

Sexo e Imaginación, isotopías semánticas básicas de «La traición de Rita Hayworth» de Manuel Puig

Las diferentes perspectivas a través de las cuales se configura el mundo de *La traición de Rita Hayworth*¹ —en un persistente afán por eludir la presencia de un narrador— son organizables en claras zonas semánticas, entre las cuales adquieren primacía dos isotopías antitéticas: Imaginación y sexo.

Nuestro estudio consistirá en una ubicación y caracterización de los actores respecto de dichas isotopías así como en el análisis de la configuración de las mismas y en la captación de las relaciones que surgen entre ambas.

En la zona Imaginación se sitúa el actor protagónico, Toto, respecto de quien opera la antítesis Imaginación vs. Sexo, a través de las respectivas actitudes: atracción, rechazo. La línea diegética fundamental de la novela, podría corresponder a la transformación de Toto en un homosexual, es decir, en un personaje que padece de una desviación por lo que respecta a la norma inherente a la isotopía Sexo. Junto a Toto, participa de la zona Imaginación, la madre de éste, Mita, existiendo entre ambos actores una profunda adhesión, decisiva en la resolución del destino de Toto. También pertenecen a esta isotopía, Esther, Cobito y Choli. En esta última, opera, como en Toto, la antítesis Imaginación vs. Sexo, lo que explicaría la afinidad entre ambos actores.

Así como Toto es el anti-Sexo, su padre, Berto, es la anti-Imaginación, a partir de lo cual resulta comprensible la relación conflictiva existente entre estos dos personajes. Si bien Berto no es un obseso sexual, las siestas que él impone parecen corresponder al culto del sexo. También Her-

¹ En adelante, nos referiremos al texto con la abreviatura TRH. Utilizaremos la siguiente edición: Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (Sudamericana, Buenos Aires, 1972). Nos limitaremos a señalar el número de la página correspondiente junto al texto citado.

minia es la anti-Imaginación y ello permitirá entender la acritud que por momentos este sector manifiesta respecto de Toto.

La isotopía Sexo está fundamentalmente representada por Héctor, Paquita, Cobito. Héctor es propiamente el actor inverso respecto de Toto, en cuanto a que no sólo es la anti-Imaginación como Berto y Herminia, sino que, como en Toto y Choli, en él se cumple la antítesis Imaginación vs. Sexo, siendo las respectivas actitudes ahora correspondientes: rechazo, atracción; ello fundaría la persistente relación de oposición existente entre Héctor y el actor protagónico.

1. Imaginación

1.1. *El cine*

Desde el capítulo I se destaca la atracción de Mita por el cine («—Hoy Violeta no hizo más que criticar a Mita, porque Mita tenía la locura del cine». (pág. 19); «—Que Mita tenía la manía del cine» [pág. 19]). Mita fue cortejada por Carlos Palau, «el único galán bueno que tiene el cine argentino» (pág. 10). Podría entenderse su unión con Berto por el hecho de que éste, no obstante, ser anti-Imaginación, es idéntico a Carlos Palau y tiene así la apariencia de un actor cinematográfico («y se casó con Berto que es igual a un artista de cine» [pág. 19]; «es lindo como un artista de cine» [pág. 29]; «Siempre fue un buen mozo, un artista de cine» [pág. 57])².

Berto no experimenta atracción por el cine. El título de la novela es relacionable con una reacción excepcional suya: «Rita Hayworth en “Sangre y arena” canta en castellano y a papá le gustó (...) que salió contento de haber ido y “ahora voy a venir siempre con ustedes al cine” (...) y papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista», (pág. 87). Sin embargo, después de esa oportunidad, Berto no volvió a ir al cine, lo que podría entenderse como una traición a Rita Hayworth.

Toto, según su peculiar código valorativo, en el que se confunden rol cinematográfico y persona, califica del siguiente modo a Rita Hayworth, luego del comentario de su padre: «es una artista linda pero que hace traiciones». (pág. 88), debiendo entenderse, por ello, que la artista inter-

² Nos importa subrayar la pura apariencia cinematográfica de Berto. Berto es, como el cine, una mera apariencia: él atrae a Mita por la misma razón por la que el cine la seduce. Nos preocupará luego destacar que las películas introducidas en el texto, corresponden a un tipo de cine evasivista, fácil, configurador de una imagen inauténtica de la realidad.

Mita contradice su propia inclinación cuando, deseando brindar un buen consejo a Delia, señala —según ésta— que «la belleza no tiene importancia para nada, lo principal es el buen carácter» (pág. 130). Tal vez el discurso adjudicado a Mita estaría motivado por la decepción del personaje. Mita captaría aquí, en todo caso, la inconsistencia que el texto adjudica a la apariencia bella.

preta roles de traidora. Dicha traición provoca rechazo en Toto: «Pero en "Sangre y arena" traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar R. H. en letras grandes». (pág. 89)³. Sin embargo, en un intento frustrado de cruzar la frontera que lo separa de su padre, Toto está dispuesto a aceptar a Rita Hayworth: «y papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista, y a mí me empieza a gustar más que ninguna también» (pág. 87).

La traición de Rita Hayworth —actriz que representa metafóricamente al ámbito del cine— puede ser entendida en un nivel de mayor profundidad, como la traición de la zona Imaginación que no es capaz de brindar protección al actor protagonista, liberándolo del proceso de degradación que la diégesis configurará.

A Mita le corresponde el rol de iniciadora de Toto en el ámbito del cine. Ella insta a Toto a pensar en una cinta durante la hora de la siesta (tiempo de máxima gravitación de la cotidianeidad y posible ejercicio del sexo): «y voy a pensar en la cinta que más me gustó porque mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera a la siesta» (pág. 37). Mita dibuja a Toto películas en cartoncitos. Toto acompaña a Mita al cine y se sienta junto a ella —no con los otros niños— pues Berto no quiere que Mita esté sola. Mita, no obstante, su rechazo de ciertas facetas de Toto, se esfuerza ambigualmente por mantener ese estado de cosas:

«Pero mientras lo pueda evitar a mí no me van a arrancar a mi chico para devolverme después un grandulón que le da vergüenza ir al cine con la madre»: (pág. 153).

En el diálogo entre Mita y Toto, los acontecimientos vitales son comprendidos mediante la remisión a films, que constituyen el código de ambos personajes⁴.

«Y el Toto me dice: "si se muere, es como en «Hasta que la muerte nos separe», que se le muere el nenito recién nacido de Bárbara Stanwyck" y yo lo tranquilicé que no se iba a morir y "si se muere sería como en una cinta ¿te das cuenta?" me dice, y "si pudieras elegir una película para volver a ver, ¿cuál elegirías?" me dice el Toto, y yo le adiviné el pensamiento y le dije: "mm... «El Gran Ziegfeld», ¿adivi-

³ En otro nivel, que luego aclarará nuestro análisis, podría pensarse que el tipo de mujer sensual que Rita Hayworth encarna, es ya razón para el repudio de Toto.

⁴ Marta Morello Frosch ha señalado la índole no Flaubertiana de Toto y Mita: «Toto and his mother are not Flaubertian characters, they do not long for another real world, or one that they imagine as such; rather, they remove themselves, consciously or unconsciously, to a world they recognize as being fictitious but which helps them, in a certain sense, to anchor themselves in the real world. To the contrary of what normally a counterpart world of fantasy, Puig's characters return to the real world armed with some concepts which, in spite of being false, they apply to their every-day experiences». «The New Art of Narrating Films», *Review*, 72 (Winter 71/Spring 72); pág. 53.

né?”, y me dijo que no, pero después dijo “sí, yo también «El gran gfeld»”. Yo creo que me moriría de pena si tuviera que ver de nuevo “Hasta que la muerte nos separe”» (pág. 151).

El contarse películas es parte habitual de la comunicación entre Toto y Mita. Toto desde el internado escribe a su madre: «Hoy lunes la película que tengo para contarte es muy difícil, en vez de una hoja extra te tendría que escribir tres o cuatro» (pág. 220).

Toto capta la realidad desde una perspectiva cinematográfica, sustentándose en estereotipos:

«Cara blanca de artista» (pág. 75).

«cinturita de corsé de “Lo que el viento se llevó” (...) y la cara linda de las bailarinas que bailan en fila, no la cara traicionera de Rita Hayworth:» (pág. 89).

«Tiene cara de bueno que muere en la guerra» (pág. 91).

«y el pecho de tener fuerza de boxeador como los malos pistoleros», (pág. 91).

«Es linda de las que son pobres al principio y se meten de bataclanas y un pistolero las mandonea y un muchacho de la banda se enamora» (pág. 92).

«La cara no era la misma, era de los que roban en las cintas» (pág. 99).

«En la cara de Raúl García de malo, (...) y la Paqui con cara flaca de las monjas sin pintarse», (pág. 101).

«gritar más fuerte todavía que la chica que se vuelve loca en “Cumbres de pasión”» (pág. 100).

«El esposo de la tía de Alicita tiene “cara de las cintas”» (pág. 80).

«Lástima la Hermana Clara, es linda pero verde la cara buena de Olivia de Havilland» (pág. 85).

El afán de Toto de que Mita se vista como una artista (sea una artista), muestra el ansia del personaje protagónico por fijar a su madre en el ámbito cinematográfico, en el que ésta lo ha iniciado y en el que ella se constituye en el perfecto objeto del deseo de Toto.

Choli se vincula al cine a través de su atracción por el mundo del maquillaje, de las máscaras; su ocupación actual corresponde plenamente a ese ámbito: es inspectora de Hollywood Cosméticos. Ella ha ficcionalizado su existencia: «—Me oígo y me parece que estoy contando una película», (pág. 63). Su modelo cinematográfico es Mecha Ortiz:

«todos los peinados de Mecha Ortiz me quedan bien. No hay artista que me guste más, entre las argentinas» (pág. 56).

«Y cuando tengo ganas de verme bien, me pruebo la ropa de noche, con peinado alto, como el que sacaba Mecha Ortiz en la obra “Mujeres”, cuando al final va a encontrarse con ese hombre que ella quiere tanto» (pág. 71).

Veremos luego, en 4, cómo opera en el actor la antítesis Imagen vs. Sexo.

En Cobito, quien comparte las zonas Sexo e Imagen, se advierte también la influencia del cine; el discurso de este actor así como el mundo que él configura, suelen ceñirse, como examinaremos en 1.4., al modelo de las películas de gánsters.

Respecto al carácter evasivista y enajenante que la sub-isotopía cinematográfica cumple en el texto, Marta Morello Frosch ha señalado que el cine mueve el proceso de progresiva alienación diseñado en la novela⁵. Alicia Borinsky afirma que TRH «constituye una suerte de lenguaje de tercer grado al repetir la separación que las películas imitadas guardan con respecto a los referentes externos»⁶.

Basta con ciertas referencias a los films, otorgadas por la propia novela, para captar la índole enajenante de los mismos. Coadyuva a ello el contacto con algunas menciones críticas que dichas películas recibieran. Nos remitiremos a tres: *The Great Ziegfeld* (1936); *The Great Waltz* (1938); *Blood and Sand* (1941):

«*The Great Ziegfeld* is another of those films which belongs to the history of publicity rather than to the history of cinema. This huge inflated gas-blown object bobs into the critical view as irrelevantly as an airship advertising someone's toothpaste over a South Coast "resort". It lasts three hours: that is its only claim to special attention. Like a man sitting hour after hour on top of a pole, it does excite a kind of wonder; wonder at how it manages to go on (...). The padding is only too obvious. Instead of one love-affair, we have two; instead of one big musical set-piece, we have half a dozen. There is really no reason, except the patience of the public, why such a picture should ever stop»⁷.

No se requiere de una crítica tan cáustica —ni siquiera de una crítica negativa— para poner en evidencia el aspecto que pretendemos enfatizar:

«the picture achieves its best moments in the larger sequences devoted to the Girls —ballet, chorus and show. At least one of these spectacular numbers, filmed to the music of Irving Berlin's "A Pretty Girl Is Like a Melody", with overtones of "Rhapsody in Blue", never has been equaled on the musical comedy stage of screen (...). If the picture overcrowds its screen, at least we must admit it is an impressive kaleidoscope; and probably nothing short of that could reflect the gaudy career of America's foremost showman (...). Miss Rainer continues to justify the epithet winsome, but is inclined to emotional excesses which are not entirely justified and frequently were extremely trying»⁸.

«Mayer was the instigator of *The Great Waltz*. His penchant for Johann Strauss tunes found popular response when this handsome production came out —even if it was "The Great Schmaltz" to some critics»⁹.

«Mamoulian, now under contract to Twentieth Century Fox, began work on *Blood and Sand*, his second Technicolor feature. He took advantage of the new freedom to continue his experiments with using color for dramatic effect, even going so far as to paint colored shadows on the walls of the sets wherever he

⁵ *Ibid.*

⁶ Alicia Borinsky, «Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig», *Revista Iberoamericana*, N.º 90 (enero-marzo 1975), pág. 37.

⁷ *The Spectator*, September 18, 1936, en Graham Greene, *The Collected Film Criticism* 1935-40. *The Pleasure Dome* (Secker and Warburg, London, 1972), págs. 100 y s.

⁸ *New York Times Film Reviews*, April 11, 1936.

⁹ John Douglas Eames, *The MGM Story* (Sundial Publications, 1976), pág. 142.

thought they should go. The result was sometimes magnificent — as in bullring sequences that imitated Goya— sometimes merely pretty, but it was lucky that Mamoulian had Technicolor because the completed film had little else to recommend it»¹⁰.

Cabe destacar que en *The Great Waltz* y *Blood and Sand* los planos de enajenación se multiplican: la composición de Toto es sobre un film que a su vez se basa en un relato de Gottfried Reinhardt; la película «Sangre y arena» es una transposición al cine de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez y asume también ciertos códigos pictóricos: «In an interesting article in *American Cinematographer* (June 1941) Mamoulian has described how many sequences in the film were deliberately styled after certain painters. For instance, Murillo bronzes, browns and blacks for Juan's poverty-stricken childhood; Goya, of course, for the bullring; Velázquez for Doña Sol's mansion (...). El Greco for the matador's chapel; fourteenth-century primitives for the death of Nacional (because he is a primitive);»¹¹. La señalada distancia respecto a los referentes externos adquiere así cada vez mayores proporciones.

1.2. La literatura

No nos referiremos —dado nuestro planteamiento— al caso de actores para quienes la literatura es fuente de erudición (la Nata, Herminia), sino sólo al de aquellos respecto de quienes la literatura opera como estímulo imaginativo; tal es la situación de Mita y Toto.

Ya en el capítulo I se señala que durante su etapa de soltera, después de largas horas dedicadas al estudio, Mita se iba a la biblioteca a leer novelas. Prueba del efecto nocivo que el espacio Coronel Vallejos suscita en Mita, es que ésta se olvida en mayor o menor grado del comienzo de las obras o del texto total:

«¡“Marianela”! es hermosa... ¿cómo era que empezaba?» (pág. 194).

«¿Y sabés que ya no me acuerdo como empieza “Marianela”? ¿cómo empieza “Marianela”?» (pág. 195).

«“Ya casi tengo olvidado el principio de “María”» (pág. 200).

«el naufragio de “Pablo y Virginia” quiénes eran me preguntó el Toto, la tengo un poco olvidada ¿cómo era?» (pág. 157).

«Paquí, en Vallejos yo me olvidé de tantas novelas...» (pág. 195).

«pero vas a ver que si te quedás en Vallejos te la olvidás» (pág. 195).

Toto es el destinatario por excelencia a quien Mita relata novelas («“a mí ya me contó todas las que se acuerda”» [pág. 195]).

¹⁰ Charles Hopkins, *Treasures from the UCLA film archives: a series of 101 programs presented by the University Art Museum's Pacific Film Archive* (July I, 1977- October II, 1978), pp. 11 y s.

¹¹ Tom Milne, *Mamoulian* (Thames and Hudson, London, 1969), pág. 128.

Sabemos a través del Cuaderno de pensamientos de Herminia, que Toto lee casi un libro por día (pág. 296).

1.3. Lenguaje desasido de la realidad: clichés, hipérbolos, efecto paródico

El modelo más acabado de este lenguaje corresponde al discurso de Esther; éste parodiza intratextualmente al de Toto y a cierto discurso de Mita en el que prima la función emotiva.

Mita (1) y (2) y Esther (3) configuran discursivamente un motivo análogo: el de la falsedad de las ilusiones, recurriendo a la metáfora del vuelo a las alturas —representadas por las estrellas— y al diseño de la subsiguiente caída:

1. «Pero de lo más alto, de más alto que las estrellas nos caímos, el ajuar de angora y volar con la imaginación es tan fácil, a ilusionarnos e ilusionarnos», (pág. 149).

2. «porque el Toto sabe que hay cosas tristes, tanto volar con la imaginación a ilusionarnos e ilusionarnos yo y el Toto y de más alto que las estrellas nos caímos, que a veces las cosas salen mal, porque hay gente mala, y a veces sin gente mala, a veces las cosas salen mal» (pág. 164).

3. «Mirando a una estrella, mirándolo a él, en mí nació mi anhelo el día que lo vi por vez primera, y ese anhelo loco quiso volar a lo alto, un barrilete loco, se me escapó el piolín de la mano y se fue el barrilete alto, vano, pretencioso, quiso tocar las estrellas. Hoy sábado te ví barrilete... y estás hundido en el barro... Barro la vida, barro la ilusión, barro el parque de mi colegio después de cada lluvia» (pág. 257)¹².

El discurso de Mita —si bien también hace uso de metáforas estereotipadas—¹³ es, comparándolo con el de Esther, sobrio, escueto, elípti-

¹² En el discurso de Toto, hallamos también la imagen del vuelo correspondiente a momentos ficticios de gran intensidad eufórica:

«Ginger Rogers y Fred Astaire con la música se levantan, y el aire los lleva alto» (pág. 38).

«Sus cuerpos son uno solo, un muchacho fuerte surca los aires con sus cabellos de maizal al viento» (págs. 277 y s.).

Es sugestivo destacar que Freud interpreta los sueños de vuelo, como fundados en una excitación sexual general, (véase *Introducción al Psicoanálisis* (Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1936). La caída configurada por Mita y Esther, correspondería en este plano, al desengaño que el sexo suscita en personajes correspondientes a la isotopía Imaginación.

¹³ Riffaterre ha subrayado que no basta con la estereotipia para constituir un cliché; es preciso además que la secuencia verbal fijada por el uso, presente un hecho de estilo; trátase de una metáfora, de una antítesis o de una hipérbole; todas las categorías estilísticas son, según el autor a que nos referimos, susceptibles de entrar en los clichés. Véase Michael Riffaterre, *Essais de Stylistique Structurale* (Flammarion, París, 1971), págs. 161-181.

El cliché configurado en TRH correspondería a la clase que Riffaterre ha denominado cliché «representado» o cliché mimético, es decir, del cliché registrado en otro e incorporado en calidad de típico, tendiente a evocar idiolectos o estilos distintos al del autor, utilizado también para caracterizar psicológicamente a los personajes.

co. El discurso de Esther asume plenamente los rasgos señalados en nuestro sub-título; como discurso parodiante, será análogo e hiperbólico respecto del parodiado; los elementos más destacables suscitadores de ese efecto son:

- a) La equivalencia entre Héctor y una estrella.
- b) El empleo metafórico de «barrilete loco» como vehículo del tenor «anhelo loco».
- c) El «coupling» constituido por los dos calificativos: «vano» y «pretencioso», en posición comparable respecto de «barrilete»; dichos calificativos tienen un marcado carácter antropomórfico que el discurso continúa enfatizando en la configuración de «barrilete».
- d) El apóstrofe al barrilete.
- e) El efecto paronomástico suscitado por «barrilete» y «barro», términos que se reiteran y logran, a través de la relación fónica, una enfatización de su oposición semántica.
- f) La generalización final, que se despliega desde un plano metafórico hasta un nivel literal, suscitando un humorístico efecto reductor.
- g) El tono declamatorio.

El secreto del Diario de vida de Esther, permite la libre manifestación del estilo de su autora, el cual resulta una parodia intertextual del estilo romántico:

«Tendría que estar contenta y no lo estoy, una pena que no es honda pero que es pena quiere anidar en mi pecho. ¿Será la luz mortecina de este crepúsculo de domingo?» (pág. 235).

«En el silencio de la prueba escrita no sé cómo pude ahogar ese grito que arrancaba de lo más hondo de mis entrañas, allá donde un vigía está siempre alerta: mi agradecimiento». (pág. 238).

«¡Castígame, Dios mío! porque dentro mío anida un cuervo y ha caído la noche en mi alma, teñida por el negro de sus plumas» (pág. 242).

Obsérvese que Esther y Toto emplean la misma figura para caracterizar a Adhemar, respectivamente:

«ojos tan negros y el pelo rubio como un maizal» (pág. 240).

«él apuesto y de ojos renegridos y cabellos rubios como un maizal» (pág. 271)¹⁴.

1.4. *Mundos imaginarios creados por los actores*

Como corroboración de la importancia que el cine y la literatura adquieren en TRH, se advertirá que a dichos ámbitos corresponden la ma-

¹⁴ Las semejanzas entre discursos de distintos actores, corresponden al lenguaje homogéneo que, según Alicia Borinsky, caracteriza a las novelas de Puig. Véase la distinción que dicha autora realiza entre obras homogéneas y obras heterogéneas. *Op. cit.*

por parte de los modelos respecto de los que se ejerce la capacidad fabuladora de los actores.

Mita recrea el film *Romeo y Julieta* substituyendo, mediante un proceso de inversión el desenlace trágico original por uno intensamente feliz:

«pobre Romeo que se mata porque al verla a Julieta dormida cree que está muerta, él no lo hizo a propósito para hacerla sufrir, lo hizo de tanto que la quería, pero fue la desgracia de ellos, que la quisiera tanto, y son tantas las cosas que salen mal, ¿y por qué Dios no cambia de idea y hace salir todo bien? y hace que Julieta se despierte a tiempo cuando Romeo se está por matar, y así cumplen lo que tanto habían querido, son felices, ¿y qué hacen? ¿tienen hijos? ¿se van a vivir a una casa? algo mejor tendría que ser, que montan dos caballos, uno blanco y uno rojo y galopan lejos, lejos, en una nube de huracán que los lleva al lugar más hermoso que hay» (pág. 164).

Cabe destacar que en el momento citado, Mita configura y realiza la imagen del vuelo, cuya posibilidad ella antes ha reflexivamente anulado.

El mismo actor reelabora el desenlace de *Marianela* de Pérez Galdós, y ello no sólo actualizando un final posible que el original rechaza, sino, además, literalizando una metáfora reiterada en *Marianela*¹⁵. Habiendo olvidado el desenlace de la novela, Mita consulta a Paqui, quien responde: «Marianela se tiró a un pozo» (pág. 196); ésa será la base de la elaboración profundamente disfórica que realizará Mita:

«“Marianela en un pozo donde no la encontraron más y la comieron las ratas salvajes”» (pág. 196).

Sin embargo, de acuerdo a su tendencia personal, Mita aminorará enseguida la señalada disforia, recurriendo a la comparación entre esa situación y otras más terribles:

¹⁵ En la novela de Pérez Galdós, *Marianela* experimenta la atracción del abismo y sólo la fuerza de Teodoro Golfín la salva del suicidio:

«A sus pies se abría el cóncavo hueco de La Trascava, sombrío y espantoso en la oscuridad de la noche. Golfín esperó, y con paso muy quedo acercóse más. (...) La Nela miraba hacia abajo... De pronto empezó a descender rápidamente, más bien resbalando que corriendo. Como un león se abalanzó Teodoro a la sima, gritando con voz de gigante:

— ¡Nela, Nela!... (Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Sopena Argentina, Buenos Aires, 1951), págs. 95 y s.

El texto configura luego metafóricamente la posibilidad anulada —inmersión en el pozo— al presentar el encuentro entre Pablo vidente y *Marianela* y las consecuencias del mismo:

«La llamó repetidas veces, inclinada sobre ella, mirándola como se mira y como se llama desde los bordes de un pozo a la persona que se ha caído en él y se sumerge en las hondísimas y negras aguas. *Ibid.*, pág. 119. (El subrayado es nuestro).

«su mirada era lejana, venía de allá abajo, de algún hoyo profundo y oscuro. Hay que decir como antes que miraba desde el lóbrego hueco de un pozo que a cada instante era más hondo». *Ibid.*, pág. 120. (El subrayado es nuestro).

«Se hundía más a cada instante». *Ibid.*, pág. 120.

Marianela muere de dolor por haber perdido a Pablo.

«“mejor un pozo, que si te colgás de un árbol perdido en la pampa hay ojos de pájaros, de golondrinas que pasan, y en el mar peces que no cierran los ojos ni siquiera para dormir” (...) “ojos en lo hondo que espían”» (pág. 196)¹⁶.

En el relato que Mita ofrece del final de *María* de Jorge Isaacs, Efraín, como en la novela, se encuentra con la tumba de María; pero Mita expande la concisión de su modelo¹⁷, creando un texto personal:

«“y saber que está tan cerca de ella, y no poder hablarle, pero tiene que hablar Efraín, hablar hasta que no le quede nada sin decir que María lo va a escuchar, que lo mira desde las sierras, o desde las nubes, y hay que tener fe y pensar que todo lo que él le dice María lo va a escuchar y si apenas siquiera una palabra se escuchara, de María que contesta, que ha estado escuchando todo, qué consuelo sería, o verla, verla un instante que aparece entre la arboleda”» (pág. 200).

María se reflejará en cada lágrima de Efraín y sonriéndole responderá a cuánto Efraín quiere saber:

«“que lo que él quiere saber son tres cosas: si está bien, si no sufrirá más, y si lo sigue queriendo, y con una sonrisa basta para contestar a las tres preguntas, la sonrisa de María, que está bien, no sufre y lo quiere como siempre, para siempre, porque está muerta, para siempre sonriendo y para siempre muerta, la sonrisa de María”» (pág. 201).

Como ocurriera respecto de *Romeo y Julieta*, Mita se esfuerza por instaurar aquí el «happy end», siendo ello una compensación de la mediocridad de su existencia¹⁸.

En Toto hay una clara conciencia de su facultad fabuladora; ello es reiteradamente señalado en el siguiente momento:

¹⁶ El profundo rechazo de Mita por esos ojos que espían, podría explicarse como un deseo del actor de hurtarse a la «mirada del otro», que le devolvería una imagen degradada de sí misma.

¹⁷ Obsérvese el momento correspondiente en el original de Jorge Isaacs:

«A la hora y media me he desmontado a la portada de una especie de huerto, aislado en la llanura y cercado de palenque, que era el cementerio de la aldea. (...) Atravesé por medio de las malezas y de las cruces de leño y de guadua que se levantan sobre ellas. (...) Al dar la vuelta a un grupo de corpulentos tamarindos, quedé enfrente de un pedestal blanco y manchado por las lluvias, sobre el cual se elevaba una cruz de hierro; acerqueme. En una plancha negra, que las adornaderas medio ocultaban, empecé a leer: “María...”

*El ruido de unos pasos sobre la hojarasca me hizo levantar la frente del pedestal: Braulio se acercó a mí y, entregándome una corona de rosas y azucenas, obsequio de las hijas de José, permaneció en el mismo sitio como para indicarme que era hora de partir. Púsemme en pie para colgarla de la cruz y volví a abrazarme del pie de ella para darle a María y a su sepulcro un último adiós...». Jorge Isaacs, *María* (Zig-Zag, Santiago de Chile, 1942), pág. 313.*

¹⁸ Freud ha señalado que el hombre feliz jamás fantasea, y sí tan sólo el insatisfecho. «Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria». Sigmund Freud, «El poeta y la fantasía», en *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica* (Alianza Editorial, Madrid, 1979), pág. 12. Esta explicación aclara psicológicamente cada ejemplo de fantaseo que señalamos en nuestro trabajo.

«Y la Felisa “contame la cinta de bailes” y le dije mentiras porque no que bailaban ellos dos solos y el viento le levantaba el vestido de tul a ella y las colitas de él, pero que venían unos pajaritos volando despacio y le levantaban la cola del vestido y las colitas de él y hacían un baile los pajaritos con ellos porque Ginger Rogers y Fred Astaire con la música se levantan en el aire (...) y ella se mira en el espejo y tiene la flor que quería en el pelo, como un prendedor, y llama al pajarito bueno que le viene a la mano; ella le hace muchas caricias porque el pajarito le hizo ese regalo de sorpresa. *La Felisa se cree todo y es mentira*, en la cinta “Blancanieves” nada más hay pajaritos amigos, porque es de dibujos animados, cuando no son dibujos animados no se puede hacer venir a los pajaritos a la mano que se espantan.» (pág. 38).

Toto hace una recreación de *El gran Ziegfeld*, incorporando narcisísticamente a la obra elementos de su propia realidad:

«y mucho mejor sería que en eso suena el timbre y Luisa Rainer va a abrir y es uno que se equivocó de puerta, que es el tío de Alicita, pero Luisa Rainer está tan cansada después de levantarse a hablar por teléfono que se desmaya ahí mismo en la puerta, y él entra y la levanta y llama enseguida al mandadero del hotel (...) que es un chico sin padre, que el padrastro le pega. Y lo manda a la farmacia a buscar remedios y mientras la pone a Luisa Rainer en el diván, y enciende la chimenea, la tapa con el quillango blanco de armifio, para que Luisa Rainer esté abrigada que estaba congelada, y se da cuenta de que ella está por morir. Pero con la ayuda del chico mandadero que llega cargado de remedios (...). Y todos los días después del Banco él viene a cuidarla a Luisa Rainer y el mandaderito le cuenta si ella comió o no, que ahora en la pieza tiene comida de sobra. Y el tío un día la besa en la boca y le dice que la quiere y yo desde la cocina del hotel le tiro una moneda al del organito que pasa por la calle para que toque una pieza y Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. Y ella está contenta, piensa que ahora van a salir juntos y se van a casar, pero él está triste. Y el mandaderito viene y los ve bailar y piensa que se van a casar y lo van a llevar a vivir con ellos. Y corre y lo abraza y le da un beso fuerte de bueno bien afeitado, bien peinado con gomina, y le dice «¡no voy más con mi padrastro!» y el chico se da vuelta para decirle a Luisa Rainer que van a ir a vivir a una cabaña en el bosque nevado y ve que Luisa Rainer tiene los ojos llenos de lágrimas: es que el tío de Alicita se ha ido, y ya no vuelve más, porque ahora la tía de Alicita tuvo un nene y él no puede ir más a lo de Luisa Rainer después del Banco porque es casado.» (págs. 81-83).

A través de esta versión se manifiesta el antagonismo de Toto respecto de su padre, encarnado aquí en un padrastro que pega, al que Toto desea abandonar. Las cualidades físicas exaltadas en el tío de Alicita son las antitéticas a las que corresponden a Berto. La identificación de Toto con el mandaderito es explícitamente señalada en el momento en que irrumpen el «yo». La muerte del padre del mandaderito revelaría los deseos inconscientes de Toto respecto de su padre.

Toto muestra en este caso, poseer una mayor conciencia de las convenciones que Mita, conciencia la cual provoca la atenuación de la necesidad del final feliz:

«Y ya sería el final y no sé si se moriría Luisa Rainer, no importa porque si es al final ya no puede salir en la cinta.» (pág. 83).

«a mí me gusta más Luisa Rainer que hace siempre de buena que todos la embroman, y a veces se muere, pero al final es lindo que mueran pero cuando se mueren por la mitad no aparecen más.» (pág. 81).

Toto idealiza la fuerza y el valor de Raúl García, atributos de que él mismo carece, e inventa un argumento en el que participan ambos, cada uno exhibiendo sus cualidades distintivas. Raúl García es capaz de matar osos; no teme a truenos ni relámpagos; Toto se desmaya en el trineo, en la nieve; su salvador será Raúl García. Pero Toto no se autoadjudica sólo el rol de víctima, objeto de un acto de salvación; variando el esquema actancial, él será también el destinador de relatos referidos a Raúl García; como Schehrazada, cuenta ficticiamente cada noche una historia (trátase en este caso de obras teatrales); luego pasa a referir cintas y ambos personajes se entregan a los juegos preferidos de Toto: «y jugamos a cuál es la cinta más linda y hacemos una lista, y después cuál es la artista más linda y cuál trabaja mejor y cuál es el número musical que le gustó más de los que le conté», (pág. 91). Toto fabula enseguida un film cuyos héroes son Raúl García y la maestra de primer grado (también idealizada por Toto); las principales instancias de esta película corresponderán al modo peculiar como Toto capta el sexo, lo cual señalaremos al tratar dicha isotopía.

La actividad fabuladora de Toto es denunciada por Herminia, al referir Toto a ésta el argumento de *El loco* de Chejov, incorporando al texto su propia problemática sexual. Herminia reacciona así:

«¿Qué necesidad hay de mentir de modo semejante? Yo no me explico cómo un chico que tiene todo en la vida, o que lo va a tener, se pone a pensar esas tonterías de dedos de aire y demás disparates, inventándole una trama diferente y triste a un cuento que ya bastante triste es de por sí.» (pág. 299)¹⁹.

La imaginación creadora de Toto alcanza su máxima potenciación en la escritura de la composición literaria de tema libre, en la que Toto utilizará como modelo el argumento cinematográfico correspondiente a *The Great Waltz*. Toto se identifica en este caso con Johann, personaje que detesta su cuerpo:

«su imagen reflejada en la superficie de las aguas en cambio le irrita: su tórax hundido, los brazos flacos, la espalda un tanto corva» (pág. 274).

Así como Toto desea ser Adhemar, Johann «quisiera ser ese estudiante que vio bajo la glorieta, bello y fuerte, para no dudar de que Carla lo va

¹⁹ No hemos encontrado un cuento de Chejov con dicho nombre, lo cual podría originar un doble juego de encubrimiento, en diferentes niveles. Teniendo en consideración los rasgos señalados: locura (título) y tuberculosis (mención de Herminia), podríamos pensar que se trata de «The Black Monk», *The Oxford Chekhov*, volume VII (Oxford University Press, Oxford, London, New York, 1978) págs. 25-33.

a amar», (pág. 274). En la ficción creada por Toto, ocurre «una especie de milagro de amor» (pág. 277) y Johann se transmuta en Adhemar (ojos negros y cabellos «dorados como un maizal» (pág. 277), lo cual en la realidad de Toto no sucede. La composición configura la entronización de Johann, inversa a la degradación de Toto en TRH.

El despliegue imaginativo es también advertible en el discurso de Cobito, cuyo fabular, según hemos señalado, ocupará a las películas de gangsters como modelo:

«Hay que darles muerte a estos hijos de puta, ni uno se va a escapar cuando lleguen a la ratonera, el garaje maldito infectado de malhechores, en la vereda caerán y no van a tener tiempo de esconderse detrás del kiosco, turros degenerados, van a aprender lo que es traicionar a Joe el implacable, un balazo en una gamba (así no caminan más), otro en la mano (así largan la pistola) y ya están indefensos», (pág. 211).

«Después del tiroteo dejé hecha mierda la estantería de whisky en la taberna del puerto.» (pág. 213).

Así como en Toto, ocurre en Cobito un proceso de identificación con otro personaje —en este caso, un actor no inventado por Cobito y admirado por éste—: se trata del Charrúa, celador del Colegio «George Washington»; Cobito se ve a sí mismo como el Charrúa: «el pelo canchero con raya al costado y la camisa desabrochada y que se ve la cadena con la cruz», (pág. 234) (cf. pág. 226).

También por lo que respecta a este nivel, el discurso de Esther sobresale; la peculiar configuración de que son objeto sus fantasías, otorga a éstas una impresión de realidad mayor que en los otros casos. Su Diario nos ubica en el día miércoles 10, fecha en la que Esther, estimulada por Toto, comienza a soñar con el domingo y su fabulación adquiere un carácter de pura actualidad:

«Cita a las 3 en el majestuoso jol de cine más lujoso de Buenos Aires (...) Casals está junto a mí ¿te gustó la película, Casals? (...) y ahora a salir de este mundo de gente, una oleada de público se vuelca a las calles del centro de la gran urbe», (pág. 250).

El cambio temporal al pasado contribuye a reforzar el efecto de realidad, plasmando lo narrado como ya acaecido; dicho tiempo se alterna con el presente:

«Y llegó la hora de los panqueques en la Cabaña Canadiense, “todo llega en la vida” dice mi madre, y llega un mozo con casaca ribeteada de amarillo y blanco» (pág. 250).

El empleo del pretérito perfecto, que aspectualmente señala una acción cumplida, corrobora la ilusión realista:

«es que Héctor me ha tomado la mano debajo de la mesa, y me la estrecha, y nuestros corazones latén al compás de un fox» (pág. 252).

El deseo de Esther de «que los relojes se detengan y el tiempo muera por siempre, cuando sea domingo», (pág. 252) podría ser interpretado como un anhelo concerniente no a ese domingo preciso, que aún no ha llegado, sino a todo domingo posible, en el cual se esperaría la reiteración ritual de estos actos. En la edición que manejamos, el día siguiente a este miércoles 10, aparece señalado como jueves, sin fecha, y así sucesivamente: viernes, sábado, miércoles, lo que parecería corresponder a una intención de diluir la precisión temporal.

2. ANTI-IMAGINACIÓN

La inserción en la realidad correspondiente a Berto, vale decir la índole anti-imaginativa de este actor, se pone de manifiesto en su incapacidad de entregarse a la alienación de las imágenes cinematográficas:

«Y después no volvió más a ir al cine, que dice que aunque vaya se le pasan por delante todas las cuentas del negocio con los pagarés y los vencimientos y no ve la cinta». (págs. 88 y ss.).

Sólo una vez, al contemplar *Sangre y arena*, ocurrió que «viendo la cinta se había olvidado de todas las cuentas del negocio», (pág. 87).

Análogamente ha de captarse la dificultad de Berto para entregarse al sueño:

«los dos camiones ya pagos y Berto duerme mejor a la noche, años y años que no, gritos, la boca abierta, de golpe sentado en la cama por las pesadillas, (...). Duerme ahora, pero se despierta de nada» (págs. 157 y ss.).

Se entiende así la reacción irascible de Berto al ser despertado y el temor que a este respecto sienten Mita y Toto: se trata de la reinstauración del actor en una realidad adversa de la que le cuesta desasirse. Como Piglia ha señalado: «perder el sueño es estar condenado a la realidad»²⁰.

De acuerdo a su ubicación en esta zona, Héctor rechaza el cine («Héctor vive en casa pero no juega conmigo y los cartoncitos» (pág. 40). Su actitud, desde la perspectiva de Toto, resulta profanatoria; el hecho de que ella sea compartida por los otros niños, muestra la singularidad de Toto:

«el Héctor y todos los chicos se ríen cuando los artistas cantan, uno de los chicos cuando se murió la artista con la boca se tiró un pedo» (pág. 41).

Cabe, sin embargo, destacar que cuando Toto se encuentra en el Cole-

²⁰ Ricardo Piglia, «Clase media: cuerpo y destino», *Nueva Novela Latinoamericana 2*. Compilación de Jorge Lafforgue (Paidós, Buenos Aires, 1974), págs. 358 y s.

gio «George Washington», Héctor va todos los domingos con él al cine (pág. 243); se supedita al programa elegido por Toto, aunque no concuerde con el gusto de éste. Héctor tiene una artista predilecta: Ann Sheridan y aprecia en ella la calidad de su trabajo («¿y no trabaja bien?» (pág. 172). Pareciera ser que el influjo del cine es tan potente que aun actores anti-imaginativos, como Héctor, no dejan de percibirlo.

El repudio de la literatura por parte de Héctor, corresponde a su desprecio por la imaginación y la cultura:

«Leer y releer las guías telefónicas de Dostoievsky» (pág. 171).

«y me dio "El idiota" y no aguanté más de diez páginas de leer nombres y más nombres que siempre parecían distintos y eran los mismos, más nombres que una guía telefónica» (pág. 172).

El discurso de Herminia es lúcido, racional, medido, la antítesis de un lenguaje escindido de la realidad. Dichos rasgos se aprecian ya en la índole del texto que dicho discurso configura: un «Cuaderno de pensamientos». Herminia despliega una mirada de descarnada lucidez respecto de sí misma:

«Tengo treinta y cinco años y ya estoy arrumbada en un rincón. Creo que a los cuarenta perderé el poco de esperanza que me queda y eso será la oscuridad total» (pág. 289).

«Me he vuelto abandonada, tenía el pelo untado de la propia grasitud del cuero cabelludo y realmente me dio asco. Si no me miro al espejo no me doy cuenta de lo sucia que ando» (pág. 293).

«Sé que estoy perdiendo lo imposible, pues nadie me quiso cuando joven, y menos me van a querer a los treinta y cinco años, con la palabra solterona inscrita en la frente» (pág. 313).

El actor se constituye en objeto de su actividad analítica:

«El único significado que le encuentro al sueño de la locomotora es que vivo bajo el peso de la pobreza. Porque no hay dinero para ropa voy mal vestida, aunque podría por lo menos ser más prolija para peinarme y cuidarme las uñas (...). No debería decirlo porque gracias al piano me gano el pan, pero aunque mal esté decirlo, odio al piano» (pág. 295).

Herminia sustenta también una mirada lúcida respecto de Toto:

«Toto cada vez me hace recordar más a ese antipático invertido, está muy afeminado de modales» (pág. 312)²¹.

²¹ Desde Herminia surge una posible estimativa respecto de los homosexuales, cuyo carácter negativo coincidiría con la valoración del texto:

«Si todos los invertidos son como el de Armonía resultan una peste, gente venenosa y llena de chismes y favoritismos. A las alumnas mujeres nos daba una vida de perros, y delante de todos miraba al muchacho de la limpieza, que pasaba con la pala y la escoba, un tipo de las cavernas, y lo miraba pasar como a una corista del bataclán. Se sentía atraído por el tipo cavernario, porque los extremos se tocan. Qué desgracia» (pág. 312).

Desde otra perspectiva, la reacción ocasionalmente irascible de Herminia respecto de Toto («Toto es un chico que tiene el poder de irritarme como nadie». [pág. 296]) sería explicable, según anticipábamos en nuestra Introducción, como el choque de las zonas Imaginación y Anti-Imaginación. La capacidad imaginativa de Toto representaría para Herminia lo apetecido pero no logrado, constituyéndose así en objeto de rechazo.

A través de la intención frustrada de Herminia de ir al cine y de la reacción conformista del personaje, se capta su total inmersión en la cotidianeidad:

«Hoy tuve ganas de ir al cine pero por suerte se hizo tarde con las lecciones y no fui, de lo cual me alegro» (pág. 300).

«Literalmente imposible asomar la nariz afuera, el viento y la tierra que soplan no permitirían ni siquiera caminar las dos cuadras de distancia hasta el cine. Mi máxima favorita es “no hay mal que por bien no venga”. De ese modo ahorro los veinte centavos de entrada» (pág. 301).

Herminia no lee literatura: no ha leído *El loco* de Chejov, porque la entristecen esos temas; no lee *La montaña mágica* porque la «agobia empezar una novela tan larga» (pág. 302) y se autojustifica del siguiente modo: «Bastante paciencia le debo a mis alumnos, no la puedo derrochar en leer novelas» (pág. 302). Se dedica, en cambio, a leer el diccionario.

Paradójicamente y en un intento compensatorio, Herminia exalta el vivir sin pensar. Esta contradicción entre ser y desear, acentúa el patetismo del personaje.

3. SEXO

Los actores pertenecientes a esta zona viven una etapa de incremento de la libido, lo cual es manifiesto a través de sus actos, deseos y fantasías²².

El más cabal representante de este ámbito es Héctor. Su obsesión se-

Recuérdese que Toto recurre a la chismografía hasta llegar a la delación (respecto de Paquita), así como su rol de alcahuete.

Esta estimativa será modificada en una novela posterior de Puig: *El beso de la mujer araña*, en la que Molina —el actor homosexual— aparece como un personaje positivo de acuerdo al sistema valorativo del texto.

²² «It has always been recognized that those phases in human life during which there is an increase of libido are of immense importance for the analytic investigation of the id. Owing to the heightened cathexis, wishes, phantasies and instinctual processes which at other periods occur unremarked or are confined to the unconscious emerge into consciousness, surmounting, when necessary, the obstacles placed in their way by repression and becoming accessible to observation as they force their way into open». Anna Freud, *The ego and the mechanisms of defence* (International Universities Press, New York, 1952), pág. 166.

xual se hace evidente en su discurso a través de la reiteración del término «coger» y equivalentes:

«Y la largo, y basta, si sigue hinchando mucho, total me la *cogí* y si no se la *cogieron* antes es que en Vallejos son todos una manga de pajeros» (pág. 169).*

«y qué sabía yo que me la iba a *coger* tan pronto» (pág. 169).*

«y la Mari todo el año en el campo sola de maestra y ni uno que se la haya *cogido*» (pág. 169).*

«y me iba a quedar sin *coger* las dos últimas semanas de vacaciones» (pág. 170).*

«A las seis de la tarde en invierno ya es de noche cuando termina las clases prácticas la Rulo, del colegio de Hermanas tiene que cruzar la plaza y nadie se la había *cogido* a la Rulo, con todo el invierno de tiempo para trabajársela en el oscuro desde las cinco y media que se hace de noche, cualquier macana que tiene que ir a lo de una compañera a buscar apuntes y entre las seis y las siete se la podrían haber *cogido* como querían» (pág. 170).*

«casi todo el verano le saqué el jugo, *cogiendo* en el portón de la casa, se sentía si venía la hermana más grande y “si no cambias y te pones a estudiar no te quiero más” y aproveché para largar, tres semanas de vacaciones quedaban y con las negras iba a tener que *coger*» (pág. 171).*

«y sin poder respirar que la madre oía *me la hice* (...) Y dos virgos más este año, la Rulo y la Mari, para la colección de un servidor, torpedero de profesión» (pág. 182).*

La Mari capta los atributos sexuales de Héctor; lo ve como un perro alto y peludo, a cuya cola ella se agarra, luego como un lobo o un tigre; cuando vuelve a adjudicarle rasgos humanos, lo dota de una cola de perro lanuda» (pág. 173) de marcado carácter fálico.

No obstante el carácter desbordante que en él asume el sexo, Héctor rechaza excesos o desvíos, cuales son las violaciones que imponen a los muchachos más pequeños, sus compañeros mayores: «hijo de puta como el Pelado hay que ser para encontrarle gusto a eso» (pág. 178).

En Paquita, el sexo es vivido como «culpa», «pecado mortal» que ella ansía volver a cometer. Su mundo está rígidamente categorizado en función de la dicotomía: pecado mortal (sexo) vs. pecados no mortales (robar, ser mezquina, tener malos pensamientos...). El objeto de su deseo es Raúl García, con quien se resistió a cometer un acto sexual:

«Paqui le dice que ni siquiera le deja poner el pito entre las piernas, únicamente el día que se case (...) y la Paqui empezó a soltarse diciendo que la está ensuciando, que está toda salpicada en las piernas» (pág. 100).

Paquita intenta sustituir a Raúl García por el instructor; compara explícitamente a ambos, señalando al segundo: «usted no es como él, usted es más bueno» (pág. 192); pero mientras está con el instructor, piensa en Raúl»

«Raúl, vení, tanto que me querías, ahora también quiero yo, (...) ¡Raúl! acaríciame, acaríciame a mí y a todos los bichitos que tengo adentro, ya, aunque me haga mal» (pág. 193).

En esta oportunidad, el acto sexual de Paquita se frustra por contención del instructor: «Paquita no quiero que pase nada más» (pág. 193).

Paquita comparte plenamente la visión degradada de mundo que el texto instaura en su aspecto mitológico²³: el hombre *hace a la mujer lo que quiere*; ésta es un receptáculo pasivo y engañado²⁴. Paquita se pregunta respecto de la Ñata: «¿será cierto que el Héctor le hizo lo que quiso?» (pág. 193). Las mismas interrogantes se las plantea respecto de personajes de ficción: «¿se habrá dejado tocar María? ¿Efraín le habrá hecho lo que quiso?» (pág. 200). El estigma de la mujer es «ser una cualquiera»: «“tantas pretensiones y son unas cualquiera” dijo mamá», (pág. 207)²⁵. El «ethos» satírico que la intencionalidad narrativa proyecta sobre el mundo configurado, se manifiesta a través del siguiente discurso de Paquita, en el que se revelan zonas de su obsesión.

«Y no sabe la Virgen María la suerte que tuvo, la bendición de Dios le hizo tener un hijo y quedar virgen para siempre, quedó limpia para toda la eternidad, mirando de frente a todos nadie le puede decir que fue una cualquiera» (pág. 207).

A partir de la asunción de la axiología imperante, Paquita configura cuál habría sido la reacción de su padre en el caso de creer éste que ella y el instructor se relacionaron sexualmente:

«después de una paliza me habría llevado al médico a hacerme revisar, me habría encerrado, seguro que me pegaba con el centímetro, me habría matado» (pág. 208).

En la visión que el texto plasma y que Paquita asume, corresponde, no obstante, a la mujer un cierto rol activo: ella «pesca» al hombre:

«la hermana de la Celia ni bien pisó la Argentina alcanzó a coser no muchos vestidos y ya se pescó al tío de la Teté y la pobre Celia encorvándose cada vez más de oficial de sastre (...) se pescó una tuberculosis, en vez de pescarse un marido» (pág. 195).

«en el baile de los dieciséis años me pescó un novio, cuanto más rico mejor» (pág. 196).

²³ Iouri Lotman señala que el aspecto por medio del cual el texto modeliza todo el universo, puede ser denominado «mitológico» y aquel que reproduce un episodio cualquiera de la realidad, «fabuloso». *La Structure du Texte Artistique* (Gallimard, 1973).

²⁴ Este rasgo resulta potenciado en la expresión «hacerse a una mujer» —muy análoga a «hacerse una paja»— empleada por Héctor y Cobito.

²⁵ Una visión de mundo igualmente clara y definida, es sustentada por Delia, quien ha vivido una experiencia de sexo y abandono:

«Ahora ya sé, lo peor es dejar que me pongan las manos abajo del cinturón y arriba de la rodilla, después en el cuello y la cara y los brazos no hace nada, o las piernas de la rodilla para abajo. Si no, es fácil perder la cabeza, basta una vez para saber lo que son ellos» (pág. 129).

«lo que no hay que hacer es dejar que pongan la mano arriba de la rodilla y abajo del cinturón», (pág. 130).

Si bien, como hemos señalado, los contactos sexuales de Paquita no han llegado a consumarse, ella ha cometido, sin embargo, un pecado mortal a causa de su relación sexual imaginada, deseada, con Raúl García. Interviene aquí la estimativa religiosa («para el cura confesor querer pecar es igual, o peor, que pecar» [pág. 206]):

«y Raúl está solo y me le meto entre las sábanas calientes de toda la noche (...) que por fin Raúl me hace lo que quiere» (pág. 206)²⁶.

«Raúl García que me hizo lo que quiso ayudado por mi pensamiento» (pág. 207).

Es reveladora de la atracción que en Paquita ejerce el sexo, la simpatía que ella siente por la Celia, quien fuera amante de su padre:

«La Celia era linda, bordaba mejor que mamá, con un pecado mortal sin confesar» (pág. 191).

«y mamá delante de una clienta “la Celia y la hermana eran dos buenas sinvergüenzas” ¿cómo puede estar segura mamá de que eran malas?» (pág. 207).

«a Dios Padre Todopoderoso, le voy a rezar un rosario entero por el descanso del alma de la Celia» (pág. 210)²⁷.

Paquita inicia sexualmente a Teté, anulando dos creencias erróneas, sustentadas por esta última: la existencia de la cigüeña; la creencia de que los hijos los puede tener solamente una mujer casada; persiste, sin embargo, una apreciación errada —introducida más rudimentariamente en la novela por la Pocha— que confiere importancia a la zona anal:

«cuando seamos grandes los hombres nos van a agarrar y meter adentro de la cola nuestra lo que tienen los varones, para tener hijos» (págs. 106 y ss.)²⁸.

Cobito tiene la excitación libidinal del adolescente aún no sexualmente iniciado, para quien el sexo llega a constituir una obsesión. Esta se

²⁶ Resulta irónico el que se aluda eufemísticamente al acto sexual a través de esta fórmula, siendo que el querer gestador del acto imaginativo, proviene de Paquita y no de Raúl.

En el discurso masculino (Héctor, Cobito) la señalada expresión «me la hice», «me la había hecho», como *sinónimos de poseer a la mujer, es degradante de esta última; en el discurso femenino, «me hace lo que quiere», es exaltante del hombre.*

²⁷ Toto estimula el interés de Paquita por la Celia:

«¿No oíste si tu papá y tu mamá hablaban de la Celia?» (pág. 191).

«No les digas a tu papá y tu mamá que te pregunté de la Celia» (pág. 191).

²⁸ El texto configura también al iniciador sexual de Paquita, el de Cataldi:

«El de Cataldi le pidió un beso a la Paqui y ella dijo que sí, si estaban delante de la de Pardo. Y están ahí hablando un rato siempre, y el de Cataldi les cuenta de los muchachos grandes, qué es lo que hacen con las sirvientas, y les cuenta todo si la Paqui le muestra la cola, la de Pardo se la muestra siempre y quiere que el Cataldi le muestre a la Paqui lo que tienen los varones para que vea como sale agua cuando él se refriega. Ya lo vieron muchas veces:» (pág. 113).

manifiesta en su lenguaje, mediante reiteradas menciones a actos de masturbación (experiencia conocida) y a actos sexuales (experiencia desconocida) que constituyen el objeto de su deseo. El primer momento que citamos, reúne ambos actos en la fantasía del actor:

«cuatro tragos me hago una paja y el gusto dura más, así debe ser coger, el paraíso terrenal» (pág. 222).

«con el calor las lavanderas tetudas lavando se quedan en combinación, de la ventana del fondo, dale a fregar las camisetas, dale, más fuerte, que se te saltan (...) dale fuerte, que se te salta una teta de la cincha, y te echo un lechazo que si te lo doy en un ojo te lo taponó» (pág. 215 y ss.).

«una buena mina en pelotas me vendría bien después del baño» (pág. 216).

«La gorda dientuda, lavandera de mierda, gorda peronista del carajo, gorda mía, vení que estoy solo (...) te metés por la puerquita de la verja y me esperarás despanzurrada detrás de las casuarinas, gorda del carajo, sirvienta podrida» (pág. 216).

«a medio kilómetro del celador por más que grite la gorda lavandera el celador no la va a oír, detrás de las casuarinas, las patadas en el culo si chilla y le pellizo una teta hasta que se calle» (pág. 216).

«y estas vacaciones al volver al pueblo se la va a hacer el paraguayo, guacho puto, total antes de empezar las clases se la cogió el cartero, con una pija de caballo. Y le va a entrar también la mía, y a la Laurita, vení que si te agarro te hago barro, turra» (pág. 220).

«y no me importa que la primera sea una negra, si este verano no empiezo a coger se me van a podrir las bolas» (pág. 224).

«otros tienen suerte, y ya cogieron» (pág. 224).

«si me hubiese tocado el pabellón con el Charrúa ya me habría hecho a alguna del lavadero», (pág. 224).

«si el Charrúa me hubiese llevado a coger a la obra, con los otros dos pibes que tampoco habían cogido nunca...» (pág. 227).

«y después que me lo haga yo y el paraguayo, te lo vas a hacer vos también, pendejo de mierda que nunca cogiste en tu vida», (pág. 230).

«el paraguayo es el más vivo de todos, ese sí que es vivo, todas las vacaciones con las minas del Chaco, más calientes que las chivas, ya se la tiene asegurada a la Carmela, la pendeja puta, y yo también me la podría hacer», (pág. 233).

Identificado con el Charrúa —su héroe— y fingiendo ser el paraguayo, Cobito «coge» imaginativamente a la Carmela (pág. 234).

Frente a la pregunta femenina de Paquita, ya señalada: «¿se habrá dejado tocar María?», surge en Cobito la correspondiente interrogante masculina: «se habrá cogido a alguna, alguna vez» (pág. 224).

La masturbación y el acto sexual no son sólo objeto del deseo de Cobito, sino también objeto de su reflexión; haciéndose eco de ideas difundidas²⁹, adjudica a la primera efectos altamente nocivos y la estima como un pobre sustituto del sexo:

²⁹ Respecto a la difusión de dichas creencias, puede verse: Alfred C. Kinsey, Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, Paul H. Gebhard, *Sexual Behavior in the Human Female* (A Pocket Book Edition, New York, 1965). Señalan dichos autores: «Freud and most of the psy-

«con las pajas que se hace se le está secando el cerebelo», (pág. 227).
 «Para el crecimiento y la mentalidad es lo peor que puede haber pasarse de pajas» (pág. 227).
 «y además un tipo que ya tiene su mina ¿qué necesidad tiene de hacerse la del mono? y coger no estropea el cerebro», (pág. 227).

El texto plasma un momento de enfrentamiento y choque entre ambas isotopías —Imaginación y Sexo— a través de la actuación de Toto vs. Cobito y el paraguayo Wagger. La escena es configurada desde la perspectiva de Cobito y augura el fracaso de la Imaginación en el mundo configurado. Como introducción, Cobito destaca que Toto después de la cena, en lugar de ocupar una mano en hacerse una puñeta, escribe una carta; luego el relato se desplaza al lunes en la noche y su ámbito es el baño; allí se encierra Toto para escribir a Mita; al salir Toto del privado, el paraguayo que se entrega a la masturbación, arrebata a Toto las tres hojas y lee «al compás de una paja» (pág. 219); aparece Cobito, quien también se masturba. La tercera hoja es aquella en que Toto referirá el argumento de un film a Mita; el paraguayo y Cobito se la disputan y la carta será profanada —y con ella la zona Imaginación que la carta representa— cuando el paraguayo «se puso la hoja en la raya del culo» (pág. 219).

Frente a la violación figurada recién descrita, el texto configura un intento no logrado de violación literal de Toto, acto mediante el cual los victimarios frustrados, Cobito, Colombo y el paraguayo, pretenden descargar su incremento libidinoso. Es interesante la inversión que la obra ofrece a este respecto: los presuntos victimarios crean *imaginativamente* circunstancias —algunas de las cuales ponen en práctica— para realizar su intención (visitar una inexistente sala de música, llevar a Toto detrás de las casuarinas, administrar a Toto cloroformo); Toto logra vencer en cada caso en que la situación peligrosa se realiza, mediante su *destreza física* («y de un salto ya estaba de nuevo en el 2.º» (pág. 214); «el salto que dio y por esa sola puerta rajó al primer salón» (pág. 214)³⁰.

choanalysts have recognized that masturbation does no physical harm, but they have introduced new sources of psychologic disturbance by rating the activity infantile, immature, and a personality defect which merits psychiatric attention when it occurs in an adult³⁰. But these objections merely perpetuate the Talmudic traditions which are now being fortified with a new set of therms which appear to have scientific significance. Many adults who are not immature in any realistic sense do masturbate, and there is no science in refusing to recognize this fact» (pp. 170 y s.).

³⁰ Estos saltos de Toto han sido imaginativamente prefigurados por el actor, en su primer monólogo interior:

«Si le digo "maestra, cara de cogía" agarra otra vez el puntero pero ahora es para matarme y salto por la ventana» (pág. 46).

«Si la Felisa viene en la cocina a darme otra cachetada salto y me escapo (...) y yo hago tanta fuerza al dar un salto muy grande por la ventana», (pág. 46).

La relación entre sexo y excrementos³¹ es puesta de manifiesto por el lenguaje coprófilo de Cobito, configurador de fórmulas cliché: «me cago en mi hermano el infeliz de mierda», (pág. 226); «¡me recago en la puta madre que te parió!» (pág. 233); «pero el cigarrillo también te caga», (pág. 277); «Pero también me tiene entreojos a mí, me cago» (pág. 227 y ss.); «al reparto de mierda frita enfriada», (pág. 216); «me cago antes de ir con ella» (pág. 216).

Herminia es una solterona virgen, aparentemente asexuada; pero el texto presenta indicios en virtud de los cuales podría atribuirse al personaje, vitalidad sexual: envidia a Paquita, quien contraerá matrimonio a los 17 años; hubiera anhelado un compañero; su sueño, en el que una locomotora «se iba acercando infinitamente despacio» (pág. 292) y al tocarla la «iba a aplastar» (pág. 292), podría ser interpretado como poseedor de connotaciones altamente sexuales, ello en discrepancia con las dos explicaciones que al respecto ofrece el propio personaje³².

4. ANTI-SEXO

A través de la configuración de Choli, se advierte con claridad cómo la atracción por la Imaginación (metaforizada, en este caso, por el vesti-

Toto, convertido en una negrita, se salva saltando del gitano que pretende «cogerlo», si bien cae conjuntamente con su compañero de fuga —un pescadito, posible símbolo fálico— bajo el agua negra de una laguna.

En su segundo monólogo interior, luego de recibir el golpe de Luisito Castro, Toto intenta evadirse de la situación concibiendo una huida mediante saltos:

«¿Me subo a una palmera? ... y salto de un techo al otro y con una sogá del campanario pego el envión y volando sin sudar llegar hasta la Plata» (págs. 96 y s.).

También en el segundo monólogo, Toto mediante un salto, invierte una situación, transformándola de adversa en extremadamente venturosa; en dicha circunstancia, el pecho del tío de Alicita va a sustituir a la matriz materna:

«Y yo doy un salto desde este zaguán tan oscuro y él me levanta en brazos (...) y en brazos me tiene contra el pecho (...), entonces voy a estar pegado al pecho de él, y por ahí sin que se dé cuenta me paso para adentro del pecho del tío de Alicita» (págs. 101 y s.).

³¹ Freud se refiere a las tendencias constitucionales coprófilas manifiestas en el niño en sus primeros tiempos; el niño admite en ese período, sin que le resulte degradante, el haber venido al mundo como una masa fecal. El mismo autor alude a casos de franca acentuación erógena de la zona anal: niños que gustan de retener la deposición y se entregan a toda clase de manejos con sus materias fecales. Véase: Sigmund Freud, «Teorías sexuales infantiles» y «El carácter y el erotismo anal», en *Psicología de la vida erótica* (Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1935).

Otto Fenichel ha señalado que las fantasías coprofílicas representan regularmente tentativas de negar el peligro de la castración. *The Psychoanalytic Theory of Neurosis* (Routledge and Kegan Paul, London, 1955).

³² En un caso descrito por Melanie Klein, concerniente a la formación de símbolos en un niño, ella crea una correspondencia entre tren y sexo masculino, así como entre estación y sexo femenino. (Véase: *Love, Guilt and Reparation* (The Hogarth Press, London, 1975).

do, la máscara) provoca el repudio por el sexo (cuya metáfora es el desnudo):

«Es tan feo estar desnuda, que se ven todos los defectos», (pág. 58).
 «tener que desvestirme en la pieza con un hombre», (pág. 59).
 «vestida regia, impecable:» (pág. 60).

El texto otorga los elementos necesarios —motivaciones o causas— para comprender la actitud de repudio de Toto respecto al sexo.

Cuando Toto tiene 6 años, Pocha —quien lo dobla en edad— lo inicia en el juego sexual, antítesis de aquellos imaginativos que se realizan entre Toto y Mita.

La exhortación que Pocha formula en su rol de iniciadora: «juguemos a dormir la siesta» (pág. 42), confirmará el carácter sexual atribuible a «siesta» en la novela. Cuanto Pocha eufemísticamente señala, constituye un misterio para Toto, lo que despierta su curiosidad cognoscitiva, así como su temor:

«juguemos a que yo estoy durmiendo en la azotea y estoy durmiendo tapada con una frazada pero sin bombachas puestas. Entonces vos sos un muchacho grande y venís... y me hacés una cosa» (pág. 42).*

Toto pregunta: «¿qué cosa?» (pág. 42) «pero qué te hace el muchacho que se aparece en la azotea?» (pág. 42) y conecta asociativamente lo escuchado con escenas cinematográficas *temibles* respecto de las cuales, Mita se evade bajando la vista y lo insta a él a imitarla:

«Mamá bajó la vista, la cinta de asesinatos es impresionante y uno entra en una pieza oscura y detrás de la puerta está el asesino y con mami bajamos la vista porque es una cinta de miedo y antes de la cinta larga una vez dieron una cinta corta del fondo del mar y mamá bajó la vista porque hay una planta que se mueve en el agua clarita del fondo del mar y tiene todos pelos que flotan como serpentinatas pero “¡bajá la vista!” y yo miré fui desobediente cuando se acercaban los pescados chiquitos de todos colores y pasaban al lado de las plantas carnívoras del fondo del mar.» (pág. 42).³³

³³ El verbo «mirar», aplicado en el monólogo interior de Toto a un objeto simbólico: las plantas carnívoras, remitirá en el soliloquio de Teté, a su objeto literal, el sexo:

«Cuando la Paquita va a lo de la de Pardo y viene el Cataldi yo no voy a *mirar*», (pág. 116) (el subrayado es nuestro).

«Si yo voy ahora un día con la Paqui y escucho cuando el Cataldi cuenta todo y después me confieso, lo mismo puedo ir al cielo, o al purgatorio, porque tengo tiempo de confesarme antes de morirme, pero después de muerta si *miro* no, como Luzbel que se convirtió en Lucifer» (pág. 117) (el subrayado es nuestro).

«Y yo rezo por mí y lo veo al Cataldi y basta y así ya sé cómo es y después me confieso y no hay peligro que después *miro* desde el cielo» (pág. 122) (el subrayado es nuestro).

Luego de comer Adán y Eva del fruto prohibido, los ojos de ambos fueron abiertos:

«Y fueron abiertos los ojos de entre ambos, y conocieron que estaban desnudos: entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron delantales». La Biblia, Génesis 3:7

En el momento recién citado, la imagen temible adquiere una clara analogía —que será progresiva— con el sexo; se trata de una planta cuyos pelos atrapan y devoran³⁴. La equivalencia entre «pelos y serpentinan», hace recaer sutilmente la peligrosidad en Mita (madre devorante y castradora), puesto que, según Toto, Mita tira serpentinan «mejor que nadie» (pág. 39). El peligro aparecería así desplazado desde el sexo masculino al sexo femenino. Los pescados chiquitos que pasan al lado de las plantas carnívoras, son formas fálicas que —como luego citaremos— quedan agarradas entre los pelos de las plantas. Esta imagen se corrobora y enriquece, al relacionarla con la fórmula cliché antes señalada: «la mujer pesca un novio o un marido». La asunción del pecado de desobediencia (haber mirado lo prohibido), creará en Toto, la necesidad del castigo, la que coexiste con la atracción que el peligro suscita:

«Yo en vez de bajar la vista miré *porque* en el agua clarita del fondo del mar esos pelos como serpentinan que flotan se juntan y los pescaditos que van pasando por entre esos pelos quedan agarrados.» (pág. 43).*

Las sucesivas informaciones, reticencias y negativas de Pocha, exacerban la curiosidad de Toto. Cuando Pocha pretende definir el acto sexual, su discurso resulta una parodia del imperante en su medio:

«Jurá por tu mamá que no sabés lo que hacen los muchachos grandes” te lo juro “si un muchacho se subía a la azotea mientras yo estaba dormida, me sacaba la frazada y me cogía”. ¿Qué quiere decir cogía? “Es una cosa mala que no se puede hacer, se puede jugar nomás, porque si una chica lo hace está perdida, está terminada para siempre”. (...) “No me preguntes más porque no te lo voy a decir” la Pocha mala no me quiere decir qué le hacía el muchacho con los pelos “si no sabés lo que quiere decir no podemos jugar, sos muy chico” Pocha decime qué quiere decir cogía» (págs. 42 y s.).

La explicación deformante de Pocha translada nuevamente el carácter peligroso al sexo masculino. Ante la negativa absoluta de Pocha («“no podemos jugar a eso, tiene que ser un muchacho grande con pelos en el pito”» (pág. 43), Toto ingenuamente asume el rol femenino, mediante una decisión que prefigura su destino:

«Pocha, entonces podemos jugar a que yo soy la chica y vos sos el muchacho, porque yo no sé cómo se hace y así aprendo, y la Pocha “sí”: me acuesto en la alfombra como que estoy durmiendo en la azotea y la Pocha ese día tenía puesto el vestido de florecitas verdes, viene de atrás caminando despacito» (pág. 43)³⁵.

³⁴ Las plantas carnívoras llegan a encarnar para Toto la máxima peligrosidad:

«Y se volvió cocodrilo que con esas bocas que se tragan enteros un hombre dan más miedo que los leones, pero más miedo dan todavía las plantas carnívoras del fondo del mar» (pág. 86).

³⁵ Respecto de la identificación de Toto con una niña, señalamos que en otra oportunidad será su sentimiento de culpa el causante de que el personaje se imagine a sí mismo vestido de mujer:

La información de Pocha alcanza luego un grado mayor de precisión:

«el muchacho me mete el pito en el agujerito de la cola y no me deja ir, yo ya no me podía mover y él se aprovechaba y me 'cogía'». (pág. 44).

A partir de estos datos (subsiste su desconocimiento respecto de qué es «cogía») más su asociación con la planta carnívora («plantas de cogía» (pág. 46), *Toto* elaborará su versión personal, en la que llega a literalizar ciertas figuras cliché que enunciara Pocha y crea una visión según la cual sexo será igual a destrucción:

«Los pelos son los que se comen a los pescaditos en la cinta del fondo del mar. Los pelos largos primero se mueven blanditos en el agua y los pescaditos que se habían acercado. (...) ¡ya no se ven más! porque la planta de pelos se los tragó. La chica que lo hace está perdida, está terminada para siempre, el muchacho grande viene, se acerca, ve que la Pocha duerme, le levanta despacio el vestido a florecitas verdes, ¡y la Pocha se olvidó de ponerse bombachas! y para que no se mueva el muchacho le mete el pito en el agujerito de la cola y le va pasando los pelos, que si la Pocha se queda quieta como un pescadito los pelos del chico le van comiendo todo el traste, y después la barriga, y el corazón, y las orejas, y poco a poco se la come toda. La cadenita de oro, los moños del pelo, los zapatos y las medias, el vestido a florcitas verdes y la camiseta quedan tirados en el suelo sin nada dentro. *La Pocha está perdida, está terminada para siempre*, no se ve nunca más.» (pág. 44).*

Toto incorporará luego a lo ya señalado, otro elemento peligroso, el gitano según la versión amedrentadora que de él ha configurado Felisa («un gitano malo cara de carbón con brazo peludo que roba a los chicos que están bien vestidos y se han escapado» (págs. 34 y s.):

«el gitano es malo, se baja los pantalones y los calzoncillos, le mete el pito en la cola a la nena y cuando la pobre nena ya no se puede mover se la pasa por los pelos y poco a poco se la va comiendo toda, primero una pierna, después una mano y la otra pierna y el culito gordo». (pág. 47).

El personaje que cumple un rol antitético al de Pocha por lo que respecta a la información sexual de *Toto*, es la maestra; ella, a causa de un dibujo del aparato reproductor que *Toto*, sin saber lo que hacía, ha realizado, decide explicarle «todo», magnificando así al sexo como misterio (pág. 76). Suscita en *Toto*, una reacción contraria a la que éste había tenido con Pocha, tres años antes; ahora *Toto* no desea escuchar; su actitud es obedecer al mandato materno de «bajar la vista». *Toto* advierte en el dibujo, imágenes amenazadoras».

«Y me empezó a explicar qué querían decir óvulos y genitales y líquido del

*Pero yo me escondo en el baño de las mujeres y la nena me alcanza y de penitencia me pone una pollerita por haberme metido en el baño de las mujeres...» (pág. 48).

Berto amenaza a *Toto* con ponerle polleritas (pág. 120) e inversamente, con que si miente, le crecerá una cola (pág. 35), reconocido símbolo fálico.

macho y todo del nacimiento porque estaban dibujados unos racimitos amarillos y un lfo de cañitos de aquí y de allá, una especie de taza verde para abajo con nombres difíciles y era feo con todas esas líneas enredadas parecía un cuerpo de araña venenosa y arriba de todo estaba la cabeza del ave con unas pocas plumas. Y la maestra “¿entendés lo que te digo?” y yo “sí” y no entendía nada porque me puse a pensar en otra cosa a propósito y ni le oía lo que decía, que el gallo, y que el líquido del macho, que me aburrí y dele preguntarme si entendía y yo le decía “sí, sí” y para mis adentros le decía “escorchona”, que me explotaba la cabeza de tanto hacer fuerzas para pensar en otra cosa.» (pág. 76).

En el film inventado por Toto, en el cual corresponden los roles protagónicos a la maestra de primer grado y a Raúl García, se revelan las obsesiones sexuales de Toto y la perspectiva femenina que éste adopta; véase su actitud respecto a la desnudez, la que sólo sería permisible en virtud del casamiento:

«y ellos se tienen que desvestir, y ella al principio no quiere pero él empieza a besarla y deciden casarse en secreto ante Dios (...) y de noche cuando el marinero borracho se va a hacer la guardia en el timón, ellos van al camarote, se desnudan y se besan y se acuestan y se duermen besándose agarrados, *que ella no tiene más vergüenza de estar desnuda porque se han casado.*» (pág. 92).*

Los besos son captados como manifestación de afectividad y como antítesis del acto sexual:

«Y se dan unos besos largos, larguísimos de quererse mucho, y ella está contenta con Raúl García que es tan bueno y nada le da miedo, mientras que el pistolero lo que quería era hacerle lastimaduras con el pito, que era malísimo.» (pág. 92).

El mecanismo de comprensión de Toto, opera mediante la literalización de fórmulas eufemísticas: los niños se piden («y piden un nene, ella se pone a rezar a Santa Teresita para que le haga tener un nene» (pág. 92); la venida del niño corresponde a un viaje («y no se sabe si va a venir o no, y el viaje es largo que no se termina nunca», (pág. 92); Dios deja al niño en un sitio («Dios lo ha dejado escondidito adentro de una sogá arrollada», (pág. 93). Según la interpretación de Toto, el vientre abultado de la futura madre, está lleno de leche que ella dará al niño.

La relación antitética entre Sexo e Imaginación, se pone en evidencia a través de la frustración que este personaje idealizado, Raúl García, suscitará en Toto. Raúl García no elige a la maestra de primer grado, sino a la Paqui y lo que él desea de ella es puramente sexo. Toto condensa su decepción respecto de Raúl García en la siguiente frase: «yo que creía que era tan bueno, nunca pude jugar con él», (pág. 100).

Tanto el diálogo que se desarrolla entre Paqui y Raúl García, como el lenguaje que Toto emplea para interpretarlo corresponden a un discurso configurador de estereotipos: según Toto, «la Paqui y Raúl García... dicen lo peor, las cosas de porquerías», (pág. 99); «la paqui decía que le tenía

miedo que él era grande y ella era ya señorita pero muy chica todavía (...) y la Paqui dice que tenía miedo de que le va a salir sangre y que después él no la va a querer más, que la iba a dejar y él le dice que no la iba a dejar porque era la más linda del pueblo (...) y la Paqui le agarra el pito y le dice que le da miedo». (pág. 99). Señalando su propia repulsión por el sexo y adecuándose al código imperante en Coronel Vallejos, Toto califica a Paqui de inmunda (pág. 94).

El diálogo entre Paqui y Raúl García desencadena los temores de Toto, quien asocia lo que acaece, con su captación del dibujo del aparato reproductor, así como ha sido explicado por la maestra. Al miedo de Toto, se une un sentimiento de atracción que lo impele a seguir escuchando:

«y ella no sabía que a lo mejor faltaba un minuto para que a él le empezaran a brotar de adentro todos los órganos del aparato digestivo-reproductor, y él le pide que le deje poner el pito entre las piernas y yo ya quería empezar a gritarle a la Paqui que se salvara, que ella no dibujó el aparato digestivo del ave, y no sabe todas las porquerías que hay, con esos *racimitos* y esa *especie de taza verde para abajo con el nombre difícil* corte transversal de la vejiga, y ese *lío de cañitos* enredados como *un cuerpo de araña venenosa* y Raúl García que con esos rulos de circo es el *ave la cabeza del ave media desplumada*, y yo iba a gritar pero como me vino de golpe la gana de repetir la torta repugnante de mucha manteca y me vino la gana de oír también de golpe, y cuando pedí repetir la torta Alicita me sacó la lengua y me dieron otra tajada pero me dieron ganas de oír más, que él quería meterle el pito para que ella no se pudiera mover y ahí aprovechaba a pegarle y arrancarle la ropa para verle las tetas, y hacerle rayas con un cuchillo hasta dejarla toda marcada y darle los pellizcones que duelen más y dejan moretones... hasta que llega el momento peor en que se ven las cosas que hay dentro del cuerpo de los hombres, *la taza verde* que se mueve capaz de morder, y el *enredo de cañitos* que si enlazan al cuello van apretando como la horca, y *ese cuerpo de araña venenosa* que tocarla debe dar el miedo de gritar más de todos, (...) y que las mujeres no pueden gritar porque si viene alguien ve que él le metió el pito y la Paqui es una puta y Raúl García un atorrante (...) él no sé qué está haciendo, como si le hubiesen dado una patada en el estómago, empezó a decir ah-ah-ah-ah, como si se ahogara y la Paqui empezó a soltarse diciendo que la está ensuciando, que está toda salpicada en las piernas» (p. 100).*

Los términos que hemos subrayado corresponden a imágenes que la explicación conceptual de la maestra suscitó en Toto, reproducidas aquí con exactitud o con alguna ligera variante: «con el nombre difícil» en lugar de «con nombres difíciles»; «la cabeza del ave medio desplumada» en vez de «la cabeza del ave con unas pocas plumas»; «enredo de cañitos» en vez de «lío de cañitos». Algunos de estos términos se repiten en el momento citado —revelando la intensidad de la obsesión— en un intento de Toto de prefigurar el acto que quiere realizar Raúl García. Los temores de Toto son puestos de manifiesto a través de la peligrosidad de los determinantes que él selecciona: «taza verde que se mueve capaz de morder»; «enredo de cañitos que si enlazan al cuello van apretando como la horca»; «ese cuerpo de araña venenosa que tocarla debe dar el miedo de gritar más de todos».*

Se juega en el párrafo señalado con la ambigüedad del verbo «repetir», el cual será empleado por Toto en dos momentos, que en su discurso se superponen temporalmente; siguiendo el orden del sujeto —inverso en este caso al de la fábula— el primero corresponde a la situación en la que Toto escucha escondido a Paqui y Raúl García y el segundo sitúa a Toto en el cumpleaños de la de González. En el primer caso, entendemos «repetir» como «venir a la boca el sabor de lo que se ha comido o bebido»; es destacado el sabor repugnante de la torta (que causa repulsión) provocador del deseo de expulsarla o podría captarse que Toto tiene el deseo de volver a sentir en su boca el sabor repugnante de la torta; la «gana de repetir» estaría contaminada por «la gana de oír» —oír que pone también al actor en contacto con lo que le repugna— y contaminaría a «torta» con connotaciones sexuales³⁶. En el segundo caso, «repetir» tiene el significado de «volver a probar o a comer»; como respuesta al pedido de Toto, Alicita le saca la lengua, gesto de burla que interpretamos como el rechazo figurado por parte del objeto del deseo, correspondiente en un plano diegético ligheral, al rechazo de que es objeto Toto por parte de Alicita, al sustituirlo ésta por Luisito Castro.

En las frases siguientes, continúa ejerciéndose en Toto, el influjo de la descripción de la Pocha, por lo que respecta a la imagen de inmovilidad forzada («para que ella no se pudiera mover»); las acciones sádicas posibilitadas por la inmovilidad de la víctima, adquieren un carácter más realista que las anteriores imágenes fagocitarias: «pegarle y arrancarle la ropa para verle las tetas, y hacerle rayas con un cuchillo hasta dejarla toda marcada y darle los pellizcos que duelen más y dejan moretones». La perspectiva de Toto es de clara identificación con la víctima —la mujer— y de temor respecto al victimario —el hombre.

Toto está imbuido en los prejuicios que le transmitió Pocha en «el acto de iniciación»: «y las mujeres no pueden gritar porque si viene alguien ve que él le metió el pito y la Paquí es una puta». Su profundo desprecio, provocado por la *traición* de que ha sido objeto, lo lleva a adherir a esas

³⁶ La contaminación de una isotopía culinaria y una isotopía sexual, es también advertible en el monólogo interior de Toto a la edad de seis años, cuando el discurso del actor introduce la distinción entre muñequitos que son duros, no se comen y muñequitos que sí se comen; un muñequito que sí se come, así como una muñequita, un arbolito, una casita, «terminan en una punta de escarbadiente para pincharlos en la *torta de nuez*» (pág. 31) (el subrayado es nuestro).

La atribución de connotaciones sexuales a «torta» otorga riqueza significativa al siguiente momento del primer monólogo interior de Toto, en el cual podría interpretarse que Mita es disputada por Toto y Berto:

«¿Adónde te vas? ahora ya es hora de dormir la siesta? ¿adónde? hoy no tenés que trabajar en el hospital ¿adónde te vas, a hacer una torta? ¡Mami! no me dejes solo que quiero jugar otro rato ¿por qué no me hacés una torta? Mamá no va a la cocina, va al dormitorio ¿a buscar el libro con todas las recetas? Papá la llamó y mamá tuvo que irse a dormir la siesta» (pág. 36).

Recuérdese que antes su padre ha negado a Toto, la torta que Mita suele brindarle.

valoraciones: «Y al final son eso, la Paqui es una puta y Raúl García un atorrante». (pág. 100).

El momento citado finaliza con la enfatización de la ignorancia de Toto respecto del sexo³⁷.

En la composición literaria —a la edad de 14 años— Toto muestra nuevamente su identificación con la mujer y su horror por el sexo, ahora a través de imágenes más estilizadas, que configuran la relación carnal como destructora: «Hagenbruhl (...) ha puesto sus zarpas sobre el cuerpo delicado de Carla...» (pág. 272); al besarla Hagenbruhl, la ha tomado «con mucha fuerza de los hombros diminutos, hundiéndole los dedos en la carne y así dejando huellas moradas en su carne blanca», (pág. 272) (la explicación científica de la destrucción que sigue a este sintagma, nos permite evocar el influjo de la descripción del aparato reproductor en las ideas de Toto sobre sexo); «cuando se ha desbocado como una bestia Hagenbruhl tal vez se ha servido también de los dientes, y la habrá mordido, y luego mejor no pensar en el ultraje final, su furor no se habrá calmado seguramente hasta ver correr la sangre», (pág. 272). La unión sexual es el ultraje final.

Toto no puede entender cómo Carla ha permitido ser la víctima de esta agresión; la primera hipótesis, según la cual Carla siente atracción por Hagenbruhl es desechada y reemplazada por otra en la que interviene un factor que Toto no llega a discernir. Su horror ante la eventualidad de tener que proceder así con una mujer, se revela en la interrogante: «¿y Johann tendrá que besarla como la besada Hagenbruhl?» (pág. 270). Cuando Johann llega a desear a Carla, Toto comenta: «un animal como los otros había resultado ser Johann», (pág. 274). Johann se justifica a través del estudiante con quien pretende identificarse, creándose un entrelazamiento de las isotopías sexo, imaginación, en el que la primera se impone y la segunda aparece como deseable pero inoperante:

«Johann piensa y piensa cómo hará el estudiante para reparar el mal que le pueda acarrear a la inocente, ¿qué le dirá para convencerla de que no se está aprovechando para después de pocos encuentros abandonarla y burlarse con sus amigos? ¿qué hará el estudiante para que ella se dé cuenta de que la quiere físicamente porque así se lo impone la naturaleza? él tiene que inclinarse ante la naturaleza, cuando en realidad lo que querría es acurrucarse junto a ella y tomarle la mano (...) y el estudiante quiere que su amada le diga cuál es el vals que más le gusta y ella por ese milagro que es el amor, elige justamente el que más le gusta al estudiante. Es la felicidad más grande saber que lo que le gusta a uno le gusta también al otro y no van a tener nunca un desacuerdo en esta vida, y menos aún en la otra vida, en que el amor los transformará en criaturas del éter de visita a la Vía Láctea, o si lo prefieren al llegar el verano tal vez se remontarán a las cuatro estrellas pálidas de la Cruz del Sur.» (págs. 274 y s.).

³⁷ La ignorancia de Toto respecto del sexo es destacada en los soliloquios de Teté y Deli. (Véanse, respectivamente, págs. 107 y 131 y ss.). En el primer momento señalado se pone también de manifiesto la tendencia elusiva de Toto respecto al sexo.

El momento citado revela claramente los influjos que han operado en Toto y la estimativa del actor: según su apreciación, obtenida de la atmósfera de Coronel Vallejos, una relación amorosa daña a la mujer; lo habitual es que el hombre abandone a la mujer y se burle de ella con sus amigos (hábitos de Héctor)³⁸; el amor físico es captado por Toto, como degradado y fatalmente impuesto por la naturaleza; como una compensación, el estudiante (Johann-Toto)³⁹ desearía la pura inmersión en la imaginación. Toto revive su diálogo habitual con Mita concerniente a qué es lo que gusta más y se explica el porqué del placer que ese juego provoca (la coincidencia fundada en el amor); el párrafo finaliza con la configuración de imágenes aéreas, ascensionales —culminación de la fantasía y de la felicidad.

Ya hemos mencionado (1.4.) que la transformación que Toto hace del cuento de Chejov muestra su propia problemática sexual; ello ocurre a través de la imagen de impotencia que él configura: cuando el muchacho pretende seducir a la sirvienta, «algo extraño sucede; la está tocando y no la está tocando, porque apoya las yemas de sus dedos contra la carne de la sirvienta y no siente el tacto, como si sus dedos fueran de aire». (pág. 298). La experiencia se repite a la noche siguiente. La insensibilidad sólo atañe a lo sexual, pues cuando el personaje acerca un fósforo encendido a su dedo índice, se quema y grita de dolor. La negatividad adjudicada en el mundo configurado, a pelos⁴⁰, se proyecta a *rulos*, poseedores de una forma fálica. Esta valoración es captada desde la perspectiva de Toto:

— La Pocha —actor negativo, engendrador de temores— tiene «rulos negros atados» (pág. 41). La venganza que Toto imagina respecto de Pocha, corresponde a una suerte de castración y a un acto sexual bucal: «y a la Pocha no le puedo pegar porque soy más chico, que si no le cortaba los rulos con la tijera de recortar artistas y después la hacía meter en la boca los rulos duros que se los comiera» (pág. 43). El instrumento elegido para realizar la castración, representa el triunfo —meramente deseado— de la imaginación sobre el sexo.

— La tía de la Pocha, personaje burlesco, posee rulos y la relación entre ambos rasgos, es destacada en la descripción que se ofrece del actor: «¡la tía de Pocha se está riendo de mí! con los rulos atados también» (pág. 43).

— Alicita, objeto del deseo de Toto, «tiene cabello, porque es suave y

³⁸ Adquiere especial singularidad, reveladora de la calidad de la relación entre Carla y Johann, el siguiente enunciado, que describe la interioridad de Carla:

«y ella está segura de que él no la va a abandonar después, tan segura como si él se lo hubiese jurado delante de diez jueces», (pág. 227).

³⁹ Esta doble máscara muestra el grado en que Toto se encubre.

⁴⁰ El pelo largo es considerado como símbolo del pene. Otto Fenichel *op. cit.* pág. 342.

no tiene rulos, que es más lindo», (pág. 77). (Según la distinción antes introducida por Toto, «pelo es para los hombres, o los animales, los animales no muy sucios», (pág. 77).

— Raúl García, personaje que decepciona y «traiciona» a Toto, tiene rulitos: «Mamá dice que está una hora en el espejo para peinarse todos esos rulitos, con el pelo más largo que ninguno en Vallejos» (pág. 90). Al acaecer el encuentro casual entre Paqui y Raúl García, Toto señala como preludio de lo que acaecerá: «tenía todos los rulitos con gomina y la cara no era la misma, era de los que roban en las cintas» (pág. 99). La negatividad y peligrosidad de esos rulos es potenciada al identificar Toto a Raúl García con el ave cuyo aparato digestivo reproductor ha sido descrito: «Raúl García que con esos rulos de circo es el ave» (pág. 100).

Llama la atención el que un actor visto por Toto con rasgos tan positivos como la maestra de primer grado, tenga rulos negros (pág. 89). Ello podría corresponder a una tendencia ya señalada en Toto, a captar un elemento de peligrosidad en el personaje femenino atractivo. («Alicita cara gorda linda, los dientes lindos pero los de las esquinas largos de perro» (pág. 83); «y los dientes de Alicita lindos aunque con los de los costados largos de perro... pero que a lo mejor no son de perro, ... son ya medios de cocodrilo, y las piernas con zoquetes lisitas, ... pero que a lo mejor si en ese momento le toco ... siento que no es lisita como parece, que tiene toda una costra filosa como los cocodrilos, dura y pegajosa que no se le puede clavar el cuchillo, los que caen al agua se gastan todos en clavarle el cuchillo en el lomo pero no pueden y es ahí que el cocodrilo gana tiempo y se los come.» (pág. 87)⁴¹.

El discurso serio del Director del Internado respecto del sexo resulta degradado por la intencionalidad narrativa, al insertarse en el discurso de Cobito, el cual lo interrumpe reiteradamente, creándose un caso de bivalocismo, con «ethos» profundamente burlesco:⁴²

(A) «¡Muchachos! en este momento es un padre quien les habla!» (pág. 221).

⁴¹ Respecto del significado simbólico de «cocodrilo», señala Cirlot: «En el significado de este animal se confunden dos aspectos principales y diferentes, que expresan la interacción de dos impresiones elementales sobre el mismo: por su agresividad y poder destructor, el cocodrilo significó, en el sistema jeroglífico egipcio, furia y maldad (19); por su pertenencia al reino intermedio de la tierra y el agua, al limo y la vegetación, es emblemático de la fecundidad y la fuerza (50) (...). Prevalece la noción de su agresividad». *op. cit.*, s.v.

⁴² La palabra bivocal es, según Bakhtine, una palabra con doble orientación: hacia el objeto del discurso —como es regla— y hacia otra palabra, hacia el discurso de otro. No podremos captar la palabra bivocal, si ignoramos este segundo contexto hacia el que se orienta el discurso. Como ejemplos de la palabra bivocal, el autor señala: la estilización, la parodia, el diálogo («producido» por la composición, dividido en réplicas).

Bakhtine destaca la importancia de la palabra bivocal: «L'objet essentiel de notre étude, la vedette pourrait-on dire, sera le mot à deux voix (bivocal) qui naît inmanquablement lors de l'échange dialogique, c'est-à-dire dans les conditions de la vie authentique du mot». *La Poétique de Dostoievski* (Du Seuil, París, 1970), pág. 242.

«(padre de las pelotas)» (pág. 221).

(B) «“el Director del Internado desaparece para dejar paso a alguien poseído por otro sentimiento hacia ustedes, hijos, les está hablando un padre, muchachos”» (pág. 221).

«que hijo tuyo ni que me cagen soy, el hijo es el atorra más grande de Merlo, el pendejo fideo consumido por el cigarro y las pajas, ya se la debe hacer a los nueve años, y si no se la hace es porque tiene un cigarrillo en una mano y en la otra las fotos de culear que le afaná al paraguay, sí, a él que le mande la filípica, al hijo de él, la filípica» (pág. 221).

(C) «“Les quiero hablar del sexo, pero no el sexo como lo entiende esta sociedad degenerada por infames cartelones publicitarios... ¡El sexo es amor!» (pág. 221).

«y los tegobis de la jermu, la lunga, le das un beso y te quedás ensartado, tienen que venir los bomberos a desclavarte» (pág. 221).

(D) «“la masturbación es un vicio, y como todos los vicios poco a poco se puede ir suprimiendo, es imposible arrancar el mal de raíz, no podemos con nuestras pobres fuerzas arrancar de raíz un pino, pero cortándole un brote hoy y otro mañana, dejando pasar una noche, dos noches, cercenando las ramas menores una a una, ir reduciéndose ese hábito a dos veces por semana, y después a una, van cayendo las ramas mayores y después les queda sólo el tronco: no hacerlo más, no fornicar siquiera, si es que no estamos enamorados de la muchacha que se nos brinda, porque el sexo desnudo, sin el maravilloso ropaje del amor, es acto puramente animal, y como tal denigrante para el hombre”» (págs. 221 y s.).

«Y si la lunga de la jermu se saca el maravilloso ropaje de los calzones y el corpiño y quedan al aire los doscientos treinta y tres huesos del cuerpo humano, claro que en seguida le tendrá que echar encima una sábana, o el maravilloso ropaje de una frazada, si hace frío. Que la tape también con el colchón, y la ahogue, a nuestra madre espiritual» (pág. 222).

En (A), (B) y (D), Cobito se vale de ciertas palabras del discurso del Director, a quien él en su discurso interno ha citado textualmente, para ridiculizar lo señalado por esa primera voz; respectivamente: «padre», «hijos», «maravilloso ropaje». En (C) el ridiculizado es un concepto: «el sexo es amor». El bivocalismo permite así el despliegue de la palabra irónica⁴³.

Nos parece interesante destacar que la causación que el texto configura respecto de la homosexualidad de Toto, corresponde canónicamente al esquema freudiano, a través de sus fases, complejo edípico y etapa narcisista:

⁴³ «Dans la langue courante cette utilisation du mot d'autrui est extrêmement répandue, surtout dans le dialogue où un interlocuteur répète souvent littéralement l'affirmation de l'autre, en lui conférant un valeur nouvelle, l'accentuant à sa façon: exprimat le doute, l'indignation, l'ironie, la raillerie, le persiflage, etc» *ibid.*, pág. 253.

Bakhtine señala la analogía de la palabra irónica con la palabra paródica, siendo la primera otro caso en que se utiliza «la palabra del otro» para expresar orientaciones hostiles a la primera voz.

Linda Hutcheon ha atribuido a la ironía un «ethos» burlesco. Véase: «Ironie, satire, parodie», *Poétique* 45 (abril 1981), págs. 140-155. Dicho «ethos» burlesco se daría en los momentos citados, bajo una de sus manifestaciones extremadas: el reír desdenoso.

«Although psychoanalysis has not yet given us a full explanation for the origin of inversion, it has revealed the psychic mechanism of its genesis and has essentially enriched the problems in question. In all the cases examined we have ascertained that the later inverts go through in their childhood a phase of very intense but short-lived fixation on the woman (usually on the mother) and after overcoming it, they identify themselves with the woman and take themselves as the sexual object; that is, proceeding on a narcissistic basis, they look for young men resembling themselves in persons whom they wish to love as their mother has loved them. We have, moreover, frequently found that alleged inverts are by no means indifferent to the charms of women, but the excitation evoked by the woman is always transferred to a male object. They thus repeat through life the mechanism which gave origin to their inversion. Their obsessive striving for the man proves to be determined by their restless flight from the woman»⁴⁴.

Según Freud, la selección del objeto narcisístico y la adhesión al significado erótico de la zona anal, parecen ser las más esenciales características de la inversión. Como un factor notable entre las influencias accidentales que operan en la selección del objeto, señala Freud el rechazo sexual o las tempranas intimidaciones sexuales. Agreguemos todavía que, para Freud, la desaparición de un padre fuerte en la niñez no infrecuentemente favorece la inversión sexual. Respecto a esto último, resulta sugestivo destacar —ya en un plano extratextual— que a juicio de Manuel Puig la clave de TRH es la ausencia del padre, quien sólo aparece al final de la novela⁴⁵.

Desde una perspectiva intertextual, cabe señalar que la isotopía teórica concerniente al sexo, configurada en *El beso de la mujer araña*⁴⁶, podría ofrecer claras motivaciones de la evolución de Toto hacia la homosexualidad, e.g.:

- a) La no resolución del Complejo de Edipo (págs. 134 y s.).
- b) Identificación con el progenitor de sexo opuesto (págs. 209 y s.).
- c) Actitud respecto del sexo femenino del niño «feminizado» por su identificación con la madre (pág. 211).

Se crea así un puente entre los dos textos que estimula al estudio relacionador de ambos.

Nuestro análisis ha demostrado la configuración de un mundo cons-

⁴⁴ *The Basic Writings of Sigmund Freud* (The Modern Library, Nueva York, 1938), pág. 560, nota 1.

⁴⁵ «Yo creo que toda la clave de la novela está en la ausencia del padre. El padre nunca está, nunca interviene. Este chico, que soy yo, siente desde el primer momento que el padre no está. Entonces se me ocurrió que si bien el padre debía figurar en la novela tenía que ponerlo al final. De ese modo el lector debía repetir la experiencia del protagonista. Le escamoteaba ese personaje que recién aparece al final. El lector revive la experiencia del protagonista que es la búsqueda de una figura que no está en ninguna parte y que recién se da al final». Saúl Sosnowski, «Entrevista», *Hispanamérica*, año I, n.º 3 (1973), pág. 72.

⁴⁶ Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (Seix Barral, Barcelona, 1978). Señalaremos a continuación sólo el número de la página correspondiente junto a los momentos mencionados del texto.

tituido por zonas semánticas nítidamente discernibles. Su pertenencia a los ámbitos señalados, permite una definición de los actores y de sus comportamientos.

El acceso de los personajes a las dos zonas básicas señaladas, pareciera adquirir un carácter convencional-ritual, al ser, en algunos casos, propiciado por actores que cumplen el rol de iniciadores: Mita inicia a Toto en el ámbito de la imaginación; Pocha y la maestra lo incorporan al ámbito del sexo; Paqui inicia a Teté en la zona sexo y es a su vez iniciada en ella por el de Cataldi.

La imaginación es configurada como una zona atractiva en apariencia, pero en verdad, engañadora e inconsistente, en cuanto a que los personajes que se incluyen en ella, no obtendrán allí la fuerza que los libre de un proceso de degradación. La sub-isotopía cinematográfica, cuyo carácter evasivista y enajenante hemos destacado, vendría a ser una cabal metáfora de la isotopía a que pertenece. El carácter estereotipado, hiperbólico y paródico que asume el lenguaje desasido de la realidad, empleado por actores correspondientes a esta zona, contribuye a evidenciar la inconsistencia de la misma. Aun cuando Esther vive un súbito despertar o toma de conciencia de la realidad («Todo se acabó. No pudo ser» (pág. 256), la persistencia en el personaje, de un lenguaje con los rasgos señalados, nos impide confiar en el destino ascensional que Esther proyecta para sí. Constituirían una excepción respecto del incumplimiento de la imaginación, los saltos de Toto, concebidos imaginativamente y provocadores de un movimiento efectivo, liberador, en la realidad.

Los mundos imaginarios creados por los actores, asumen fundamentalmente un carácter compensatorio, testimonio de una realidad deficiente, y revelan con mayor o menor claridad (ella es máxima en el caso de Toto), la problemática psicológica y los deseos de los personajes.

La visión que la novela otorga del sexo es absolutamente desvalorizada; no correspondiendo a esta zona ni siquiera la apariencia atractiva adjudicable a imaginación. Pelos y rulos representan metafóricamente esta negatividad, la exposición de la cual alcanza un visible climax a través del discurso bivocal que configuran Cobito y el Director del Internado. Los actores inmersos en este ámbito, son plasmados como personajes obsesivos; algunos viven conflictivamente respecto del sexo, la experiencia atracción-rechazo, fundado este último en un complejo de culpa, enraizado en los prejuicios imperantes en Coronel Vallejos. En el caso de Toto, ubicado a este respecto en la zona anti-sexo, su ambivalencia sexual oscila entre los polos atracción-temor, temor que el actor experimenta desde una perspectiva femenina, que él ha hecho suya.

En los enfrentamientos analizados entre imaginación y sexo, esta última isotopía es la que se impone; ello ocurre de este modo por lo que respecta a la violación figurada de que es objeto el actor protagónico, así como en las relaciones entre el estudiante y su amada y entre Johann y Carla, según la composición creada por Toto. Reaccionando contra este

rasgo de la realidad, el desear de Toto configura imaginativamente una circunstancia inversa: la castración figurada de Alicita.

El proceso que corresponde a la transformación de Toto en un homosexual, cumple tan canónicamente con una cierta teoría psicológica, que a partir de él no cuesta entender el emerger de una isotopía teórica concerniente al sexo en *El beso de la mujer araña*.

MYRNA SOLOTOREVSKY
Universidad Hebrea de Jerusalén
(Israel)