voices 160). Más importantemente, revelaban lo bestial de la civilización brasileña a finales de los sesenta. Vieira las considera tragicomedias sobre la opresión, la persecución, el holocausto, la inversión y la mutabilidad del hombre (160). También muestran cómo la sociedad ritualiza la violencia y la crueldad, temas que reaparecen en O centauro en el sufrimiento físico y psicológico de Guedali durante el proceso de modernización de Brasil.

Guedali tiene partes bestiales enormes. Según Grosz, el hombre usa los animales para representar sus propios deseos, necesidades y excitaciones (188). Su propia madre lo quiere matar cuando ella ve la monstruosidad que ha creado. Su miembro enorme espanta a todos, tanto su mohel como la domadora de leones con quien se acuesta (30, 73). Sus patas le dan vergüenza cuando su vecino quiere montarlo a cambio de guardar el secreto de su existencia (43). Sus piernas permiten que él siga los mandatos de la sociedad (de las leyes del estado, de las normas del género, de las expectativas de sus empleadores) y también escaparse (56,66). Sus patas son transgresivas y como sus genitales, él tiene que intentar a controlarlos (103). Guedali tiene cirugía para quitarse sus partes equinas y mete sus patas vagabundas en botas especiales para normalizarlas – es decir, la conformidad

burguesa (103-04). Lo único que sigue siendo masivo es su pene, una representación de su sexualidad “bestial” (es decir “bárbara”, “sub-humano”) (90). Su hambre primitivo por el sexo nunca se doma, desde su encuentros de madrugada con el caballo de su vecino, hasta el caso con la mujer de su mejor amigo, hasta los últimos momentos del libro cuando sus patas están acariciando las piernas de una joven en el restaurante mientras que su mujer chismeaba (33, 128, 216). Su cuerpo está totalmente descontrolado a veces. A veces Guedali usa la fantasía (sus ensueños) para satisfacer sus necesidades sexuales.

Hay muchos momentos en el texto cuando Guedali está oprimido, según la definición de Grosz. Es visto como una rareza por la sociedad dominante, mal-entendido e inherentemente inferior. Guedali no puede escapar esta posición: está marcado en su cuerpo. Como dice Grosz, el cuerpo solamente se entiende como un fenómeno culturalmente específico (83). Pirott-Quintero ve el cuerpo de Guedali como un “non-essentializing, transgressive signifier” (777). Su lectura hace una pregunta importante: “What are the implications of having a ‘normal’ human body?...The novel raises this question through Guedali’s excessive and transgressive body” (771). Como mi lectura mostrará, hay varios momentos en el texto que afirman esta perspectiva.

La idea del hombre civilizado que controla y educa al salvaje animalizado es un tema muy antiguo en la literatura latinoamericana. Unos ejemplos de textos que tratan este tema son Facundo del argentino Domingo Faustino Sarmiento y Doña Bárbara de Vieira ha señalado lo difícil que ha sido para la clase media en Brasil aceptar la diversidad de su país y describe el país como un “patrimonial political system riddled with sinecures” (160). Muchos miembros de las clases media y alta han percibido su

misión como la de civilizar a los “indios, negros y mulatos” en su país y por extensión la asimilación de los judíos forma parte de esta rúbrica.

La opresión de lo humano sobre lo animal también se relaciona con Civilization and its Discontents de Sigmund Freud (1939). En él, el médico explica la relación entre el desarrollo de la sociedad y la represión de los instintos (81). Según Freud la culpa es la base de las instituciones. La dominación de la naturaleza también implica la subyugación del hombre y el sacrificio del individuo para la sociedad y sus instituciones (82). Por eso, el centauro junta al oprimido con el opresor para mostrar los conflictos internos y externos de un país en transición.

El desarrollo físico de Guedali refleja el desarrollo físico de su sociedad y cómo estos dos se afectan uno al otro. O centauro se compone de episodios que catalogan imágenes de las eras que han compuesto la historia brasileña del Siglo XX. Guedali, pasa por una serie de identidades que se determinan por sus circunstancias sociales.

La marca narrativa de O centauro no jardim comienza cuando Guedali está celebrando sus treinta y ocho años con sus amigos y su familia (1,8). Pero ya no parece ser centauro, por razones desconocidas (1). Guedali describe las celebraciones en O Jardim das Delícias, un restaurante tunisio (1-6). Dice que algunas cosas no se pueden confesar, que todavía quedan secretos y él detiene la compulsión de contar a todos su historia desde el comienzo (5). En el segundo capítulo, él cuenta su historia al lector. Comienza con su nacimiento en 1935 y continúa a 1973, el “presente” de la narración (7-198). Esta manera de narrar hace que la obra tenga una estructura circular. Esta técnica se resume cuando Guedali agarra una servilleta y escribe que “Está tudo bem agora” (6). Esta frase puede significar que, en realidad, la historia entera de este individuo es el

producto de un solo momento del tiempo: el veintiuno de Septiembre, 1973 (1). También implica, irónicamente, que sus penas y mala suerte ya han acabado y que él ha adquirido una sensación frágil de estabilidad, lo cual no es verdad después de la crisis de petróleo en 1973, cuando la economía se cae en pedazos y el gobierno se hace aún más violento. La versión de la vida de Guedali del propio narrador es la única que el lector conoce hasta una revelación durante la tercera parte de la marca narrativa. Su mujer Tita narra la vida de él y de su familia a una amiga en el restaurante (206-210). La versión de Guedali de su pasado erótico, fantástico y aventurero se borra casi totalmente en la de Tita. Ella cuenta la vida de él como si fuera simplemente el producto de un tumor cerebral y unas cuantas mudanzas por razones económicas o sociales (206-210). A diferencia del cuento de él, no hay sexo con esfinges (180-83). No hay “salvajes” golpeando ritmos exóticos en las pieles de centauros (97). No hay caballos voladores pasando por el cielo (224). Su versión monótona y razonable de los eventos hace que la de él parezca una locura. Pero la línea entre la locura y la ficción es difícil de establecer. Según Pirott-Quintero, “He creates a narrator who mythologizes the events of his life” (770). La historia según Guedali sirve como un escape de la prisión de su estilo de vida aburrido y conformista y la máquina dictatorial de propagandas y mandatos militares que idealizó y exigió durante los setenta. Guedali quiere correr, dar patadas, golpear el suelo y huir constantemente y su identidad equina está perdida en el caballo volador de sus sueños. Su vida según él es “[a] nostalgic idealization of what he [...] once was, coupled by the longing to reconnect with a transcendent higher self” (Pirott-Quintero 769). Él quiere escapar de la prisión de su realidad oprimida y antiséptica. Guedali espera tener nietos normales para poder olvidarse de su pasado (Scliar 3).

En el restaurante, Guedali no puede expresarse verbalmente. Tiene que escribir borrones en una servilleta para expresarse (6). Es decir, que su gobierno y su sociedad lo censuran, especialmente cuando quiere discutir asuntos del cuerpo, de la opresión y de los mitos que la sociedad cree (y crea). Como es el caso de Gladys y Leo, Tita y Guedali censuran uno al otro: ella quiere domarlo, pero él no le hace mucho caso tampoco (6). Cada uno es el “otro” del otro. No se validan las versiones de sus narraciones uno al otro. Parece que uno no comprende la perspectiva del otro y que no se importa, como se verá en las narraciones sobre el bandido, el centauro y el tumor de Guedali. No queda claro, cuando Tita cuenta sus historias a su amiga en el restaurante, si ella está ignorando los cuentos locos de su esposo o si él la ignora más cuando él cuenta su historia al lector. Parece que los dos son culpables, y que una interpretación posible es que Scliar está criticando la falta de diálogo entre los géneros.

Guedali comienza el relato de su niñez con una especie de preámbulo sobre cómo se describen las primeras memorias de uno: “São coisas viscerais, arcaicas. Larvas no âmago das frutas, vermes movendo-se no lodo. Remotas sensações. Vagas dores. Visões confusas [...]” (13). Como Puig, Scliar muestra una fascinación con los conceptos freudianos de las “pulsiones inconscientes” y de los “traumas infantiles”, pero como su relato mostrará, los parodia y exagera para mostrar que ellos también son mitos del cuerpo y de la subjetividad.

Como el de Leo, el nacimiento de Guedali es horripilante. Un contraste total a la visión marianista de una Virgen pacífica contemplando el nacimiento de su santo hijo, la madre de Guedali sufre tremendamente y grita como si estuviera siendo torturada (13). Cuando por fin da a la luz, el dolor y el horror intensifican: el hijo es totalmente normal y

sano hasta la cintura, pero abajo no es humano. Tiene patas de caballo, pelos de caballo, pies de caballo, cola de caballo (14).

Las reacciones de la familia ejemplifican las ideas tradicionales sobre el género en este contexto. La madre echa la culpa al padre, gritando “O bandido! Nos tirou de casa para nos trazer a este inferno, para este fim do mundo! Vou morrer, por culpa desse assassino!” (14). En su histeria, Rosa Tartarovsky subvierte la imagen tradicional de la “buena madre” que se sacrifica por sus hijos que forma parte del culto a la Virgen en los países hispanos y también en la tradición literaria judía (Salem Szklo 30). Hasta la partera considera matar la monstruosidad que ella ha creado, pero al final decide no hacerlo por sus rasgos humanos (los demás le darán asco durante toda su vida) (17). Es interesante notar que la partera había matado a uno de sus hijos por menos: ella lo estranguló por ser nacido cíclope y sin extremidades (17). Este infanticidio es otro ejemplo de la violencia de la homogeneidad. ¿Cómo tener una vida normal con un hijo cíclope? ¿Cómo tener una vida normal con un hijo centauro? ¿Cómo tener una vida normal? ¿Por qué? El nacimiento de Guedali se basa en la violencia y el crimen, igual que la de Leo, como se verá en mi análisis del padre de Leo. Sin embargo, la partera decide no matarlo porque ella ya había perdido a sus cuatro hijos. Está harta del sufrimiento y de la violencia, como muchos estaban hartos de la sociedad violenta y conformista de Brasil durante esta época.

Como el padre de Leo Druscovich, Leão Tartarovsky es un ejemplo de la violencia del machismo. Aún se pregunta a sí mismo: “Que crime cometeu?” (18). Él busca la respuesta en la religión, pero no considera los crímenes causados por la política seglar. Cuando se casa con Rosa, es violento con ella en la cama, pero ella se conforma a su violencia. También, él toma decisiones para su familia sin comunicarse con ella. Fue

él que decidió mudarse de Rusia urbana al Brasil rural. Después de violentar su cuerpo sexualmente, lo violenta por sacarlo del ambiente más cómodo para ella. Cuando llegan a Sudamérica, él la esfuerza a seguir teniendo hijos hasta producir a otro varón, aunque ya tuvieran tres hijos (19). Quizás estaba buscando el balance de tener a dos varones y dos chicas, en vez de la rareza manerista de dos chicas, un chico y chico-caballo-monstruo. Rosa vomita y sufre antes del parto y sigue sufriendo después (19). Cuando Guedali nace, Leão quiere quemar sus partes bestiales en un horno, lo cual puede ser leído como una alusión gráfica a los de los nazis durante la “Solución Final”, porque Guedali (adulto) está narrando desde el año 1973. ¿Cómo puede ser que un judío pío que ama a su familia piense algo tan similar a los horripilantes antisemitas? Por la presión de conformarse a las normas de la sociedad. “...á medida que as chamas os consumissem, tudo estaria sendo esquecido, como um sonho mau” (22). Esta relación entre Leão y los nazis resurge después cuando aquél le cuenta las atrocidades de los “médicos” alemanes que encogían las cabezas de los judíos como los jívaros brasileños y que creaban monstruosidades combinando partes animales con partes humanas (49). Da gracias a Dios que los hombre-bestias se hayan muerto. Guedali llora, no por piedad sino porque su padre, su familia y las personas a su alrededor han dicho o hecho cosas que no son tan diferentes de los fascistas europeos. Esto fue el caso durante la época de nacionalismo extremo de Vargas y más violentamente durante la dictadura militar (Vieira 163). Como Vieira ha señalado, muchos autores encontraban conexiones entre las tácticas de la dictadura y las políticas anti-semitas de Alemania en la época de los nazis (66). Ésta no es la primera vez que Scliar trata las actitudes casi-fascistas entre los judíos. En “Na minha suja cabeça, o Holocausto”, el hijo de un sobreviviente comienza a criticar a su padre por ayudar a otros

judíos que escaparon de las atrocidades de Europa nazista. El hijo intenta a olvidarse del pasado de su familia judía. Detesta a sí mismo y proyecta sus emociones negativas en “otros” (Vieira 185-86). El padre de Guedali personifica la violencia del olvido y de la idealización de la homogenización.

De niño, sus papás lo esconden de los ojos prejuiciosos de sus vecinos (18). Por ejemplo, cuando el doctor Oliveira llega para examinar al niño-centauro, sus apuntes son una parodia de sí mismas. La “objetividad” científica no puede mantenerse frente a este misterio. Lo describe como “muar”, lo más extraño del caso. El miembro viril del niño es “monstruoso” como el de Leo. Como Puig, Scliar exagera la fantasía machista del poder sexual para presentarla como algo horroroso. Es de esperarse dentro de este contexto que uno va a extrañar los rasgos antedichos, pero los apuntes también mencionan que el niño tiene “[p]enugem dourada se torna mais densa e escura – surge, brutal, plame alazão” (24). En fin, éste es un documento que se supone que es objetivo y hasta científico, pero que resulta muy subjetivo e influenciado por las normas y prejuicios de la sociedad. El médico propone a la familia dos opciones: matar a Guedali o aceptarlo. La identidad nacional de Brasil en la época de fascismos también pasaba por el mismo proceso. Es un proceso que todas las sociedades tienen que experimentar: aceptar las diferencias o destruirlas, metafóricamente o concretamente, como fue el caso de la dictadura militar. El médico también representa cómo la sociedad explota al otro: él quiere sacar fotos de él y hacer estudios para ganar fama y dinero (25).

Los padres dicen que no. Como se vio en la entrevista con Scliar, muchos brasileños gentiles han sido sospechosos de los judíos, según Scliar (Namorato 42). Los padres nunca intentan dejar de ser judíos, pero quieren parecer a los demás como “gente

normal”: “Ele [Leão] quer que a gente fique aqui, trabalhando a terra [...] mostrando aos góim que os judeus são iguais a todos os outros povos” (14). Cuando una familia está encarando prejuicios y dificultades, no es de extrañarse que quieran esconder a su hijo, para protegerlo. Cuando nace, ellos contemplan quién tiene la culpa de la situación, como si fuera un pecado tener un hijo que no era “normal”. Yo propongo que esta situación crea para la familia de Guedali un closet para esconder su identidad queer como un centauro. Hay que recordar que queer aquí significa las identidades y actos que caen fuera de las normas hétero-sexistas, según Grosz (210). Mi análisis de su encuentro con su vecino explicará esta posición en más detalle.

Guedali vive feliz, escondido de la sociedad, hasta que un vecino joven, Pedro Bento, lo descubre y lo explota (42-44). No es una exageración ver esto como un “outing” de su identidad. También es posible leer esto como una escena de homo-erotismo. Un día, el papá de Guedali está andando a su lado en un campo, riñendo a su hijo por quedar “tão à vista” (42). Se supone que éste se esconde y que aparece solamente por la noche. En este momento, un gaucho joven aparece y maravilla a Guedali, fascinado por su cuerpo. El papá manda que Pedro guarde el secreto de Guedali, pagándole en efectivo. Al principio, a Guedali no le gusta Bento, pero después de hablar con él frecuentemente, establece una relación amistosa con él. Pero esto cambia cuando Pedro quiere tocarlo y hasta salta encima de él. La escena parece una especie de violación: él casi estrangula a Guedali, gritando de alegría sádica mientras que tres varones los miran. Guedali, horrorizado, intenta escapar y corre, corre, corre hasta llegar a la casa. Leão rescata a su hijo de su atacante y lo golpea hasta que pierda la consciencia. Después, deciden dejar el interior de Río Grande do Sul y mudarse a Pôrto Alegre donde no hay nadie que se importe de la

presencia de Guedali (46). ¿Cuántas personas rechazadas en los pueblos pequeños del interior hacen lo mismo? ¿No es posible que Puig dejó a los gauchos de Coronel Vallejos no solamente porque quería estudiar el cine sino también para encontrar dónde ser no-heterosexual en paz? Sin embargo, esta escena homo-erótica entre Pedro y Guedali es muy traumática (de verdad, es casi una violación) y Guedali pasa toda su vida paranoico de ser descubierto por Pedro. Mientras que la neurosis homofóbica de Leo en The Buenos Aires Affair tiene al fondo su violación y asalto del prostituto, Guedali parece sentir víctima del homoerotismo. Sin embargo, como adulto él considera matar a Pedro para esconder su secreto de ser centauro (104). También, si Pedro representa una homosexualidad escondida en Guedali, la próxima vez que lo ve puede representar un momento cuando la sociedad brasileña acepta las “locuras” eróticas: Carnaval (112-13). Pedro aparece en São Paulo para festejar, disfrazándose de centauro con la ayuda de la domadora de Leones del circo. Durante la carnaval, los heterosexuales pueden portarse como homosexuales, los hombres como mujeres si quieren. De una manera, las máscaras de carnaval revelan las verdades de los cuerpos que las llevan (117). Posiblemente, el miedo de ser descubierto por Pedro es el miedo de explorar deseos sexuales reprimidos. Como Butler ha señalado, la heterosexualidad se basa en el olvido activo de los deseos homosexuales (“Prohibition” 91). Guedali también parece tener miedo de la heterogeneidad. Como el tema central de O centauro es el conflicto entre la idealización de la homogeneidad y “el otro”, el miedo se “outing” se equipara al miedo de ser descubierto como judío y ser menospreciado. Cuando Guedali se muda a la comunidad judía que él establece con sus amigos, Pedro lo sigue en busca de trabajo. Guedali contempla despedirlo, pero no lo hace bajo la condición de que Pedro “se porte bien”.

Aunque Guedali sea contra el autoritarismo, a veces él mismo es autoritario cuando tiene más poder que Pedro. Guedali es un personaje encantador en muchos momentos del texto, pero a veces es tan violento, sádico y neurótico como los personajes de Puig.

La opresión de Guedali no es solamente un producto de su cuerpo en sí, sino de sus actos también. Es un anti-héroe: no corporiza los valores dominantes de su sociedad. Guedali, un centauro nacido en una familia de inmigrantes pobres que son judíos, ninguno de los cuales son centauros, solamente puede ser un marginado en ciertos contextos (16). No puede ser un héroe porque su mitad humana no puede controlar su mitad animal. Tiene casos amorosos con casi cada mujer/hembra a quien conoce: una yegua, una esfinge, una centaura y la mujer de su vecino (33, 128, 174). Pero sus pulsiones y compulsiones no son las únicas dificultades que su cuerpo encara: factores sociales y religiosos provocan aún más transgresiones. Usando mentiras y alcohol, su padre engaña a un mohel (una persona certificada para hacer circuncisiones) para que le haga sus servicios para el pequeño Guedali (22). Al principio, Guedali no se puede casar con su novia porque creen que ninguna sinagoga casaría a dos centauros, mucho menos un judío y una shiksa (Guedali es judío, desde luego) (77). Cuando se casa con Tita, no puede usar preservativos ni píldoras para control de nacimiento, porque no hay ninguno para los centauros (89). Él tiene que dejar que su semen caiga al suelo, un pecado mortal según el Torah (Gén. 38.6-9). También, esta pérdida de semen puede representar la voluntad de no continuar la raza por vergüenza de sí mismo, algo que cambia cuando por fin tienen hijos (79). La pareja tiene que mentir diariamente – a sus propios hijos aún – para esconder el hecho de que sus botas contienen patas de caballos (123). La naturaleza manchada le hace un contraste al a priori “héroe estamental” que “se revela en la acción:

el individuo moderno se construye (o se frustra) a través de ella. Uno es plenitud de origen: el otro proyecto” (Martínez 6). Sin duda Scliar estaba harto de héroes militares después de dieciséis años de dictadura militar cuando publicó el libro y la noción de construir una nueva identidad en un lugar donde se rechaza a uno tiene semejanzas con la experiencia de Scliar, quien creció como un hijo de inmigrante en Brasil.

No obstante, la normalidad parcial es inevitable para Guedali, también. Es un híbrido en el closet (Pirott-Quintero 775). Muchas veces es un marginado que tiene que esforzarse para lograr la normalidad, social y económicamente. Ya que él tiene que cambiar su ética constantemente debido a las restricciones de la sociedad, él tiene que asimilar para sobrevivir. Pirott-Quintero llama este proceso “el antropomorfismo”, o “the quest of becoming human (i.e., ‘normal’)” (768). Esta asimilación crea la subjetividad de Guedali y resulta en la confusión que marca la obra. “The blurring of inside/outside, mental/corporal, fantasy/reality represents the internalized displacement experienced by a marginalized character attempting to ‘fit in’” (774). La operación de Guedali en Moruecos hace que él parezca normal (89). Lleva botas especiales para parecer normal (90). Perpetúa “Brazilian society’s covert facilitation of prejudiced stereotyping” (Pirott-Quintero 777). Y como Leopoldo Druscovich, destruye parte de sí mismo y mutila su propio cuerpo en un intento a conformarse a las nociones de “normalidad” en su contexto.

Guedali se escapa de la casa y se hace un espectáculo en el circo (56-57). Aquí él es la antítesis de su antigua persona y uno de los actos más populares (61-62). Salir del closet y convertirse en espectáculo lo hace aceptable en la sociedad. El cuerpo bajo la máscara carnavalesca de las luces del circo es una maravilla, algo fantástico, hermoso y

placentero. La falsedad del cuerpo es aceptable, pero ser un centauro que acepta y afirma su identidad espantaría la sociedad dominante. Por ejemplo, él encuentra a una jefa y una amante en la domadora de leones (65). No obstante, ella descubre que él es un centauro de verdad y le asusta con sus gritos de horror. Sus deseos bestiales son reprimidos por la sociedad, pero sus piernas fuertes no son usadas para lograr fines violentos. Esto sería una solución revolucionaria o militar, opciones que ya no apetecían más a la mayoría de los brasileños en 1980. Se huye de la opresión. Se esconde.

Guedali y Tita: Esconder los cuerpos de dos centauros

Entonces Guedali sale rumbo a la frontera sureña de Brasil. Es 1954, el año de la muerte de Getúlio Vargas y el exilio de Juan Perón. Es el final de los populismos autoritarios, por bien o por mal. En el camino, encuentra a Zeca Facundes, un caudillo típico que tiraniza su hacienda, un símbolo de la época (73). Zeca se muere (73). Allí, Guedali encuentra a una mujer y una familia nueva. Consiste de las concubinas liberadas de Zeca, representaciones de las mujeres “liberadas” después de la dictadura y, como en BAA, representantes de los subalternos. Hasta encuentra a una esposa, la centaura Tita (75). Pero el final del autoritarismo no marcó el final de la idealización de la homogeneidad y mucho menos un cambio total en las normas del género. Como la entrevista imaginaria con Gladys en BAA, las revistas son el medio del conformismo para las mujeres. Tita no quiere ser centaura más. También se cansan de las miradas desdeñosas de la conservadora dona Cotinha y la pareja viaja a Marruecos para quitarse las partes equinas (85).

La operación de Gedali y Tita es clave a la obra: conecta el closet con ser centauro, judío y subversivamente sexual. Mostrando el conocimiento médico del autor, la cirugía

tiene lugar en el lugar de la primera “corrección” de sexo ocurrió (85). Típicamente, los transexuales sienten que nacieron en el cuerpo equivocado. Los centauros brasileños también quieren “corregir” sus cuerpos. Sin embargo y a diferencia de muchas personas que han tenido la operación, Guedali quiere volver a ser centauro, casi desde el principio. Para Salem Szklo, la cirugía representa la “deshumanização, violência, degradação dos centauros” (152). Las partes equinas representan el “bode expiatório, que leva os pecados dos outros, o animal que sofre pelos humanos” (Salem Szklo 152).

Después de la cirugía, Guedali aprende que sus partes equinas, símbolos de ser “otro” o “sub-humano”, son vendidos a los “salvajes” africanos por el cirujano. Parece que éste también quiere explotarlo (97). Su horror frente a los “salvajes” puede ser un estudio en la proyección del “otro adentro” al “otro afuera”. Primero, Guedali y Tita detestan las partes de sus cuerpos que los distinguen de las normas de la sociedad. Después, Guedali se horroriza frente a los salvajes golpeando su piel como si fuera un tambor. Guedali se distancia de los “nativos”, pero los lleva en su mente, un miedo y un deseo reprimido, como Pedro Bento y las ganas de correr por los campos sin impedirse (95-96). La memoria de la música de los nativos es la resistencia de esta represión a través del arte.

Él se queda en movimiento constante hasta el final de la novela. Él no es un héroe fuerte que pueda desafiar directamente la autoridad. Como diz Zilá Bernd “[...] the centaur captures the transition between locations and traditions...in permanent quest for identity” (21). Sus divagares de un sector a otro crean una identidad fluida, ejemplificada por la estructura fragmentada y episódica de la obra. Muestra cómo una sociedad híbrida y perversa crea a individuos que son híbridos y perversos.

El diálogo con la psicoanálisis continúa cuando Tita, la centaura del campo, tiene que ir a terapia para conformarse a las normas de la burguesía y para ser aceptada por los amigos de Guedali (142). Por ejemplo, Beatrice, una amiga quiere un consultorio en medio del kibbutz de lujo que ellos deciden construir juntos. Como Puig, Scliar pide prestado mucho de Freud, pero critica la aplicación de sus teorías para fines conformistas (Scliar 138). Tita no padece de neurosis; padece de discriminación. La madre de Guedali la rechaza inicialmente por no ser judía (“ela não é da nossa gente”), él siente vergüenza de ir a fiestas con ella porque ella no sabe cómo conversar con los burgueses y su propio esposo la ve como una “grossa do campo” (106, 117). Es un desafío a las normas burguesas. Especialmente cuando tiene que ver con Tita, Guedali se olvida a veces de los momentos en su pasado cuando él era víctima de opresión. De niño, Guedali se da cuenta de su situación como una excepción de las normas cuando mete su casco en su boca como hacen todos los bebés y se hiere la boca (31). Desde entonces, él comienza a buscar un significado en su sufrimiento. Este momento es otra parodia freudiana por su énfasis en el trauma infantil. Es igualmente imposible saber cómo los bebés reaccionan a tener una pata en su boca como lo es saber qué están pensando durante una “escena primal” o un “complejo de Edipo”. Guedali visita el tema de Freud otra vez como adulto: “Li Freud. Ficou patente para mim a existência do inconsciente, dos mecanismos de defesa, dos conflitos emocionais. A divisão da personalidade, eu a compreendi bem. Mas, e patas? E cauda? Onde é que entram?” (51). Esta desorientación se repite cuando Tita también pregunta: “que psicólogo vai entender nosso caso?” (117). Sabiendo que su cuerpo no se puede explicar a través de la ciencia, Guedali busca significado en su familia, el arte y los mitos de la antigüedad. Pero es una lástima que no se sabe más sobre la perspectiva de

Tita durante la obra: hasta el último momento en el restaurante tunisio, no se oye de ella. Como el psicoanálisis clásico, Guedali no presta bastante atención a las mujeres en su vida.

Guedali y el golpe: Oprimir el cuerpo de tres centauros

El Golpe Militar de 1964 se corporiza en “Honório”, el presidente del nuevo gobierno brasileño (121). Su nombre tiene un doble sentido: él mantiene el “honor” de la comunidad, pero como los cristianos en la Península Ibérica durante la Re-Conquista Española, quiere mantener la “pureza de sangre” a través de la violencia. Guedali mismo piensa en la Santa Inquisición cuando lo conoce (121). Es miembro de una organización anti-comunista (como los torturadores en BAA) y tiene un poder panóptico (121).

Guedali lo describe así: “Que não se preocupassem, porém, seus subordinados: ele era como um pai, justo mais não cruel. Quem estivesse limpo nada tinha a temer” (121). El problema es que nadie sabe cómo determinar qué ha sido su crimen, ni tampoco como Honório toma sus decisiones. Se vive en una paranoia constante, un miedo de hacer algo para contrariar al jefe. Guedali, por uno, ha escrito un artículo contra el jefe y ahora vive con el mismo miedo que tenían Scliar y Puig por desafiar la autoridad. Grosz ha comentado la relación entre el cuerpo y la ciudad, la dominación de la civilización sobre la barbarie o la naturaleza. São Paulo para Guedali y sus amigos es una máquina dictatorial como la Buenos Aires de Leo. La relación ciudad-masculinidad-estado-orden-opresión, clave para comprender las tácticas de la dictadura militar, se encuentra en el São Paulo en que Guedali vive.

Scliar crea judíos literarios, pero nunca los esencializa como “buenos” ni “malos”. Guedali es un poeta, un alma en búsqueda de la libertad, pero es un machista también.

Después de casarse con Tita, no le presta mucha atención excepto cuando quiere sexo o cuando tiene miedo de ser descubierto como centauro, porque ella es la única que puede comprender eso. Tita se siente como la “otra” entre sus amigos y a veces parece deprimida por su estilo de vida burgués. Después del nacimiento de sus hijos, Tita encuentra satisfacción en lo menos esperado para Guedali: otro centauro (150). Éste es joven, viril y “out” – un contraste al centauro “en el closet” con quién ella se ha casado. Una lectura posible es que, como Puig, Scliar enlaza las “transgresiones” sexuales con el guerrillerismo. Cuando Guedali descubre al centauro anónimo, aquél reacciona como un interrogador: “Tu não. Tu não falas. Ele é quem fala. O centauro. Ele vai contar tudo. Direitinho., sem mentir ” (163). En este papel, Guedali es el opuesto de su identidad alegre y fantástica. Irónicamente, es más ético cuando miente, porque deja espacio para que se oigan otras versiones e interpretaciones de los hechos.

Pero cuando el centauro confiesa, su historia es muy semejante a la de Guedali. Es del mismo lugar, pero de buena condición financiera (como muchos de los revolucionarios de la época) (Scliar 164, Chasteen 276). Sus padres también contemplaron matarlo (quizá Guedali haya olvidado esto, después de tantos años escondiéndose a sí mismo). Sin embargo, a diferencia de Guedali, el joven rechaza la oportunidad de mutilarse para conformar. Se huye del médico marroquí que quiere cortarle las patas (165). Cuando por fin encuentra a Tita, se enamoran inmediatamente. Guedali dice que está al punto de aceptar la relación de ellos cuando aparecen sus amigos del condominio donde viven. Éstos se espantan y llaman a los guardias. Lo cazan. Lo matan (169). Parece que el eros de Guedali, esa fuente inconsciente de vida, felicidad y creatividad artística se ha rendido al thanatos, porque Guedali busca aliviar su rabia por

destruir al sospechoso. Pedro, el que lo mata al final, pregunta si es hijo de Gedali. Éste no dice nada. Otra vez, Pedro representa la amenaza de “outing” Guedali como centauro. También es un momento cuando Guedali se conforma a las normas de una sociedad bajo un estado terrorista: cuando ve la violencia contra la oposición política, no dice nada.

Guedali y Lolah: El cuerpo enjaulado, el cuerpo en cambio

Cuando Guedali conoce a Lolah, la esfinge, es como si estuviera viendo su propio cuerpo en el espejo. Siente una mezcla de identificación y repulsión (164). “Era uma estranha emoção, a que eu sentia, um misto de tensão e repulsa, de pena e nojo. E a solidariedade que sentem entre si os inválidos, os defeituosos e os doentes” dice el centauro (178). Los rasgos femeninos de la bestia son exagerados, como los rasgos masculinos de Guedali: sus pechos son voluptuosos, su piel bronceada (178). Es exótica, salvaje, otra. No la entiende pero la desea. Habla, pero nadie la entiende, una metáfora para la censura o la falta de comunicación entre distintos grupos. El médico la describe como muy inteligente y una lectora voraz, pero él no sabe nada de ella porque casi nunca habla. Ella representa el silencio como la muerte en la vida. Pero su cuerpo ejemplifica mejor la opresión, porque es casi totalmente bestial. Solo su cabeza y su pecho son humanos. No puede quedarse en el closet. Se queda en una jaula. Ésta está en consultorio. Esto puede representar a los prisioneros del estado militar, o simplemente la condición del oprimido en cualquier sociedad. Lo claro es que no está libre para expresarse sino que está “protegida” de su propia furia, sus impulsos subversivos. Vive muriendo como la sociedad moderna freudiana (Scliar 166).

Guedali y Lolah se rinden a sus deseos sexuales rápidamente, pero eso no los satisface. Tienen relaciones como animales, pero en secreto, en la oscuridad, en silencio

(185). Lolah nunca sale de la jaula. Sus encuentros nocturnos continúan hasta que Lolah quiere que Guedali convierta su cuerpo en el de un hombre-león (186). Parece que hasta los “otros” sienten una pulsión hacia la homogeneidad a veces. Su pasión inspira los instintos violentos de Lolah a salir de su jaula durante la cirugía (Guedali decide volver a ser centauro) y se supone que ella ataca al médico. Su ayudante la tira. El médico, antiguo “dueño” de la maravilla, le echa la culpa a Guedali por ser judío y por haber abierto su jaula (193). Guedali no puede escapar totalmente ni de ser judío ni ser centauro: está escrito sobre su cuerpo, lo que es ambos. La única huella de Lolah que queda es una pata amputada que el médico guarda como un recuerdo, como las cabezas encogidas de los nazis. Pero al final, no se sabe la causa verdadera de la muerte de ella: el único testigo presente es el médico y él es el que quería oprimirla más. Lolah es otra representación de cómo los temas de la opresión y la violencia son temas globales con ejemplos locales específicos, como los titulares de BAA.

Guedali y Tita: Narrar el cuerpo y la identidad

Cuando Tita cuenta la historia de ellos, el joven centauro no tiene partes equinas, sino es un terrorista urbano. Encantado con las ideas de Marx, éste roba un banco con unos amigos para apoyar su causa en 1967. Se exilia a Algeria. Su cirugía no es para hacerse humano sino para esconder su identidad subversiva (como los otros centauros). Al final la refuta y regresa al Sur de Brasil a escondidas. Viene al condominio de Guedali y Tita. Ellos forman una amistad rápida que se convierte en un amor escapista. Pero Guedali los encuentra, no escucha nada de lo que dice Guedali y él y Pablo permiten que los guardas encuentren al subversivo y que lo maten. Al final, los titulares de los periódicos dicen “Jovem assaltante baleado ao assaltar condomínio horizontal” (229). Los noticieros hacen

una mención breve y los televidentes lo olvidan de inmediato, distraídos por las películas de bangué-bangué à la John Wayne (229).

La única verdad clara entre las dos narraciones es la siguiente, de Guedali: “Mentiras. Camadas de mentiras, umas superpostas a outras. É preciso fazer a arqueologia dessas fantasias para expor a verdade, se é que ela existe” (229). Como en la mayoría del texto Guedali narra los eventos de su vida, parece que él exagera ciertas cosas y que omite otras. Según el crítico Mark Axelrod, “the reader never questions the validity of the story” (159). No estoy de acuerdo. A diferencia de una narración en la omnisciente “voz de Dios” o un régimen autoritario en la política, Guedali tiene una autoridad cuestionable. En el contexto de una política rígida con respecto a las artes y a otros aspectos de la vida, leer una narración que nunca se presenta como una realidad monolítica debe ser refrescante. Es un acto subversivo que parece usar la ficción para aliviar la tensión de siempre decir la verdad (en interrogaciones, por ejemplo). Nelson Vieira trata este tema en su “Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern Novel from Brazil”. Es una deshonestidad que parece más honesta que las “verdades” que el estado estaba produciendo en los periódicos y en la televisión durante los setenta. También, las “mentiras” entretenidas de Guedali en comparación con la explicación “lógica” y “médica” de Tita son una subversión del machismo en este contexto, porque la voz de la mujer desenmascara las ficciones que el hombre ha creado. También, el contraste entre la narración de Guedali y la de Tita acentúa lo fantástico y literario de la versión del centauro. Pensar en la realidad como una serie de mitos o “mentiras” como dice Guedali posibilita cambios impensados según una perspectiva monolítica de la realidad, como dice Ernst Behler en “On Truth and Lies in the Aesthetic Sense”.

La explicación de Tita de los eventos de su vida se basa en gran parte en la explicación médica de “ser centauro”. Como los reportajes médico-legales de The Buenos Aires Affair, la ciencia parece más una representación incompleta e influenciada por la política que autoritativa o totalizadora. Hasta el título del reportaje parece ser el de un libro self-help para aprender cómo vivir con la excepcionalidad de ser centauro. También muestra la solidaridad del autor con los que sentían marginados de la sociedad. Scliar ha mencionado cómo las personas buscan respuestas a las preguntas sobre la identidad en la ciencia, pero como en la literatura, las respuestas siempre son incompletas:

Tumor. Interessante. Tumor, como gerar um: imagine um centauro. Imagine-o imóvel, mas pronto para o galope, os punhos cerrados, os tendões retesados. Essa figura, imaginária, gera naturalmente uma tremenda energia – ainda que imaginária. Energia essa que invade tuas pupilas dilatadas, flui ao longo do nervo óptico, chega ao cérebro e aí começa a se acumular num remanso qualquer. O redemoinho, dessa forma provocado, ativa extraordinariamente células até então pacatas, com o resultado de começam a proliferar anarquicamente, à la povos primitivos. Logo terás um nódulo, o nódulo cresce, emite apêndices à maneira de patas, de tronco, de braços, de cabeça – e pronto, eis formado no interior mesmo da massa cerebral o modelo miniatural de um centauro, de cabeça para baixo – porque especular -, em tudo semelhante à imagem que o gerou, exceto quanto ao fato de ser real, bem real – pelo menos para Tita,

que é até capaz de ter radiografias comprovadoras de qualquer
 excrescência do gênero” (222).

¿Para qué generar un tumor? Se puede decir que durante la dictadura militar, el gobierno y, en muchas ocasiones, la clase media estaban intentando a lograr la estabilidad política y económica por expulsar a los que no estaban de acuerdo con o que complicaban el proyecto nacional de modernización. Los grupos como los marxistas, los disidentes artísticos, los pobres, los “primitivos” y otros que no conformaban a los ideales burgueses rígidos eran vistos como un cáncer para ser curado, como se ve en “Menos um” de Piroli. El tumor es el sufrimiento de la vida, pero expresa e inspira su eros, también. Este tumor le da a Guedali una razón para continuar viviendo y una razón para celebrar la vida. Para él la vida es más que una explicación monolítica y tecnócrata del cuerpo: es una celebración del mito, del humor y de la esperanza.

El arte como rebelión, escape, vida

Guedali busca una manera de explicar su cuerpo y su identidad en los libros del Talmud y en la historia seglar de los judíos, pero no encuentra ningún centauro (49-51). Busca en tomos de textos de judíos famosos como Marx, Freud y Aleichem para encontrar a centauros como él, pero sin lograrlo (49). Irónicamente, cualquier persona que conozca la mitología griega sabrá que está llena de centauros, que formaban una parte importante del zodiaco (Sagitario). Según el estudio de Cuttler del centauro, el hombre-animal estaba visto como bestial y primitivo (175). Los griegos de la Época Clásica los veían de la misma manera (175). Por ejemplo, se cuenta que un centauro se emborrachó en la boda de Peritos. Otros raptan a las mujeres. Se veían como pervertidos, malvados, pecadores, sexuales. Cuttler menciona que el Infierno de Dante tiene uno que

lanza flechas hacia un lago de pecadores que se están consumiendo por el fuego. Después, el Palas de Botticelli muestra al centauro como un símbolo de deseo carnal y “lasciviousness” (Cuttler 175) También, los centauros han aparecido en otras obras famosas como El libro de seres imaginarios de Borges (Online). Para Borges, el centauro normalmente es un ser fantástico y libre en la literatura. Lo coloca dentro de una tradición literaria que antecede los griegos y que llega hasta las Vedas hindúes. El centauro es, para él, el otro, el enemigo, el extranjero, el desconocido. Cuando los bárbaros a horcajadas atacaban a las civilizaciones antiguas, sus víctimas creaban una imagen que convirtieron hombre y bestia en uno. El centauro es parte de una tradición literaria. Pero Guedali siempre se siente atrapado y quiere “volar” (huir) de sus problemas como el caballo de sus ensueños. No sabe el nombre mítico del caballo (probablemente es Pegaso), ni tampoco sabe la naturaleza indomada de los centauros míticos, porque él no puede encontrarlos en la literatura que él lee. La literatura todavía no lo ha liberado y no se ve como parte de la historia. No se puede entrar de completo en una comunidad hasta contar su propia historia. Esto es una razón que O centauro no jardim es tan poderosa: puede ser leído como una alegoría del Otro que quiere ser reconocido y que quiere escapar de las restricciones de la sociedad. La narrativa es una manera de hacerlo. Salem Szklo ha comentado el escapismo en la obra de Scliar (157).

Por su forma física, Guedali parece al mítico Quirón. Existen otras semejanzas, también. Según la mitología, éste era olímpico, divino y sabio. Mientras que, en realidad, Guedali no es ninguno de estos, su fascinación por el arte y la literatura lo conectan a este pasado. Quirón era amigo de los hombres y de los dioses. Desafortunadamente, su amigo Heracles lo hiere mientras que está atacando a un grupo de centauros bárbaros (como lo

eran en su mayoría). El sufrimiento de Quirón es tan intenso y constante que desea el alivio de la muerte (thanatos). Por fin, Prometeo le da la habilidad de morir y lo acepta con mucho gusto. Después de fallecer, Quirón subió al cielo en la forma del Sagitario. Guedali también vive en sufrimiento constante. Por ejemplo, cuando se está alfabetizando, él tiene que practicar formar las letras como un niño típico: “Escreve uma frase com a palavra crepúsculo, ordenava o texto, e eu, obediente: ao crepúsculo, o pobre centauro morreu” (41). Varias veces contempla la muerte, pero a diferencia de su antepasado literario, él decide continuar viviendo por la esperanza de un futuro mejor. Para el “otro” (aquí los judíos), “literature becomes a prophetic voice, preceding a transformation that has yet to take place” (Vieira 209). Salem Szklo llama esto el “espíritu revolucionario”. La crítica describe esta visión más adecuadamente en la siguiente cita:

Num mundo que reduz as relações entre pessoas a coisas, que divorcia o pensamento da emoção e renega a felicidade, os homens precisam criar certos mitos como o do Messias, o do super-herói e mesmo do centauro, para não perderem o controle da situação, mascarando uma agressividade. A vida de Guedali é uma reflexão sobre uma emancipação impossível mas ardentemente desejada (154).

La música y la literatura también son dos formas de escape para él. Aprende a leer a través de los cuentos folklóricos de Brasil y aprende a tocar el violín. Dice Guedali, “...é uma coisa tão bonita, que meus olhos se enchem de lágrimas, esqueço de tudo, esqueço que tenho patas e cauda, sou um violinista, um artista” (34). El arte sirve como un escape

de la realidad del cuerpo. Lo trasciende y lo reconfigura. Pero un día se le rompe una cuerda de su violín y él tiene que regresar a la realidad (35). En este momento, él detesta a sí mismo, corporizándose. Arroja el violín al río e intenta suicidarse lentamente con un clavo sucio (35-36). Cuando su hermano lo detiene, él regresa a su cuarto y sueña con un caballo volador, el mismo que había aparecido a su madre y un leitmotiv del libro (13, 36, 233). Este caballo puede ser leído como la trascendencia de su cuerpo a través del arte.

El arte para Leo, como Gladys, es un escape de los límites impuesto sobre el cuerpo y posibilita la auto-comprensión. Al asimilarse para ser considerado “humano”, Guedali obtiene la habilidad de formar parte de una tradición literaria, algo que él no hubiera podido hacer como un marginado. Aunque esto es importante en muchas culturas, Scliar ha señalado la riqueza de la tradición literaria de los judíos y su importancia para la identidad judía (en Namorato 43). Su madre Rosa le dice: “Lê, meu filho, lê, dizia minha mãe, essas coisas que tu aprendes nunca niguém vai poder te tirar; não importa que sejas defeituoso; o importante é ter cultura” (48). Así Guedali puede trascender los límites de su cuerpo. Es llamativo cómo describe su devoción al estudio: “meu vício solitário” (41). Comparar la educación y el pensamiento crítico a un vicio, algo compulsorio y tóxico, es posiblemente un comentario sarcástico sobre la censura de la dictadura militar que temía concienciar a las masas sobre asuntos subversivos (41)

En esta novela, la verdad no se presenta; se busca. La identidad de Guedali, como su cuerpo, no es nada fijo. Él busca una manera de fijarlo a través de la medicina, pero su lado artístico y fantástico no lo deja en paz. No es simplemente una víctima de la naturaleza: inventa una identidad que es inquieta, activa, viva y a veces errónea. No es

perfecto: mientras que describe su vida, él ignora grandes partes de las de otras, como la de su mujer y el único otro centauro en la obra. A veces su cuerpo es explotado por otros, como Pedro y la domadora de leones. Pero él también explota el cuerpo de una esfinge prisionera.

Como Leo y Gladys, Tita y Guedali no son ni buenos ni malos: son humanos en conflicto, cuerpos inestables, seres en performance constante que usan los textos disponibles para construir y contar sus identidades. Butler dice en su “Performative Acts” que “[...] gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity constituted through a stylized repetition of acts [...] Further [...] the stylization of the body” (519). Leo y Guedali, como sus padres, viven rodados por machos: sienten la presión de ser violentos, fuertes y exclusivamente heterosexuales. Gladys, bajo la influencia de los medios de comunicación y las expectativas de su familia y sus amigas, construye una identidad como una víctima que aprende a gozar de su propio sufrimiento. Y Tita busca explicaciones lógicas para su propia identidad inconcebible, describiéndose con los códigos que ella tiene a mano. Lo clave en ambos textos es que la identidad se construye por un diálogo entre el individuo (“el actor”) y los códigos presentes en sus vidas (“los papeles”). El “yo” no es fijo. No es estable. No es completamente determinado por el destino. El arte en todo caso es una fuente de escape, crítica, belleza y hasta confusión en tiempos políticos inestables.

CAPITULO 6

LEER EL CUERPO EN OTROS TEXTOS Y CONTEXTOS

En la “Cultura de Terror” de los setenta en Argentina y Brasil, Manuel Puig y Moacyr Scliar tuvieron la osadía para “escribir con el cuerpo” (Valenzuela 1). Como esta filosofía de Luisa Valenzuela, ellos ponían en riesgo su seguridad personal para escribir obras que criticaban las políticas violentas de sus gobiernos (1-2). Estas novelas muestran el cuerpo como algo central a la identidad del individuo y una superficie sobre la cual la cultura, la política y la sociedad escriben sus mitos. Como este ensayo ha intentado mostrar, ellos también cuestionaban las normas del género y mostraban cómo el machismo se basa en la opresión, en el silenciamiento del otro y en la violencia. La posición social y psicológica de “víctima” y “opresor” de los personajes cambia por todas las obras, representativa de la inestabilidad de identidades e indicativa de las posibilidades para resistencia. Aunque las novelas muestren una variedad de víctimas, dicen que el escape de la opresión es posible. Muestran que los hombres no tienen que ser machistas por naturaleza y que las mujeres no tienen que aceptar el papel de víctima.

Las artes en The Buenos Aires Affair y O centauro no jardim ofrecen una alternativa a los problemas sociales, una tabula rasa en la cual se puede escribir, pintar, arreglar o narrar cualquier combinación de símbolos disponibles. Esta libertad era muy importante durante la opresión política de los setenta y hasta hoy para los que no se conformaban de las normas rígidas de género. El arte en estas obras es una especie de esperanza y de escape. Son autores revolucionarios, no en que abogan la violencia: de

verdad parecen denunciarla. La celebración del eros en los actos sexuales y en las artes en ambas obras es una rebelión contra políticas e instituciones opresoras que rodaban a los autores y los personajes de sus novelas. Sus críticas formaban parte de un discurso que se estaba abriendo para reformas en la sociedad. Propongo que están clamando por la libertad de expresión y la tolerancia entre grupos diversos.

Los estudios de género han abierto muchas posibilidades para trabajo continuo sobre los temas tratados en The Buenos Aires Affair y O centauro no jardim. El análisis de los componentes de los “papeles de género” es una línea de investigación que puede resultar fructífero en casi cualquier contexto. Como Judith Butler dice, no hay una esencia humana que trascienda el género totalmente (519-20).

Estoy de acuerdo con Terry Eagleton en que los críticos no deben olvidarse de la historia y la política cuando uno escribe sobre la literatura. Estoy de acuerdo con él cuando dice que hay que preocuparse por las injusticias sociales, pero creo que el “cuerpo erótico” de que él habla puede ser una manera tan válida de investigación en la política y los ideales de una sociedad como el “cuerpo hambriento” (2). El tema de los “cuerpos anormales” que Pirott-Quintero propone es un campo vasto con muchas posibilidades para explorar (771). ¿Cuál es la imagen de un cuerpo “normal”? ¿Qué lo puede definir como algo raro, extraño, exótico, problemático? ¿Cómo se definen los deseos queer en un momento histórico (Layputt 9)? ¿Hay cuerpos que son queer y no solamente deseos y actos? Parece que en los casos de Leo y Guedali, sí hay. ¿Existen otros autores que tratan el tema de cuerpos queer? Las imágenes de animales son comunes en una variedad de contextos como representaciones del deseo sexual (Grosz 190). ¿Qué es particular a un contexto histórico dado? ¿Cuáles son los enlaces entre la censura y cómo se representa el

cuerpo en un texto? ¿Cuáles son los vínculos entre el nacionalismo, el machismo y los cuerpos de los individuos?

Los grupos étnicos en ambas obras – las diversas razas en los casos de Puig, los judíos de Scliar – se representan como voces malentendidas que necesitan ser escuchados y no silenciados. Leyendo The Buenos Aires Affair y O centauro no jardim, propongo que no solamente se puede encontrar a los “enemigos comunes” de los marginados como Elizabeth Grosz menciona, sino también que se puede descubrir los “amigos comunes” (208). Las personas que pertenecen a diásporas diversas pueden colaborar para efectuar cambios radicales y positivos en la sociedad. Si no se pueden escapar las diferencias entre las personas, hay que buscar tolerancia y hasta la celebración de diferencias. Se puede hacer más trabajo académico para encontrar a otros escritores que escriben sobre diásporas varias para encontrar conexiones entre ellas. Hay que preguntar, ¿qué tienen en común (y cómo se distinguen) las narrativas sobre subjetividades indias y judías? ¿afroamericanas e individuos queer? (Esto no presupone exclusividad total de estos grupos.) La “definición mínima de la opresión” que Grosz busca no es nada fácilmente, completamente, o permanentemente establecido, pero esta perspectiva posibilita conexiones entre autores de una variedad de lugares, fondos, etnias y otros denominadores. Había muchos escritores en Brasil y Argentina que estaban criticando los ideales de la homogeneidad. Gorgelina Corbatta ha explorado el género y la política en las obras de Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia, por ejemplo en su Narrativas de la Guerra Sucia (1). Silviano Santiago lo ha tratado en su Stella Manhattan y Rubem Fonseca en su Grande Arte. Habrá más en países como Chile y Uruguay que experimentaban dictaduras, censuras y conflictos semejantes a los contextos de los autores tratados aquí (Chasteen

240). En el contexto de Chile que ha tratado la política y el género a la vez es la escritora Diamela Eltit, autora de Los vigilantes, para dar un ejemplo importante.

The Buenos Aires Affair y O centauro no jardim son textos fragmentarios y polifónicos: uno conoce (partes de) las historias de Leo y de Gladys por trozos de cine, reportajes y documentos médicos. Esto posibilita la exploración de sus contradicciones y discontinuidades. Uno conoce las historias de Guedali y Tita desde dos puntos de vista muy diferentes: se notan sus contradicciones y omisiones. Uno podría escribir más sobre el tema de la polifonía (la variedad de voces narrativas), porque muestra una tendencia en la literatura de los setenta en Brasil y en otras partes del mundo hispánico hacia el cuestionamiento de la “verdad” y representaciones monolíticas de la misma (Vieira, “Metafiction” 585-87). Se podría comenzar con los autores tratados por Vieira en su “Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern Novel from Brazil” y encontrar las tendencias que estos autores comparten con Puig. Rubem Fonseca, Silviano Santiago y Clarice Lispector son solamente unos ejemplos de Brasil que comparten la afinidad por la polifonía con Puig y todos se preocupan con la política y el género.

Finalmente, se podría estudiar los finales abiertos durante esta época para ver si comunican un tema común. Parece que da más poder al lector. Los finales abiertos e inconclusos de The Buenos Aires Affair y O centauro no jardim parecen pedir que el lector piense críticamente sobre su propia realidad y cómo debe cambiar. ¿Cuál será el final de Guedali, Tita y Gladys? El lector no solamente tiene que responder esta pregunta sino también tiene que reflejar sobre cuáles serán los futuros de Brasil y Argentina, ya que las narrativas de las subjetividades de los personajes también están vinculadas a sus historias nacionales. Puede que sus lectores fueran/sean inspirados a cambiar sus propias

perspectivas sobre los temas tratados o hasta tomar acción para efectuar una revolución basada en la tolerancia y respeto mutuo al nivel nacional, social, artístico, personal, o una mezcla de estas categorías. Otros lectores simplemente habrán escapado por unas horas en dos mundos llenos de sexo, violencia, absurdez y horror cautelosamente elaborados por dos escritores dotados. Estas dos posibilidades - una lectura política que no se olvida del género y otra que es más estética e individualista - ilustran la libertad de la literatura y la maestría de Moacyr Scliar y Manuel Puig.

REFERENCES

- Anónimo. "Physician Writers: Moacyr Scliar," The Lancet.
363 (22 May 2004): 1740.
- Avellaneda, Andrés. Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983.
Buenos Aires: Centro Editor América Latina, 1986.
- Axelrod, Mark. "The Centaur in the Garden," The Review of Contemporary Fiction.
XXIV.1 (Mar. 2004): 158-59.
- Bacarisse, Pamela. Impossible Choices. Calgary, Alberta: University of Calgary, 1993.
- Baden, Nancy. The Muffled Cries: The Writer and Literature in Authoritarian Brazil.
Lanham, MD: UP of America, 1999.
- Balderston, Daniel. "Sexualidad y Revolución: En torno a las notas de El beso de la mujer araña," Manuel Puig. El Beso de la mujer araña. Critical ed. José Amícola y Jorge Panesi. Paris Colección Archivos, 2002. 564-73.
- Balderson, Daniel y José Quiroga. Sexualidades en disputa. Buenos Aires: Rojas, 2005.
- "Baradero", RAE en la Red. <<www.rae.es>>.
- Behler, Ernst. "On Truth and Lie in the Aesthetic Sense," Revenge of the Aesthetic.
Liverpool University, 2002 (76-92).
- Berger, John. Ways of Seeing. London, Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Bernd, Zilá. "La quête d'identité: Une aventure ambiguë." Voix et images 12.1
(Fall 1986): 21.
- Biron, Rebecca. "Genre, Violence, and the Mystery of Masculinity",

- Murder and Masculinity. Nashville: Vanderbilt, 2000.
- , "Murder and Masculinity: An Introduction". Murder and Masculinity.
- Borges, Jorge Luis. "The Centaur", The Book of Imaginary Beings. 1969.
3 December 2006 <http://uiowa.edu/borges/vakalo/zf/html/the_centaur.htm>.
- Bosi, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 42 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." Theatre Journal (December 1988), 49(1):519-531.
- , "Prohibition, Psychoanalysis, and the Production of the Heterosexual Matrix", Gender Trouble. New York: Yale, 1990.
- Caillois, Roger. "Mimicry and Legendary Psychasthenia." Trans. John Sheply. October 31: 12-32.
- Calhoun, Cheshire "Separating Lesbian Theory from Feminist Theory". Ethics, Vol. 104, No. 3. (Apr., 1994). 558-581.
- Callado, Antônio. Quarup. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- Canty Quinlan, Susan and Arenas, Fernando. "Introduction," Lusosex. Minneapolis: U of Minnesota Pr: 2002.
- Cesáreo, Mario. "Cuerpo humano e historia en la novela del proceso," Hernán Vitoral ed. Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985. 501-02.
- Chasteen, John Charles. Born in Blood and Fire: A Concise History of Latin America. New York: Norton, 2001.
- Corbatta, Jorgelina. Narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina. Buenos Aires:

- Orbus Tertius, 1998.
- . Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig. Madrid: Orígenes, 1988.
- . "Encuentros con Manuel Puig," Revista Iberoamericana. 123.4 (Abril-Septiembre 1983): 592-93.
- Dona Flor e seus dois maridos. Dir. Bruno Barreto. Carnaval Unifilm, 1976.
- Drummond, Roberto. Sangue de Coca-Cola. São Paulo: Geração Editorial, 1981.
- Eagleton, Terry. "The Politics of Amnesia," After Theory. New York: Basic Books, 2003.
- Echavarren, Roberto y Enrique Giordano. "La superficie de la lectura en The Buenos Aires Affair", Manuel Puig: Montaje y alteridad del sujeto. New York: Monografías del Maiten, 1986. 49-68.
- Echeverría, Esteban. "El matadero," "El matadero" y "La cautiva". Ed. Leonor Fleming. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- Eltit, Diamela. Los Vigilantes. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- "Filiación", Diccionario de la Real Academia Española en la Red.
<<www.rae.es>>.
- Fonseca, Rubem. A Grande Arte. Rio de Janeiro: Fernando Alves, 1983.
- Foucault, Michel. "Panopticism", Discipline and Publish. New York: Penguin, 1975.
- France, Miranda. "A Nation on the Couch", Bad Times in Buenos Aires. Newark: Ecco, 1999.
- Franco, Jean. "Gender, Death, and Resistance", Critical Passions. Durham, NC: Duke, 1999.

- Freud, Sigmund. Civilization and its discontents. New York: Norton, 1961.
- . Jokes, Dreams and the Unconscious,” Jokes and the Unconscious.
New York: Norton 1961.
- Freyre, Gilberto. Casa grande e senzala. 47^a ed. São Paulo: Global, 2003.
- Gallegos, Rómulo. Doña Bárbara. Ed. Domingo Miliani. Madrid: Cátedra, 1997.
- Gordon, Margaret and Riger, Stephanie. The Female Fear: The Social Cost of Rape.
Urbana, IL: U of Illinois Pr, 1991.
- Gottfried, Marianne. “Forum,” PMLA. 91.1 (1976). 122.
- Grosz, Elizabeth. Space, Time and Perversion. New York: Routledge, 1995.
- Holy Bible. Grand Rapids, MI: Zondervan, 1994.
- Kerr, Lucille. Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig. Chicago:
U of Illinois, 1987. vii, ix.
- Layputt, Jasper. Wicked Women in Capital Q, October 9, 1992: 9.
- Lispector, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.
- Marcus, Sharon. “Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape
Prevention,” Feminists Theorize the Political. Eds. Judith Butler y Joan Wallach
Scott. New York: Routledge, 1992. 387, 389-90, 392-3, 395, 399.
- Martinetto, Vittoria. “The Buenos Aires Affair: anatomía de una censura”, Encuentro
Internacional Manuel Puig, Atti del Convegno (La Plata, 13-15 agosto 1997). Eds.
J. Amicola e G. Esperanza. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. 212-223.
- Martínez, Gustavo. “Lazarillo o la voz del otro,” Espéculo 28 (2004). J-STOR.
16 November 2006. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/lazarillo.html>>.
- Martínez, Thomas Eloy. Santa Evita. Buenos Aires: Planeta, 1995.

Martins, Wilson. "Brasil: Uma Interpretação Histórica," Hispania. 73.3 (September 1991).
546.

McGaha, Michael. "Is There a Hidden Jewish Meaning in Don Quixote?" Cervantes:
Bulletin of the Cervantes Society of America. 24.1 (2004): 173-88.

Miles, David. "Forum," PMLA. 91.1 (1976). 123.

Namorato, Luciana. "Q & A With Moacyr Scliar," World Literature Today.
May-June 2006: 42-5.

Napolitano, Marcos. "Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural da
MPB, 1959-69. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2001.

Ortiz, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 2ª ed. São Paul: Brasiliense, 1986.

Páez, Roxana. Manuel Puig: Del pop a la extrañeza. Buenos Aires: Almagesto, 1995.
152-57.

Pirolí, Wander. "Menos Um," A mãe e o filho da mãe. Belo Horizonte: Imprensa
Publicações, Governo do Estado de Minas Gerais, 1966.

Pirott-Quintero, Laura. "A Centaur in the Text: Negotiating Cultural Multiplicity in
Moacyr Scliar's Novel". Hispania 83.4 (Dec. 2000): 769-71, 777.

Puig, Manuel. The Buenos Aires Affair. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973.

Quiroga, José. "Interventions on Code," Tropics of Desire: Interventions from Queer
Latin America. New York: NYUP, 2000.

Saer, Juan José. Nadie, nada, nunca. Barcelona: Seix Barral, 1980.

Salem Szklo, Gilda. O bom fim do shtetl: Moacyr Scliar. São Paulo: Perspetiva, 1990.

Santiago, Silviano. Stella Manhattan. Trans. George Yúdice. Durham: Duke UP, 1994.

Sarmiento, Domingo Faustino. Facundo: Civilización y Barbarie. Ed Roberdo Yahni.

- Madrid: Cátedra, 1990.
- Scliar, Moacyr. A estranha nação de Rafael Mendes. Porto Alegre: L y PM, 1982.
- A guerra do Bom Fim. Porto Alegre: L y PM, 1981.
- O carnaval dos animais. 1ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1968.
- O centauro no jardim. São Paulo: Cía das Letras, 2004.
- Os deuses de Raquel. Porto Alegre: L y PM, 1980.
- Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". Amer. Hist. Rev.
91.5 (1986): 1053 (in JSTOR)
- Shua, Ana María. Soy paciente. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- Soria, Claudia. "El cuerpo espiritual de Eva Perón: ¿qué es una mujer sublimada?"
Los cuerpos de Eva: Anatomía del deseo femenino. Rosario, Arg: Beatriz
Vaterbo, 2005.
- Telles, Lygia Fagundes. As meninas. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975.
- Terra em transe. Dir. Glauber Rocha. Mapa, 1967.
- Valenzuela, Luiza. "Escribir con el cuerpo," Peligrosas Palabras. Buenos Aires:
Temas Grupo Editorial, 2001.
- Vargas Llosa, Mario. "Los cachorros," Los jefes y "Los cachorros." Madrid: Alfaguara,
2001.
- Vieira, Nelson. Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity.
Gainesville: University of Florida, 1995.
- "Metafiction and the Question of Authority in the Postmodern
Novel from Brazil", Hispania. 74.3 (Sep, 1991), 585, 587.
- Wakefield, Steve. "Introduction", Carpentier's Baroque Fiction:

Returning Medusa's Gaze. Woodbridge: Tamesis, 2004.

Zilberman, Regina. "Brasil: Cultura e Literatura nos Anos 80." Hispania. 74.3

(September 1991): 577-82.

Zweig, Stefan. Brazil: A Land of the Future. Trans. Lowell A. Bangerter.

Riverside, CA: Ariadne, 2000.