

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

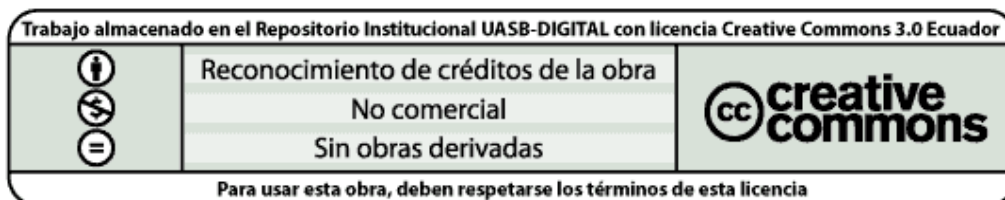
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

**Representación de masculinidades no hegemónicas en la
narrativa breve de Juan Carlos Onetti**

Paúl Ernesto Hermann Acosta

Quito, 2017



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Paúl Ernesto Hermann Acosta, autor de la tesis intitulada “Representación de masculinidades no hegemónicas en la narrativa breve de Juan Carlos Onetti”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 2017-02-29

Firma:

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

Representación de masculinidades no hegemónicas
en la narrativa breve de Juan Carlos Onetti

Autor: Paul Hermann

Tutor: Santiago Cevallos

Quito, 2017

Resumen

La presente tesis consta de dos capítulos. En el primero nos apoyamos en los estudios sobre masculinidades desarrollados por autores como Elisabeth Badinter, Enrique Gil Calvo y Pierre Bourdieu, para mostrar, con base en el cuento “El álbum”, el modo en que la masculinidad hegemónica de los hombres de estos cuentos gira alrededor del alcohol, el tabaco, los deportes, los autos y otros símbolos de virilidad.

En el segundo capítulo, una vez resaltadas las características propias de la masculinidad hegemónica que son una constante en los cuentos de Onetti, se determinan las características que hacen a los adolescentes, hombres y ancianos de estos textos, personajes de masculinidades no hegemónicas.

Se habla de un adolescente que se construye según el espíritu patriarcal, cristiano y capitalista de Santa María, pero que es superado por la experiencia y las actitudes de la mujer a la que se siente inferior (“El álbum”); de un hombre maduro y otro joven en tensión homosocial en torno a una mujer a la que instrumentalizan y de la que apenas se habla en la historia (“Bienvenido, Bob”); de un proxeneta devenido en sacerdote u hombre de “masculinidad blanda” (“La araucaria”); de un caballero que es considerado amanerado por su apariencia, su vida festiva y su tendencia a ocuparse de la jardinería en una ciudad en la cual los hombres desprecian al amanerado nieto del patriarca fundador y se ocupan, no de regar flores, sino de labrar la tierra (“Historia del caballero de la rosa”); de un hombre cuya virilidad es destruida a causa de las fotografías en las que puede verse a su exesposa dejándose tomar por otros hombres (“El infierno tan temido”), y de dos hombres que al no poder lograr éxito y mujeres en Francia, terminan teniendo una relación homosexual (“Tú me dai la cosa me, io te do la cosa te”).

Hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularle. Pero además, hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras, eligiendo entre ellas libremente: trágicamente.

Pedro Gil Calvo, *Máscaras masculinas*

Tabla de contenidos

Introducción.....	7
Capitulo uno	10
Lo hegemónico en la masculinidad	10
1.1 Juan Carlos Onetti: breves apuntes sobre su propuesta literaria	10
1.2 Construcción de la masculinidad hegemónica en el cuento “El álbum”.....	11
Capitulo dos.....	15
Lo no hegemónico en las masculinidades de seis cuentos del autor	15
2.1 Adolescencia y deconstrucción de la masculinidad hegemónica en “El álbum” (1953)	15
2.2 Vejez y masculinidad homosocial en “Bienvenido, Bob” (1944)	25
2.2.1 Vejez y masculinidad blanda en “La araucaria” (1994).....	30
2.3 Masculinidad andrógina del caballero de la rosa en la patriarcal Santa María (1956)	34
2.4 Fracaso de la masculinidad hegemónica en “El infierno tan temido” (1957)	40
2.5 Homosexualidad en “Tú me dai la cosa me, io te do la cosa te” (1994)	44
Bibliografía	52

Introducción

Acaso motivado por William Faulkner y el mítico condado de Yoknapatawpha, Juan Carlos Onetti funda Santa María en algún punto imaginario del Río de la Plata.

En lugar, entonces, de seguir el camino trazado por creadores de utopías, como Faustino Sarmiento, construye la ciudad de Santa María a imagen y semejanza de cualquiera de las ciudades patriarcales, cristianas y capitalistas que los conquistadores españoles establecieron en América.

Resultado de ello es que presenta un mundo regido por la masculinidad hegemónica, aquella que promueve el predominio del hombre sobre la mujer, que lucha por el liderazgo, subestima al débil y, en definitiva, legitima roles tradicionales como el valor, la asertividad, la fuerza, la virilidad, la competencia, el triunfo y la falta de afectividad.

Onetti caracteriza personajes masculinos que al tiempo que buscan compañeras jóvenes y frescas, promueven la explotación sexual de mujeres avejentadas, algo que ha hecho que su propuesta viva en la imaginación de los lectores asociada con el machismo. El narrador de la novela *El pozo* anota de las mujeres:

El deterioro y la descomposición llegan entre los veinte y los veinticinco años. Pasado ese plazo, la muerte de la muchacha es inevitable (“El espíritu de la muchacha muere a esa edad, más o menos, pero muere para siempre”). Todas terminan como “mujeres maduras y sinuosas”, con “un sentido práctico hediondo; con sus necesidades maternas y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo” [...] Una mujer es esta cosa asquerosa: la nariz mojada, los ojos colorados, todo ese aspecto de perro, las piernas flacas y todo el resto [...] el pelo se le va, los dientes se pudren. (Onetti. 1984, 82)

Como se puede apreciar en esta cita, es posible encontrar en la obra de Onetti personajes que presentan a la mujer como a un ser que al llegar a la madurez se vuelve física y espiritualmente monstruoso.

Fernando Aínsa no niega esta característica de la obra de Onetti; al contrario, dice que en su obra, el autor establece una suerte de tríptico femenino; en uno de los extremos está la mujer como proyecto no realizado; en el otro la mujer deteriorada, y en el centro la prostituta. Esta a su vez puede ser de tres tipos: con sensibilidad de poeta, como Ester de *El pozo*; alegre a pesar de su realidad, como Nelly de

Juntacadáveres; o una “basura” o una maltratada, como Betty de “La cara de la desgracia”.

Más aún, en los seis cuentos de esta tesis (“El álbum”; “Bienvenido, Bob”; “La araucaria”; “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encina que vino de Lilliput”; “El infierno tan temido”; Tú me dai la cosa me, io te doi la cosa te”) el universo masculino del Onetti se refleja en una ciudad que ha naturalizado los roles de género, en una ciudad, es decir, en la cual los hombres miran revistas pornográficas (al tiempo que sus hermanas o amigas planchan la ropa); asisten a clubes que admiten a caballeros únicamente; se reúnen en esquinas de la ciudad para consolidar sus masculinidades imitando a los viejos que admiran; ponen a prueba sus virilidades en canchas de tenis y construyen una estética masculina en barberías.

A esta obra en la que parece predominar la masculinidad hegemónica, se suma la imagen de misógino que Onetti dio de sí mismo al mundo, casándose en cinco ocasiones, dos de ellas con dos primas que eran hermanas entre sí, y prefiriendo relaciones homosociales, como la que mantuvo con su amigo el pintor Julio E. Payró. En la correspondencia que ambos mantuvieron hacia los años de 1930 y que fue publicada recién en 2009, puede verse a dos hombres que manifiestan directamente el deseo que tienen de encontrarse “sin límite de tiempo y a solas” (Onetti. 2009, 126), incluso en playas de islas desiertas, para ejecutar rituales propios de hombres de masculinidad hegemónica: “Podemos pasarnos una semana al sol o a la sombra, con el mar y la arena para el día, además de caballos y excursiones —o durmiendo— y whisky, tabaco y charlas por la noche, además de la última novela de Agatha Christie” (Onetti. 2009, 138).

En 2014, no obstante, Juan Carlos Dotta presenta un documental: *Jamás leí a Onetti*, que arroja luces sobre aspectos de su vida que permanecieron en las sombras, modifica la visión que de él se tenía y permite comprender la sensibilidad que lo llevó a caracterizar personajes de masculinidades no hegemónicas como los que también pueblan los relatos de esta tesis.

El mencionado documental muestra a un autor que, lejos de comportarse con el hombre asertivo que nunca llora, es incapaz de articular una sola palabra al encontrarse a solas con su admirado Juan Rulfo o que cae en sollozos al enterarse que José María Arguedas había declarado su admiración por él en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la novela autobiográfica que publicara poco antes de suicidarse.

No obstante los duros e inexpresivos campesinos con que Onetti pobló una ciudad reticente al “amaneramiento” masculino; no obstante la ironía con que trató las experiencias homosexuales; no obstante a que él mismo ha pasado a la historia interpretando el rol del hombre rudo, inexpresivo, dado a actividades “viriles” como la bebida, y que incluso cuando debió disfrazarse para una fiesta escogió un traje de vaquero¹; no obstante todo eso, Onetti desarrolló una obra plagada de personajes de masculinidades no hegemónicas cuya importante presencia apenas empieza a develarse en los actuales momentos debido a que los paradigmas han cambiado.

Puesto que resultaría poco académico determinar las masculinidades hegemónica y no hegemónicas de los personajes de este cuentos con base en apreciaciones personales únicamente, se establecerá un permanente diálogo con tres ensayos esenciales sobre masculinidades, a saber: *XY La identidad masculina*, de Elisabeth Badinter; *Máscaras masculinas*, de Enrique Gil Calvo, y *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu.

Se trata, entonces, de vincular dos de las preocupaciones fundamentales del programa de Estudios de la Cultura de la Universidad Andina: revisar la propuesta de un autor esencial en las letras de nuestro continente a la luz de los estudios de género, y poner en debate la masculinidad no hegemónica de adolescentes, adultos y ancianos que no lograron encajar en la modernidad capitalista, patriarcal y cristiana del Cono Sur durante buena parte del siglo XX.

Pero, sobre todo, se trata de presentar temas que nos permitan desarrollarnos como personas, que nos insten a comprender que “lo masculino”, lejos de ser un concepto eterno y acabado, es una construcción permanente, determinada por la cultura y el arte de una época y sus geografías.

Solo con base en estas reflexiones podremos continuar desarrollando una literatura, un periodismo cultural y una cátedra maduras, incluyentes, respetuosas de la alteridad, abiertas a las transformaciones que la sociedad constantemente demanda para continuar su marcha.

¹ Bajo el título: “Onetti inédito”, diario *El País* de España muestra en su edición del 26 de noviembre de 2010, una selección de fotografías del escritor uruguayo. Una de ellas “disfrazado de vaquero” en su casa de Avenida América, 31, de Madrid.

Capítulo uno

Lo hegemónico en la masculinidad

1.1 Juan Carlos Onetti: breves apuntes sobre su propuesta literaria

En este capítulo ofreceremos pautas generales sobre la propuesta onettiana, pero sobre todo, trataremos de reparar en los elementos con que el autor construye la masculinidad hegemónica de sus personajes, pues solo mediante la posterior deconstrucción de esta se podrá reparar en las masculinidades no hegemónicas de los mismos.

Onetti hereda de la obra del escritor argentino Roberto Arlt la preocupación por los marginales, los desclasados, los malvivientes, los arrabaleros y los angustiados existenciales. Tan poderosa es la influencia de Arlt que, cuando este muere, Onetti le escribe una carta al pintor Juan Carlos Payró, en la que deja claro que rendirá tributo a su memoria escribiendo infatigablemente: “La muerte de Arlt [26 de julio de 1942] es un buen motivo para escribir 100.000 palabras por día” (Onetti. 2009, 149).

En 1941 Onetti plantea en la columna “La piedra en el charco”, del semanario argentino *Marcha*, un radical cambio de estilo en la historia de las letras del Cono Sur. Critica la vacuidad en que habían caído el regionalismo, el costumbrismo, el realismo social, al tiempo que propone nuevas formas de narrar, con base en la propuesta de Arlt y de autores norteamericanos y europeos, como su admirado William Faulkner.

En la literatura de Onetti los argumentos basados en las acciones y las aventuras pierden terreno ante historias psicológicas en las que hay muy poco movimiento; el antiguo narrador omnisciente cede terreno a un narrador que ofrece puntos de vista ambiguos, con constantes mudas temporales y espaciales; los héroes son menos importantes que los perdedores que no han logrado ajustarse a la modernidad. Sobre este último punto, Fernando Aínsa señala en la *Historia de la literatura latinoamericana*, lo siguiente:

Frente a la dificultad de comunicación con los demás y al sentir que la autenticidad está reprimida, estos nuevos personajes torturados y angustiados suelen refugiarse en el espacio de una pequeña habitación para ejecutar un solitario e intenso “descenso

en sí mismos” ya adelantado por el primer outsider de la literatura contemporánea, el protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski. (Aínsa. 1984, 74)

Onetti nunca ocultó su admiración por Dostoievski; al contrario, hizo una literatura como la suya, psicológica, morosa, que se desarrolla en espacios cerrados y plantea constantes cuestionamientos morales y sociales. Sus referencias al ruso son constantes en la correspondencia que mantuvo con Julio E. Payró: “Estoy relejendo a Dostoievski y cosas sobre él. De aquí surge una “comparanza” [...] parece que la gente de Montevideo [...] ha preferido al *Príncipe idiota*. En cambio, la gente de Baires [...] prefiere a los personajes “activos” del ruso, los “endemoniados” (Onetti. 2009, 74).

Muchos de los textos de Onetti están conectados entre sí; comparten como escenario a la *mitológica* ciudad de Santa María, y muchos de sus personajes van de texto en texto, complementando significados de obras escritas muchos años antes. De hecho, a lo largo de sus producciones, sus personajes no se mantienen inalterables, sino que envejecen y modifican sus concepciones del mundo. Onetti hizo literatura de la literatura, elaboró una obra autorreferencial.

En la literatura de Onetti no hay un hombre solitario que espera: el caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Lilliput esperan un hijo y la ejecución de una herencia; la mujer de “El álbum” espera que su equipaje llegue finalmente al muelle; el narrador de “Bienvenido Bob” espera que el joven que le arruinó la vida envejezca; los hombres de “Tú me dai la cosa me, io de do la cosa te” esperan una oportunidad para triunfar en París. Todos esperan algo, con una actitud siempre pasiva: mirando pasar mujeres desde una esquina o bebiendo ante la mesa de un club, por ejemplo. Esta actitud pasiva hace de los personajes onettianos, seres perpetuamente aburridos. o como dice Santiago Cevallos en *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, en perpetua lucha contra el aburrimiento (Cevallos. 2012, 105).

Una vez planteadas algunas de las características de la obra de Juan Carlos Onetti, concentrémonos en el modo en que trabajó la masculinidad de sus personajes.

1.2 Construcción de la masculinidad hegemónica en el cuento “El álbum”

Onetti revela un universo en el que impera la masculinidad hegemónica. Según autores como Enrique Gil Calvo, Elisabeth Badinter y Pierre Bourdieu, dicha masculinidad aparece asociada con aspectos tales como el alcohol, el tabaco, los deportes y los autos. En este acápite revisaremos estas opiniones y ejemplificaremos lo dicho con base en el cuento “El álbum”.

Según Gil Calvo, la feminidad y la masculinidad se construyen con base en signos iconográficos; zapatos de tacón o bigotes, por citar solo dos ejemplos. Más aún, según este autor, los hombres construyen su masculinidad con herramientas de trabajo y armas.

Por su parte, Badinter señala que los hombres se construyen con autos, motos, alcohol y tabaco, en la medida en que estos elementos se asocian con el peligro que debe caracterizarlos: “Los hombres insisten sobre el peligro físico que acecha al *hombre duro*; se obliga a los muchachos a correr riesgos que acaban en accidentes (en el beisbol...); fuman, beben, y utilizan motos y coches como símbolos de virilidad” (Badinter. 1993, 174).

Para construirse como hombre, el adolescente de “El álbum” se reúne con otros en la esquina para fumar, tal como ve hacer a los adultos que admira, o a otros jóvenes con más fuerza, experiencia y vivacidad. No sólo eso, en determinado momento el adolescente quiere convertirse en el modelo a seguir, fumando más que los demás, escribiendo, manteniendo un amorío con una mujer madura, a diferencia de ellos, que en la medida en que no pueden mantener relaciones con las mujeres que desean, las descalifican.

Con respecto al uso del alcohol en la construcción de lo masculino, es necesario señalar que al final de la historia, cuando la mujer se va, el padre invita un trago a su hijo; el alcohol aparece como el elemento que los hombres emplean para afrontar las adversidades de la vida, y como base fundamental del ritual de iniciación en el mundo de los adultos viriles.

El adolescente, en todo caso, bebe vermouth y fuma, más que para sobrellevar momentos tristes e incómodos, para parecer un hombre o convertirse en uno; de ahí que asocia al tabaco con el descubrimiento que tiene recuerdos, que ha dejado de ser un niño sin experiencias: “tal vez me haya estado viendo desde que llegue al puerto con la pipa entre los dientes y un pasado recién descubierto” (Onetti. 2009, 154).

Ahora bien, a la opinión de Badinter según la cual los hombres construyen su masculinidad con autos que les permiten correr riesgos y, de este modo, probar su

virilidad, habría que sumar la de Luis Melnik, quien considera que los autos son masculinos incluso en su género: se dice *el* Honda, *el* Volkswagen, *el* Kia, e incluso *el* Mercedes. Más aún, los hombres reafirman su virilidad mediante los autos, los asocian con su poder sexual, con su éxito, con el control que desean ejercer sobre su destino.

Decimos todo esto porque Onetti construye la masculinidad del adolescente de “El álbum” no sólo con alcohol y tabaco, sino también con autos. De hecho, en la siguiente cita, tabaco y autos aparecen vinculados: “Encendí la pipa esperando el momento de moverme para cruzar en diagonal la calle, rozar tal vez a la mujer, enterarme con certeza de su edad y meterme con un portazo en el automóvil, el nuevo, que mi padre me había dejado traer” (Onetti. 2009, 149).

Es evidente que, con el portazo, el personaje quiere llamar la atención de la mujer, demostrarle que es un adulto que se coloca detrás del volante, que toma las riendas de su vida; un hombre que tiene respaldo económico; un adulto asertivo dispuesto a vivir aventuras.

Es necesario señalar, por otra parte, que Onetti caracterizó a sus personajes adolescentes relacionándolos con los deportes y juegos violentos. Lo cual no es desatinado si se considera que en opinión de Bourdieu, estos permiten a los hombres revalidar cualidades viriles.

Badinter se basa en la literatura norteamericana para señalar que los deportes viriles son verdaderos rituales de iniciación masculina que transforman a los muchachos en hombres: “Aunque hoy en día la mitología del deporte ya no influye del mismo modo sobre la educación de los chicos, sigue siendo todavía la más poderosa, sinónimo de virilidad y de éxito” (Badinter. 1993, 120). De ahí, por ejemplo, que el adolescente en construcción de “El álbum” se preocupe tanto por los deportes, de ahí que realice un viaje al centro en ómnibus para hacerle cambiar las cuerdas a su raqueta de tenis.

En este cuento los adolescentes practican deportes como muestra de virilidad, porque estos les permiten asociarse y crear una cultura masculina:

El duelo duró tres o cuatro meses, y yo no podía dejar de ir por las noches al club —recuerdo, de paso, que había campeonato de tenis por aquel tiempo—, porque cuando me estaba algún tiempo sin aparecer por allá Bob saludaba mi regreso aumentando el desdén y la ironía en sus ojos y se acomodaba en el asiento con una mueca feliz (Onetti. 2009, 14)

Nótese, en esta cita, que la rivalidad que en la vida tienen los dos personajes hombres de “El álbum” se extiende o se expresa en el tenis. Nótese además que el club, como la esquina a la que nos referimos anteriormente, son los espacios que permiten a estos encontrarse, realizar actividades masculinas. Y es que en opinión de Bourdieu el orden social es una máquina que ratifica la dominación masculina distribuyendo y oponiendo espacios “entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres” (Bourdieu. 1998. 22).

Cabe señalar finalmente que en este cuento, pero también en otros como “Bienvenido, Bob” o “Historia del caballero de la rosa”, el lugar público reservado a los hombres es el club y su bar. Este espacio en el que las mujeres no entran, permite el desarrollo de la rivalidad, la camaradería, el sufrimiento, la conciliación y el fortalecimiento masculinos.

No obstante haber construido el universo patriarcal de Santa María y haber construido a sus personajes con base en elementos tradicionalmente asociados con la virilidad de los hombres “duros”, hemos detectado en los cuentos de Juan Carlos Onetti un puñado de textos cuyos personajes tienen masculinidades no hegemónicas, sospechosas, en construcción, irresueltas. Los personajes de los cuentos que se analizarán en esta tesis son andróginos; machos blandos orillados al fracaso o al suicidio, obligados a sustituir el pantalón por la sotana, a feminizarse mediante prácticas homosexuales.

Capítulo dos

Lo no hegemónico en las masculinidades de seis cuentos del autor

2.1 Adolescencia y deconstrucción de la masculinidad hegemónica en “El álbum” (1953)

“El álbum” narra la historia de Jorge Malabia, el adolescente heredero del diario de Santa María, cuyo destino se cruza con el de una mujer que llega a trastocar las costumbres aún pueblerinas de la localidad, con su soledad y su persistente presencia en el embarcadero. Narra, además, los esfuerzos que Malabia realiza para acercarse a ella e instalarse en su hotel, así como la relación que establecen con base en los relatos de aventuras que la mujer teje y que el adolescente considera productos de su febril invención.

Al mismo tiempo, el narrador da cuenta de la intensa amistad que tiene con Tito, su compañero de liceo, y los diálogos sobre poesía, sexualidad y relaciones familiares que estos sostienen y que apuntalan la historia central.

Una forastera pasea por la ciudad deteniéndose en las vidrieras, sabiendo que el adolescente la persigue. Entonces toma la iniciativa y se acerca él; el adolescente que si bien ha tenido el valor de seguirla motivado por símbolos de una adultez “recién descubierta”, no se ha atrevido a abordarla. De hecho, la frase en inglés que ha escrito en el cuaderno de colegial que esconde, habla de su timidez: “Why, thou wert better in my grave than to answer with my uncovered body this extremity of the sky” [“Por esta razón yo preferiría estar en la tierra [acepción de tumba] que tener que responder con mi cuerpo sin cubrir, a este lado del firmamento”] (Onetti. 2009, 154).

Malabia ha escrito una poética frase en inglés en su cuaderno; lo ha escondido al ver a la mujer; se ha ocultado tras su pipa. Todas estas acciones (más otras que mencionaremos en su momento) demuestran que bajo la máscara de hombre de mundo, hay un adolescente tímido que construye su masculinidad fumando sin parar, bebiendo y persiguiendo a una mujer. Un adolescente que escribe en inglés acaso porque duda de su calidad como escritor y no quisiera que su frase se comprenda de ser descubierta.

Aunque estamos ante un cuento y no ante una novela, es imposible no pensar en “El álbum” como en un *bildungsroman*, novela formativa o de aprendizaje, o una obra —según definición de Gil Calvo—, en la que un joven parte del origen familiar para construir su masculinidad y regresar convertido como un adulto.

Por intermedio de Junta (Juntacadáveres o Larsen, personaje ya mencionado), el narrador consigue que un vendedor de medicamentos que se hospeda en el mismo hotel que la mujer lo emplee como elaborador de informes. Algo que le permite tener una coartada ante sus padres y estar permanentemente con ella escuchando las historias que le cuenta, aprendiendo a narrar con base en estas historias que él considera imaginarias. El adolescente es un hombre en construcción y, al mismo tiempo, un aprendiz de narrador, alguien que requiere un modelo; este modelo no lo halla en el rudo periodista Lanza, sino en la mujer.

La mujer inicia al adolescente en la vida sexual, es decir, lo ayuda a convertirse en hombre. Y lo inicia también en el mundo de la escritura; le confiere una visión del mundo; potencia su imaginación, su sensibilidad, su emocionalidad, aspectos despreciados por el pragmatismo viril de la ruda masculinidad hegemónica.

Nada, no obstante, es tan fácil. Si bien la mujer le habla de lugares como la India o Amatlán y le recrea las aventuras eróticas que ha tenido, el narrador forjado en el patriarcal sistema de Santa María no le cree. Piensa que miente, pues su masculinidad en construcción no le permite creer que una mujer desvalida haya estado en lugares cuyos nombres él ni siquiera ha escuchado: “Y en el centro de cada mentira estaba la mujer, cada cuento era ella misma, próxima a mí, indudable. Ya no me interesaba leer ni soñar, estaba seguro de que cuando hiciera los viajes que planeaba con Tito, los paisajes, las ciudades, las distancias, el mundo todo me presentaría rostros sin significado, retratos de caras ausentes, irrecuperablemente despojados de una realidad verdadera” (Onetti. 2009, 157).

Más aún, al adolescente le cuesta admitir que la mujer haya llevado a cabo el camino literario que él ni siquiera empieza, acaso porque los hombres, según Bourdieu, consideraran que hay entre los mundos masculino y femenino, hábitos, visiones y prácticas diferentes.:

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, de lo seco, de lo alto, de lo discontinuo, realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares, que, como la decapitación del buey, la labranza o la siega, por no mencionar el homicidio y la guerra, marcan unas rupturas en el curso normal de la vida; por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el

campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudica todos los trabajos domésticos, es decir, privados, prácticamente invisibles y vergonzosos, como el cuidado de los niños y de los animales. (Bourdieu. 2000, 45)

El adolescente de la historia no puede tener las aventuras ni la vida que el mundo social tradicional demanda de él “como hombre”, a diferencia de la mujer que sí las ha tenido y que, paradójicamente, lo ha sometido a él a la habitación del hotel, al ámbito de lo privado, al espacio de lo interior, que, en opinión de Bourdieu, hemos visto, se asocia con lo femenino.

El narrador asegura que la mujer le había prestado un deslumbrante poder, el don de vacilar entre ciudades como Venecia y El Cairo. Gracias a sus historias, había dejado de ser el muchacho “hermético” y “vulgar” que miraba formarse desconcertantes palabras en el pizarrón. Es ella quien lo inicia en la literatura a través de historias que tienen lugar en exóticos lugares de un mundo que él solo conoce gracias a los anuncios de bebidas extranjeras del diario del que su padre es propietario.

Si bien Malabia quisiera ser el mejor, y acaso el único escritor de Santa María, no sólo se ve enfrentado a las historias de la mujer, sino además a los poemas de Tito, su amigo:

En Santa María, cuando llega la noche, el río desaparece, va retrocediendo sin olas en la sombra como una alfombra que envolvieran; acompasadamente, el campo invade por la derecha —en este momento estamos todos vueltos hacia el norte—, nos ocupa y ocupa el lecho del río. La soledad nocturna, en el agua o a su orilla, pueden ofrecer, supongo, el recuerdo, o la nada, o un voluntario futuro; la noche de la llanura que se extiende puntual e indomable sólo nos permite encontrarnos con nosotros mismos, lúcidos y en tiempo presente (Onetti. 2009, 160)

Celoso, Malabia le dice a Tito que no es un poema. Este se empecina en afirmar que sí, e incluso enarbola una explicación aún más poética: “Cuando llega la noche nos quedamos sin río y las sirenas que revibran en el puerto se transforman en mugidos de vacas perdidas...” (Onetti. 2009, 160).

Al romanticismo de Tito, el narrador antepone un cuadro brutal y realista; le hace saber que mientras él compara a las sirenas con mugidos y el sonido que producen las sirenas con los de los trigales que son golpeados por el viento, su hermana se casará con el dependiente, y que él mismo deberá ponerse detrás del mostrador para evitar que no le roben.

Malabia, que quiere convertirse en escritor, se da cuenta de que tanto su amigo como su amante también están en ello, y constata que no está desarrollándose

tan auténtico y sensible como cree o quisiera. Siente envidia. A diferencia del diario de su padre, la palabra no le pertenece; a diferencia del diario, el talento literario que querría tener, no puede heredarse; a diferencia del auto, no puede comprarse.

Hay que considerar, además, que la respuesta de Malabia a Tito se produce en el preciso momento en que su amante se entrevista con un hombre desconocido de apariencia más viril que la suya, en el comedor de hotel, y que es su amargura la que habla. Es en este punto en que los celos y el miedo a perder a la mujer y, con ella, las aventuras que podrían ser el sustento de las obras que querría escribir, se mezclan:

sólo temía, verdaderamente, perder peripecias y geografía, perder el merendero crapuloso de Nápoles donde ella hacía el amor sobre música de mandolinas, el estudio de San Pablo donde ella ayudaba de alguna manera a un hombre trompudo y contrito a corregir la arquitectura de las zonas templadas y las cálidas. (Onetti. 2009, 161)

El narrador, como se ve, niega sentir temor de perder a su amante. No obstante, es en la negación y en el modo en que la enuncia donde debe buscarse la verdad.

En lo posterior, el narrador se recuerda reacomodándose la boina y perdonándole, como un “magnánimo” patriarca, el fracaso a la mujer, “trabajando en un estilo de perdón que reflejara su turbulenta experiencia, su hastiada madurez” (Onetti. 2009, 161).

No obstante, el adolescente deja de sentirse un “anciano agotado”, y, por el contrario, recupera su rol de niño asustado cuando ve a su padre bebiendo en el hotel y teme que lo intercepte al pasar junto a él. Así que engrosa la voz para saludarlo, exactamente como hacen los niños que quieren parecer adultos (lo que demuestra una vez más que la masculinidad es una construcción, una puesta en escena, incluso), y termina bebiendo junto a él, en una suerte de rito de iniciación al mundo de los hombres adultos. Estos ritos de iniciación —señala Bourdieu—, separan a los jóvenes que han recibido una marca distintiva, de aquellos que no; a los que son socialmente dignos de recibirla, de los que están excluidos para siempre: las mujeres (Bourdieu. 2000, 39).

Pero volvamos a la historia. El padre le dice al narrador que la mujer se ha ido, que lo sabe porque conoce el romance que ha mantenido con ella hasta en sus más mínimos detalles. Nunca intercedió, lo dejó aprender de la experiencia, vivir el rito iniciático propio de la sociedad patriarcal de la que forma parte.

La fantasía del adolescente que jugaba a ser hombre se ha caído; el adulto alcoholizado le ha recordado que es un niño al que tenía vigilado, al que protegía. El narrador acepta en silencio, con la carpeta sobre las rodillas, como un niño cogido en falta.

Su masculinidad en construcción sufre un duro golpe cuando su padre le recuerda que es un crío y, a reglón seguido, cuando la mujer le demuestra, dejándole un baúl con fotografías probatorias, que las aventuras que le contaba no eran producto literario de su imaginación.

La mujer, que representa para la machista sociedad de Santa María, el ser vulnerable del que todos querrían sacar provecho, se convierte en la piedra de toque del adolescente heredero del poder político de la ciudad, lo convierte en un prematuro perdedor; le asienta un duro golpe a su masculinidad hegemónica en construcción.

Ahora bien, la masculinidad no hegemónica del narrador se siente en pequeños detalles; no en el hecho de que se acicale en una barbería, por ejemplo, sino que lo haga a puerta cerrada, en compañía de un amigo:

Me vine a la ciudad en el primer ómnibus para hacerle cambiar las cuerdas a la raqueta, convencí a Hans de que era capaz de morir antes de divulgar que me había cortado el pelo un lunes por la mañana, con la puerta de la peluquería cerrada, cuchicheando él y yo entre brillos de metales y espejos en la penumbra, compré tabaco para la pipa y caminé hasta el puerto. (Onetti. 2009, 151)

En este cuento el narrador y su amigo Hans se encierran en una peluquería, no para ocultarle al mundo una relación homoerótica, sino por vergüenza de admitir que aún no son adultos, que apenas están construyéndose como hombres mediante una estética. De ahí que el narrador quiera reafirmar su masculinidad hablando de símbolos de virilidad como la raqueta, la pipa y el puerto, lugar de marineros, pescadores, estibadores, lugar del trabajo fuerza y la rudeza varonil por excelencia.

Más adelante, Malabia visita a su amigo Tito en su habitación. Mientras beben, este intenta convencer al narrador de que tiene una historia de amor con su prima segunda, la maestra. Clásica mentira en que incurren los adolescente de la sociedad patriarcal para hacer creer a sus amigos que son más “machos” o “viriles” que ellos, que no sólo se han iniciado antes en las artes amatorias, sino que lo han hecho con una mujer mayor.

Mientras hablan: beben. Quieren parecer adultos tomando alcohol, aunque Tito sienta temor de que lo sorprenda el padre. Entonces Tito le dice a Malabia que está enamorado de su prima segunda, algo que agrava la situación pues lleva a pensar en una relación incestuosa, tabú en muchas culturas. El narrador somete a su amigo a un interrogatorio. Ante las contundentes respuestas que recibe por parte de éste, Malabia se pone serio, se pone triste, se indigna y le pide, en medio de un ataque de celos, se vaya con su amante si así lo prefiere:

—Mirá —le dije, buscándole encarnizado los ojos-, tenés que casarte con ella. No hay excusas, aunque tu prima no quiera. Si es verdad lo que me dijiste, tenés que casarte. A pesar de todo; aunque la pobre tiene los tobillos gruesos como muslos, aunque frunce la boca como una vieja soltera.

Tito empezó a sonreír y a sacudir la cabeza, y estaba por decirme que todo era broma cuando me levanté y lo hice enrojecer de miedo, de duda.

—No quiero ni puedo verte hasta que te hayas comprometido. Pagá porque invitaste.

Solo me arrepentí durante tres pasos, cruzando la vereda del café, mientras escondía los cuadernos y el libro de inglés en el bolsillo del impermeable. Gordito, sonrosado, presuntuoso, servil, tal vez ahora con los ojos húmedos, idiota, mi amigo. (Onetti. 2009, 152)

Celoso del poema de su amigo y de las historias románticas que inventa para parecer un hombre y acaso demostrar sus dotes como fabulador, el adolescente Malabia finge creer lo que escucha, le pronostica un terrible futuro, finge indignación y amenaza con no volver a verlo hasta que arregle su problema, a fin de que confiese su mentira y, de este modo, humillarlo y ejecutar su venganza.

Inmediatamente después el narrador se aleja disfrutando su venganza y, al mismo tiempo, odiando y subrayando los defectos de su amigo. Más aún, para restablecer su ego, realiza evocaciones tendientes de probar que ya tenía un pasado, experiencias; que el niño que fue se estaba convirtiendo en un hombre.

Ahora bien, nada de lo que hemos dicho puede leerse al margen de Santa María, ciudad capitalista, patriarcal y cristiana que, según señala Rocío Antúnez en su libro *Capricho con ciudades*, fue creada con base en Montevideo y Buenos Aires y que constituye el marco de las historias de Onetti.

Como toda ciudad, Santa María mantiene el sistema con la ayuda de un diario. Este tiene una presencia simbólica en el cuento. A saber, el adolescente narrador de la historia cuenta que ve a la forastera con la que terminará estableciendo una relación desde la puerta del diario de la localidad, bajo el letrero que ostenta el nombre del fundador: su abuelo Agustín Malabia. Onetti, es decir, deja sentado

desde las primeras líneas que el narrador del cuento es un adolescente adinerado, al que su padre presta el auto nuevo y que se perfila como el heredero del poder económico y político al que está asociado un periódico.

Otros aspectos de la sociedad patriarcal, capitalista y cristiana que preocupan a Onetti son la locura, la vejez y la fealdad.

Malabia establece una relación con la forastera que lo sobrepasa en edad, para ganar reputación y prestigio entre sus amigos y compañeros de liceo, pues, si bien todos la desean, ni siquiera se atreven a acercársele; motivo por el cual dicen no entender la razón por la que esta se desplaza tantas veces entre la ciudad y el muelle, y la llaman loca, fea y vieja:

—Debe estar un poco loca de la cabeza —dijo Vásquez.

—Es fea, debe tener sus añitos —dije, y bostecé. (Onetti. 2009, 150)

La fealdad, la vejez y la locura son tres elementos que en este cuento van de la mano. Analicemos esto en las siguientes líneas.

Los adolescentes del cuento desean a la mujer, pero como no se atreven a establecer una relación con ella, la descalifican diciendo que “tiene sus añitos”, Es decir, tratan de paliar la inseguridad propia de su edad, con el orgullo de aquellos que tienen la vida por delante.

Debido, no obstante, a que inmediatamente después el narrador da cuenta de la admiración que todos sienten por el anciano Junta —de quien uno ha copiado hasta la forma de caminar—, es posible pensar que si bien su rechazo a la forastera nace de su sentimiento de minusvalía ante ella, también tiene esa dosis de machismo que tiende a profundizar los defectos en la mujer.

Pese a que la forastera es una mujer de mediana edad, el narrador la recuerda “más joven, más pequeña dentro del abrigo desprendido, con una curiosa agilidad de pies que no era transmitida a las piernas, que no alteraba la dureza de su estatua de pueblo” (Onetti. 2009, 149). En esta descripción el narrador no sólo reproduce —monumento patriarcal de por medio— el imaginario que se tiene de la mujeres como seres frágiles y gráciles, sino que la hace más joven, algo que gusta —se dijo al inicio de la presente tesis— a los misóginos hombres de las sagas onettianas.

De hecho, al final del cuento queda la sensación de que el mismo narrador intenta sacar ventaja de la mujer, de su soledad, de la desesperación en la que cae al comprobar que los baúles que espera no llegan, así como de las aventuras que posteriormente ella le cuenta y que contribuyen con su aprendizaje.

Aunque en “El álbum” la mujer y el adolescente forman el anverso y el reverso de una misma moneda (ambos tienden a usar a las personas y comparten el mismo gusto por la fabulación, el alcohol, el tabaco y el sexo), Onetti construye a sus personajes hombres y mujeres, remarcando sus diferencias, algo que en opinión de Bourdieu permite diferenciar socialmente a los sexos:

Al carecer de otra existencia que la *relacional*, cada uno de los dos sexos es el producto del trabajo de construcción diacrítica, a un tiempo teórico y práctico, que es necesario para producirlo *como cuerpo socialmente diferenciado* del sexo opuesto (desde todos los puntos de vista culturalmente pertinentes), es decir como hábito viril, por consiguiente no femenino, o femenino, por consiguiente no masculino. (Bourdieu. 2000, 38)

Una vez que hemos traído a colación las palabras de Bourdieu sobre la construcción del cuerpo socialmente diferenciado, demosmos la construcción que Onetti hace de los personajes, siempre con base en lo relacional y lo simbólico.

Mientras la mujer del cuento se entrevista con un hombre en el hall del hotel en el que ambos se hospedan, el adolescente Malabia se encierra en su habitación a recordar la apariencia física de este:

Era ancho y bajo y solo quise enterarme de las pocas cosas que hoy siguen bastando para armarlo y sostenerlo: las cejas anchas, el cuello de la camisa brillante y rayado, una perla, el corte novedoso de las solapas. Tal vez también, aunque innecesarias, su pequeña, terca sonrisa en media luna, sus manos peludas sobre la mesa como cosas traídas para exhibir y presionar y que no olvidaría al marcharse. (Onetti. 2009, 158)

Al narrador la apariencia del visitante le impacta en la medida en que ve en ella aspectos de los que su masculinidad en construcción carece. Más todavía, mientras este espera en su habitación, el narrador se entera, gracias a una lectura, que el Parkinson se ensaña más con los hombres que con las mujeres, y que la anemia es una “perniciosa enfermedad de rubias de ojos azules” (Onetti. 2009, 158), algo que demuestra que Onetti construye sus personajes masculinos y femeninos estableciendo diferencias, destacando aquellos aspectos que parecen caracterizar a los géneros.

Continuemos: ante el encuentro de la mujer y el hombre; el narrador dice no sentir celos, pero sí tristeza y enconamiento. Va entonces hasta la ferretería de los padres de Tito, donde un dependiente examina agujeros de tuercas para enterarse de si giran a la izquierda o a la derecha. No quisiéramos sobreinterpretar esta escena, pero no sería descabellado encontrar en ella un símbolo de sexualidad; no en vano se

habla de tuercas “macho” y “hembra”; no en vano el dependiente —que es novio de la hermana de Tito— huele sin motivo práctico cada una de las tuercas; no en vano todo esto ocurre en el preciso momento en que el hombre y la mujer se entrevistan... Creemos, por tanto, que todas estas imágenes remiten, de manera burlona, al probable encuentro sexual que en ese momento podría estar teniendo lugar en el hotel.

Onetti ha caracterizado a los personajes masculinos y femeninos de su cuento con base en la indumentaria que culturalmente se considera propia de los géneros; el dependiente usa un guardapolvos, la madre de Tito un chal sobre los hombros.

Ahora bien, desde su formación patriarcal y capitalista, el narrador desprecia a la madre vieja de su amigo: la ve mezquina y siente tanto asco de su cabello gris (véase más adelante el análisis de “La araucaria”), que incluso odia “malgastar” una sonrisa en ella.

La ferretería y casa de Tito son universos masculinos: la ferretería vende generadores, compresores, tubos de metal, varillas, componentes eléctricos, lijas, herramientas requeridas por obreros, generalmente hombres para realizar trabajos especializados.

Al interior de la casa de Tito se han establecido roles de género: la hermana de Tito plancha ropa mientras él bebe caña y esconde bajo la almohada una revista pornográfica:

Hombres y mujeres evolucionan en dos mundos distintos y no se encuentran más que en contadas ocasiones, y para la reproducción. Fuerte porque procrea, la mujer reina en su hogar, dirige la educación de los hijos y encarna, sin que nadie se lo discuta, la ley moral, que decide sobre las buenas costumbres. A él le corresponde todo el resto del mundo. Responsable de la producción, de la creación y de lo político, la esfera pública es su elemento natural (Badinter. 1993, 23)

En el párrafo de Badinter que acabamos de citar, se pone en escena la concepción sobre los roles de género que se tenían a finales del siglo XVIII y que en algunos casos perduran hasta nuestros días. En la medida en que la hermana de Tito realiza labores de casa y, al mismo tiempo, representa la moral, los adolescentes actúan con vergüenza, pudor, moralismo cristiano ante la revista pornográfica que los mantiene ocupados; el uno la esconde, y el otro la llama: “revista puerca”.

No hay nada, no obstante, como una revista pornográfica para delimitar las fronteras simbólicas que separan a los géneros. ¿Qué muestran dichas revistas? Mujeres fetichizadas, cosificadas, pero que maravillan a los adolescentes que

construyen sus masculinidades. Nótese, sin embargo, que Malabia llama “puerca” a la revista, con un prurito moral que no se corresponde con la doble vida y del comportamiento sexual que está llevando con la forastera en el hotel.

El que Malabia exprese repugnancia por ese símbolo de la masculinidad hegemónica que es la revista para adultos, puede deberse a que desea subrayar que es superior a su amigo, que no se ocupa únicamente de la poesía, es decir, de los elevados temas del espíritu, sino también de los mundanos aspectos del cuerpo. Puede deberse, además, a que intenta mostrar madurez, autocontrol, características propias de los hombres, no de los niños que quieren dejar de ser.

Es necesario destacar finalmente los métodos que en el sistema patriarcal se emplean para que los niños se conviertan en hombres. A saber, en este cuento el padre deja que sean los amigos y la mujer extraña quienes ayuden a madurar a su hijo, en tanto él se mantiene a prudente distancia, hasta que es imposible continuar haciéndolo.

Por otro lado, parafraseando a Gil Calvo, se podría decir que “El álbum” constituye una crítica al orden heterosexual que durante siglos ha intentado dominar a las mujeres o al menos sentirse superiores a ellas. Y es que al comprobar que la forastera tiene muchas más experiencias que él, el adolescente será visto, junto a ella, como poco hombre, en tanto ella será colocada sobre la delgada línea que en el sistema patriarcal divide a las mujeres independientes de las brujas y de las putas, esto es, de aquellas que no se someten al orden patriarcal y deben, por ello, sufrir deshonor y muerte.

Y no sería adecuado cerrar este capítulo sin referirnos al encierro como aspecto constitutivo del oficio de narrar, ni a lo exótico y la imposibilidad de nombrarlo como sinónimo de fracaso, concepto que atraviesa esta tesis de principio a fin:

El espacio de creación de Linacero parece estar cerrado o clausurado. La pared de la habitación —hacia la cual se vuelve el protagonista para ver su propia sombra proyectada— es el límite de ese espacio. La incomunicación con el exterior sería la condición del creador. (Cevallos. 2012, 90)

Al igual que el personaje de *El pozo*, el adolescente de “El álbum” se encierra con la mujer, en la habitación de un hotel, para escuchar las historias que esta le narra sobre lejanos y exóticos parajes del mundo, y aprender a narrar. La

incomunicación con el mundo, como dice Cevallos, es la condición fundamental de la creación:

Un acento extranjero resuena, según Linacero, en la garganta de Lázaro, repercute, produce eco. Este eco da cuenta de una distancia irremontable, habla del vacío y remite a un origen ilocalizable, Checoslovaquia, Lituania o ‘cualquier cosa por el estilo (Cevallos. 2012, 89)

Más aún, es imposible no pensar que “El álbum” termina cuando el adolescente mira fotografías que muestran a la mujer en Egipto, Escocia, California, Ruan y otros territorios remotos, los mismos que, en opinión de Cevallos se muestran como la imposibilidad de traducir lo extranjero, que hablan del fracaso, en suma, del adolescente por convertirse en narrador. Nótese que se habla de fracaso, concepto muy vinculado al de masculinidad no hegemónica en la medida en que cada uno de estos, como se ha dicho, condiciona el éxito posterior, una de las cualidades que tradicionalmente debe tener el hombre asertivo y viril de masculinidad hegemónica.

2.2 Vejez y masculinidad homosocial en “Bienvenido, Bob” (1944)

Juan Carlos Onetti publicó “Bienvenido Bob” en *La Nación* de Buenos Aires. El narrador, un hombre cuya edad oscila entre los treinta y los cuarenta años, quiere casarse con Inés, una mujer mucho menor que él. Sus planes, no obstante, son obstaculizados por Bob, el hermano menor de la mujer, un joven apuesto que planea convertirse en arquitecto y construir una ciudad de engeguedora belleza. Bob no apoya la relación que su hermana tiene con el narrador en la medida en que considera que este es un hombre viejo y “deshecho”, y para desanimarlo lo mira con desprecio, le hace comentarios hirientes, lo humilla constantemente.

El narrador fantasea con golpear a Bob, pero opta por soportar en silencio hasta el día en que, ansioso de poner fin a las hostilidades, le manifiesta su deseo de casarse con Inés. Entonces Bob le expresa, directa y brutalmente su desaprobación. Por clara influencia de su hermano, Inés se aleja del narrador. Este comprende que ha perdido la oportunidad que tenía de ser feliz con ella y se sume en el fracaso, fortalece su odio hacia Bob y piensa constantemente en vengarse.

Diez años después el narrador mira a Bob (con quien nunca dejó de encontrarse en el club), convertido también en un fracasado, en alguien que tampoco logró hacer realidad sus sueños profesionales, doblado por el peso del tiempo, casado con una mujer a la que no ama. Bob ha llegado a la madurez y al fracaso, y el narrador le da la “bienvenida”. Deshecha entonces las ideas violentas que tantas veces había concebido y comprende que la vendetta perfecta radica en fingir interés y ofrecerle su hombro, para verlo hundirse en la desesperación una y otra vez.

Reseñada la historia, analicémosla. Empecemos por su título. ¿Por qué el narrador llama al coprotagonista Bob y no Roberto? ¿Por qué un escritor de lengua española emplea para referirse a él, el diminutivo que los angloparlantes emplean para Robert?

Las primeras líneas del relato despejan estas dudas. Cuando dice: “Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob” (Onetti. 2009. 92), el narrador deja claro que se está refiriendo a Roberto, un hombre al que la vejez ha dado la bienvenida, pero al que el narrador infantiliza y continúa llamando, irónicamente, con un diminutivo, con un diminutivo en inglés, además, acaso para burlarse de su esnobismo.

La sociedad capitalista y patriarcal degrada a niños y viejos porque los ve como cargas que requieren dirección, tutelaje, protección, y no como seres funcionales y productivos. Solo así se entiende que para ambos personajes las edades sean determinantes; Bob siente que su joven edad le dará tiempo de realizar estudios de arquitectura, construir una bella ciudad, convertirse en una persona digna de ser retratada en los libros de historia. El narrador, en cambio, sabe que con treinta o más años ya no tiene el tiempo ni la fortaleza que se requiere para lograr éxito y riqueza, y no sólo le atormenta la “rabiosa” juventud de Bob, sino que quiere recuperar algo de frescura casándose con Inés, aunque para ello tenga que soportar, en silencio, el desprecio y las burlas de Bob y sus amigos.

Entre la juventud de Bob y la vejez del narrador hay muchos más combates, todos llenos de símbolos. Sentado en torno al piano, Bob le pregunta al narrador: “¿Esta es una noche de leche o de whisky? ¿Ímpetu de salvación o salto en el abismo?” (Onetti. 2009, 94), en clara referencia a las bebidas asociadas con los niños y los viejos, así como también a las intenciones que tiene el narrador de hallar la salvación en la juventud de Inés, en encontrar en ella y su vivificadora juventud una razón para vivir.

En este cuento vejez y suciedad aparecen vinculadas. De hecho, cuando Bob le dice al narrador que no puede casarse con su hermana por estar viejo, éste tiene que hacer un esfuerzo para convencerse de que está “tan limpio y tan joven como él” (Onetti. 2009, 96). La juventud aparece así en “Bienvenido, Bob” como sinónimo de asepsia, de pureza; la vejez como sinónimo de suciedad, de falta de pulcritud.

Más aún, en este cuento juventud es sinónimo de tiempo para triunfar y, consecuentemente, antónimo de fracaso; Bob le dice al narrador que su hermana no puede estar con él, porque es joven, y él, por el contrario, un viejo, “un hombre deshecho, como lo son todos a su edad cuando no son extraordinarios” (Onetti. 2009, 96).

Ante el descalificador comentario de Bob, el narrador reacciona de manera pasiva, no con la violencia con que actúa el joven impulsivo de masculinidad viril, hegemónica, sino con la mesura que se dice en la sociedad patriarcal dan los años a los adultos.

“Bienvenido, Bob” es, más allá de la violencia o pasividad con que el narrador responde a los ataques, un cuento en el que los hombres ponen constantemente sus virilidades a prueba, compitiendo en los campos deportivo e intelectual. Al ganar los duelos, Bob, el joven en ascenso, fortalece su masculinidad. Al perderlos, el narrador, un hombre maduro, es degradado, despojado de los atributos que requiere para casarse con Inés.

Bob quiere para su hermana un hombre de masculinidad hegemónica, rico y exitoso; no puede ver, podríamos decir parafraseando a Badinter, que a los cuarenta años el narrador no se ha convertido en un fracasado, sino en alguien con experiencia, adulez, generosidad, ternura y capacidad expresiva, características propias de las masculinidades no hegemónicas que actualmente se valoran pero que eran vistas como signos de debilidad por la sociedad patriarcal tradicional.

Los dos personajes del relato podrían ser hombres de masculinidades hegemónicas si cumplieren las tareas que les impone la sociedad: hacer una carrera y consagrarse construyendo edificios, en el caso de Bob: formar un hogar con Inés tras responder con virilidad y no ruegos soterrados y melancolía a los desprecios de Bob, en el caso del narrador. En la medida, no obstante, en que ninguno cumple con su meta, se vuelven personajes solitarios, tristes, sin fuerza ni tiempo para lograr todo aquello que según la masculinidad hegemónica se espera de un hombre vigoroso y asertivo.

Y es que “Bienvenido, Bob” presenta, como casi todas las historias de Juan Carlos Onetti, a dos perdedores del sistema; al joven, se ha dicho, que no logra realizarse profesionalmente e inscribir su nombre en la historia arquitectónica de Santa María; y al hombre maduro al que el amor le es negado por llevar unos cuantos años a la mujer que ama.

¿Pero qué vuelve a un hombre un fracasado? Si alguien, como el narrador del cuento pierde un amor, ¿no triunfa al encontrar otro nuevo? Si alguien, como Bob, no concreta una carrera profesional, ¿no puede darse una nueva oportunidad emprendiendo otra? En opinión de Gil Calvo no es tan sencillo:

Una vez acabada con éxito o fracaso cada prueba, su veredicto resulta irreversible, condicionando la posterior capacidad de volver a enmascararse. Así es como cada hombre va trazando su propia carrera de éxitos y fracasos mientras recorre un sendero unidireccional predeterminado por el pasado, ya que obliga a cargar con la responsabilidad retrospectiva por la sucesión de victorias afortunadas y derrotas infames que se van acumulando a su cargo. (Gil Calvo, 2006, 26)

No es tan sencillo, dice Gil Calvo, porque cada prueba terminada en fracaso condiciona, en el sistema capitalista, patriarcal y cristiano de Occidente, el éxito de la próxima empresa.

Ante las adversidades, estos dos personajes no luchan por alcanzar sus anhelos; el narrador no busca otra mujer, pese a que tiene tan solo entre treinta y cuarenta años, y Bob no trata de concretar sus proyectos juveniles. En lugar de eso, envejecen en un bar, frente a una botella, babeando sus fracasos, masticando sus odios y sus vendettas.

A todo esto cabe preguntarse: ¿Hay ganadores en “Bienvenido, Bob” o todos son víctimas del fracaso?, concepto, como se ha dicho, que atenta contra la asertividad y éxito que debería caracterizar a los hombres de masculinidad hegemónica y que en opinión de Gil Calvo compromete el éxito de nuevos proyectos.

Podría decirse que ambos ganan, en su momento, de una manera retorcida; Bob al impedir que su hermana se case con el narrador, este al ver a Bob envejecer y fracasar en sus proyectos. Ambos son vencedores y ambos son fracasados. Lo cual es problemático para la construcción de la masculinidad:

sólo se puede salir con el dictamen de vencedor o perdedor, de inocente o de culpable, que son las dos grandes máscaras recíprocamente excluyentes que tensan la construcción de la masculinidad. El ganador es investido como digno de ostentar la

máscara triunfal con legítima propiedad, a título de patrón o patriarca, mientras que el vencido queda públicamente desenmascarado como un perdedor o un monstruo indigno: un hombre echado a perder, estéril, fallido, fatal o maldito. (Gil Calvo, 2006, 26)

Como se puede apreciar en esta cita, Gil Calvo señala que la masculinidad requiere una ritualización escénica y que se construye con máscaras de vencedor y vencido, correspondiendo la primera a la del patriarca, y la segunda a la de hombre fallido.

Más aún, en “Bienvenido, Bob” es un cuento que presenta a dos personajes que mantienen una relación que va de lo homosocial a lo homoerótico, esto es, de la preferencia que tienen por mantener relaciones sociales con personas del mismo sexo, a cierta tensión homosexual latente.

Los dos hombres de la historia tienen más cosas en común que diferencias: tanto Bob como el narrador son solitarios, amantes de la música y soñadores, es decir seres opuestos a los hombres de masculinidades convencionales, sociables y pragmáticos que realizan los actos peligrosos y espectaculares que marcan rupturas en el curso normal de la vida.

No sólo eso, los hombres parecen estar obsesionados el uno con el otro: Bob, con su desprecio evidencia lo importante que es el narrador en su vida. Y el narrador no deja de mostrar la admiración que siente por Bob; por su juventud, altivez, orgullo, sueños y belleza.

En “Bienvenido Bob”, sostiene Elena M. Martínez, se produce un caso de voyerismo diferente al tradicional, pues no tiene lugar entre un hombre y una mujer, sino entre hombres, debido al recelo de ambos y de la excesiva atención que el narrador muestra por Bob. De hecho, en este cuento Inés solo aparece como mediadora entre estos hombres que tejen una relación que si bien tiene grandes dosis de rivalidad, pone de manifiesto no solo sus preferencias homosociales, sino también, como se ha dicho, cierta tensión homoerótica. ¿Cómo explicar sino la persistencia con que el narrador ve, en el rostro de Bob, el de la mujer que desea?: “aquella noche el rostro de Inés se me mostró en las facciones de Bob, si en algún momento el fraternal parecido pudo aprovechar la trampa de un gesto para darme a Inés por Bob, fue aquella” (Onetti, 2009, 97).

Durante la década siguiente, los rostros de Inés y Bob permanecerán fundidos en la mente del narrador; este creará ver, en el movimiento de labios de Bob, el

alargado cuerpo de la mujer, algo que tiene cierta reminiscencia erótica, pero que no agota, ni mucho menos, la tensión homoerótica de ambos.

De hecho, al narrador le molesta profunda y sinceramente que sus demostraciones de tristeza fueran inalterables para Bob, cuando él, en cambio, estaba atento a las comedias que él hacía en la cantina o en la sala de su casa.

Una escena de tensión homoerótica tiene lugar en la sala de la casa: el narrador toca algo al piano, como para hacerle comprender a Bob que la suya es una masculinidad no hegemónica, pues si bien carece de fortuna y poder, posee una sensibilidad mayor:

Lo vi moverse dando vueltas a la mesa, sobre la alfombra, andando sobre ella con sus amarillos zapatos de goma. Tocó una flor con un dedo, se sentó en el borde de la mesa y se puso a fumar mirando el florero. (Onetti. 2009, 93)

La alfombra, los zapatos de goma, la flor que se acaricia con el dedo remiten, además, a suavidad. Nada más alejado de la ruda masculinidad hegemónica que se construye con botas y se aleja de las flores, cuyos nombres (margarita, rosa, violeta) pueden servir para nombrar a las mujeres, pero de ningún modo a un hombre.

2.2.1 Vejez y masculinidad blanda en “La araucaria” (1994)

Inédito hasta su inclusión en los *Cuentos completos* de la edición de 1994, “La araucaria” es un relato tan breve como extraño en el que Larsen, proxeneta de *Juntacadáveres*, se ha convertido en un viejo sacerdote que acude al llamado de una anciana moribunda para confesarla.

No se precisa el lugar en el que vive la mujer con su también anciano hermano, pero sí que es una zona desértica y aislada, como tantas otras de la narrativa latinoamericana.

Una vez junto al lecho de muerte, la anciana le cuenta de las relaciones sexuales que en su juventud mantenía con su hermano junto a la araucaria; porque las disfrutaba y porque en el pueblo casi no quedaban hombres con quien tenerlas.

En cuanto el hermano, evidentemente molesto, intenta callarla, Larsen le pide que la deje “mentir”, para que de ese modo tranquilice su alma, pero poco después entiende que la anciana no está moribunda, sino loca, y que su hermano cuida de ella.

Le ordena orar. Siente asco de su cabellera gris, se resiste a besar su frente y sale de la choza. La mujer le dice que “la próxima vez que vaya a morir” (Onetti. 2009, 465) lo llamará para contarle un asunto vinculado con un caballo y una sillita de ordeñar.

Al final Larsen se aleja pensando en “la segunda (y acaso definitiva) agonía de la mujer” (Onetti. 2009, 465), buscando, sin encontrar, la araucaria.

Se ha seleccionado este cuento de Onetti porque al igual que “Bienvenido, Bob”, trata de la masculinidad no hegemónica de los viejos, sus recapitulaciones, el rechazo y la conmiseración de la que son objeto por parte de la sociedad patriarcal, capitalista y cristiana, así como por la natural tendencia que hay de asociarlos con los locos, es decir, con los expulsados del sistema.

Según Adriana Mancini, Onetti crea una mesa de ensayo propicia para poner en relieve los avatares de la vejez. En este caso, los de un par de hermanos aparentemente incestuosos, y los de Larsen, un proxeneta devenido en sacerdote: “El padre Larsen bajó de la mula cuando ésta se negó a trepar por la calle empinada del villorrio. Vestía una sotana que había sido negra y ahora se decidía a un verde botella, hijo de los años y de la indiferencia” (Onetti. 2009, 463).

En este primer párrafo, Onetti caracteriza a Larsen empleando las máscaras o disfraces que en opinión de Gil Calvo, se emplean para construir lo masculino. A saber, por obra y gracia de la indumentaria, este se ha convertido, más que en sacerdote, en la imagen que se tiene de un sacerdote, de aquellos que trepan polvorientas y solitarias colinas a lomo de mula.

En “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Lilliput” Onetti toma a la religión como eje central, acaso para burlarse de ella convirtiendo al proxeneta Junta en sacerdote. Cabe agregar que en opinión de Gil Calvo, un cura es un hombre de masculinidad blanda que vive de la caridad en lugar de generar recursos con su trabajo, y que incluso usa sotana, algo semejante a una falda.

Junta “continuó a pie, deteniéndose cada media cuadra para respirar con la boca entreabierta y diciéndose que debía dejar de fumar” (Onetti. 2009, 463). Una vez más el autor recurre el tabaco para construir la masculinidad de un personaje. Si bien este se encuentra, como Larsen en “Historia del caballero de la rosa”, completamente afectado a causa del tabaco, no deja de fumar, no abandona ese vicio asociado con la virilidad (que paradójicamente compromete la potencia sexual, dicen los nuevos estudios) y que más temprano que tarde lo conducirá a la muerte.

Larsen llama a la puerta de una casa blanca y se encuentra con un hombre de edad indiscernible, con alpargatas y bombachones blancos, que se persigna. Onetti caracteriza así a un viejo que ya no usa pantalones, sino unos calzones, o, dicho de otro modo: ropa para andar por el interior de las casas, no por los exteriores, un viejo con ropa, ya no de trabajo o de combate, sino ridículamente cómoda. Las máscaras y los atuendos viriles con que se construye la masculinidad hegemónica no han sido rivalizadas, reconfirmadas, sino sustituidas por otras correspondientes a un hombre de masculinidad blanda que, lejos de salir a luchar, espera en casa, pasivo, la llegada de un cura o de la muerte.

Larsen se encuentra entonces con una cama matrimonial sobre la cual una mujer se retuerce y va del llanto a la risa desafiante, con una mujer agonizante que parece estar poseída.

Onetti —es necesario insistir en esto— ha construido la masculinidad de Larsen con una máscara, con un traje o disfraz. Por eso cuando la mujer le pregunta si es cura, éste no le responde con palabras, sino mostrándole la sotana, pasándose las manos por ella: “Larsen paseó las manos por la sotana, para mostrarla, para saber él mismo que seguía enfundado en ella” (Onetti. 2009, 164).

La mujer se convence de que se encuentra ante un sacerdote y le hace la siguiente confesión:

—Con mi hermano, desde mis trece años, él era mayor, jodíamos todas las tardes de primavera y verano al lado de la acequia debajo de la araucaria, y solo Dios sabe quién empezó o si nos vino la inspiración en conjunto. Y jodíamos y jodíamos porque, aunque tenga cara de santo, termina y vuelve y no se cansa nunca y dígame qué más quería yo. (Onetti. 2009, 264)

Al verse implicado en las confesiones, el hermano intenta callar a la mujer, pero Larsen desempeña su rol de sacerdote llamado a escuchar confesión y absolver a la moribunda de sus culpas, y le pide que la deje hablar. La mujer le cuenta, con detalles, sobre los actos incestuosos con su hermano. Actos incestuosos que podrían existir únicamente en el territorio de la ficción, pero que ella quiere volver verdaderos haciendo que el sacerdote le dé una penitencia por estos.

La mujer no se avergüenza de haber caído en el incesto, porque, según apunta el narrador, este pecado se han vuelto natural en un pueblo cuyos hombres han muerto en la guerra o a causa de la miseria. Lo que sí resulta altisonante es que haya tenido lugar durante tantos años, el que haya sido casi matrimonial.

A continuación, el padre llama a la mujer: “Hija mía”. Puesto que es dicha a una mujer vieja por un sacerdote más joven, puede pensarse que constituye una ironía hacia el cristianismo que infantiliza a todos los integrantes de la sociedad, que ve a todos como a corderos a los que es necesario orientar, como a irresponsables a los que es necesario tutelar.

La sotana no ha hecho de Larsen un santo. Al contrario, si bien se ha convertido —o aspira convertirse en un religioso que en lugar de perder los cuerpos, salve las almas— cuando se acerca a la vieja para absolverla o al menos darle cristiano consuelo, siente “ese viejo asco” que le producían las mujeres avejentadas que prostituía, y es incapaz de besar la frente cubierta con pelos canosos de la mujer.

Insistamos en la enigmática frase “ese viejo asco”; parece que en este cuento el proxeneta que acarrea prostitutas viejas hacia Santa María, no solo ve en la vejez de la anciana descomposición física, sino también moral, y repele a la anciana pervertida.

Cuando descubre que no se trata del desvarío de una moribunda, Larsen entiende que está loca. No obstante, cuando este se está yendo, la anciana se burla del cura y de sus “sagrados” rituales, y le dice: “Cuando otra vez me vaya a morir, lo llamo y le cuento lo del caballo y la sillita de ordeñar” (Onetti. 2009, 465). Ante esta frase el lector no tiene más alternativa que creer que en realidad está cuerda y que se divierte contando historias sexualmente pervertidas.

Al final, la anciana le dice al padre Larsen que “cuando otra vez vaya a morir” (Onetti. 2009, 465), lo llamará para contarle un suceso relacionado con un caballo y una sillita de ordeñar. Y nuevamente queda la duda de si este se produjo en la vida real o sólo en la imaginación de una mujer obsesionada por dotar de sentido a su vida narrando aventuras inexistentes, pues cuando el sacerdote busca la araucaria bajo la cual —dijo la mujer— se entregaba a su hermano, no la encuentra por ninguna parte.

Este cuento de madurez presenta a un Larsen que no busca reconciliarse con los valores tradicionales de la sociedad, sino, por el contrario, burlarse de la religión y la masculinidad de los representantes de la iglesia. De ahí que este emblemático personaje no dude en ponerse una sotana para negociar, ya no con cuerpos sino con almas. También la mujer de la historia estaría mofándose de la religión y sus representantes, pues llama a un ministro de la iglesia para dar rienda suelta a sus mentiras y perversiones, para burlarse de los sacramentos.

Pese a todo, no es posible ver a los ancianos de este cuento como a los sabios designados por la sociedad patriarcal para dirigir el destino de los más jóvenes, sino, por el contrario, como seres en franca decadencia que, al menos en este caso, no recapitulan, sino que se regodean entre viejos pecados y se burlan de los valores del sistema.

2.3 Masculinidad andrógina del caballero de la rosa en la patriarcal Santa María (1956)

Onetti emplea varias páginas de la extensa “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Lilliput” para caracterizar al protagonista: un hombre de discordante belleza que luce flores en las solapas de coloridas chaquetas y cuya gran estatura pronuncia la bien proporcionada pequeñez de su acompañante embarazada. Ambos llegan a Santa María, ciudad que ha olvidado los días en que el burdel era lo más importante y se concentra en asuntos del capitalismo agroexportador, así como en mantener los valores y principios del sistema cristiano y patriarcal.

La pareja parece salida del mundo de la danza, de las representaciones, de las “farsas”, y es vista con admiración, pero también y, sobre todo, con desconfianza, pues llega con una carta de presentación para el descendiente del fundador de la ciudad, a quien los chauvinistas y machistas habitantes desprecian por “amanerado”. De hecho, están felices de que éste se halle desterrado en Europa y hasta han resuelto no hablar de él.

Tras pasar varios días viviendo en hoteles —a prudente distancia de los chismes que tanto disfrutaban los pobladores de la localidad—, la pareja logra hospedarse en la casa de la familia Spetch, de la cual es echada poco tiempo después, a causa de varias y poco claras razones, entre ellas sus inmorales danzas y comportamiento.

Tras el escándalo, el caballero de la rosa visita a un abogado para pedirle asesoramiento sobre su situación legal. Le pregunta si puede ser arrojado a la calle sin miramientos. El abogado le contesta que no en teoría, pero sí en la práctica. Y, aunque el caballero se aferra a la posibilidad de quedarse, lo siguiente que se sabe de él es que se ha mudado a vivir a casa de la viuda Mina Fraga, una anciana que

sobrelleva los últimos momentos de su vida. Si bien en la juventud esta abandonó a su marido en tres ocasiones para irse con otros hombres, conserva la condescendencia del pueblo por su dinero y, sobre todo, por descender de uno de los próceres de la independencia.

Un nuevo escándalo se desata cuando los pobladores se enteran de que la viuda ha cambiado su testamento a favor de la pareja. Incluso las personas más “importantes” desisten de asistir a la fiesta de cumpleaños que ofrece.

Nadie sabe qué le corresponderá a la pareja tras la muerte de la viuda, por lo que algunos comerciantes de Santa María deciden mejorar sus relaciones con ellos y les ofrecen créditos ilimitados, especulando con el testamento.

Tras el deceso ocurre lo obvio y muchos se preguntan si los interesados en testar habrán asesinado a la anciana. La intriga y las dudas, de hecho, habrían alcanzado proporciones inconmensurables si en ese momento el abogado no hubiese abierto el testamento y anunciado que el caballero y su acompañante habían heredado tan sólo cincuenta pesos y un perro diarreico.

El final del cuento encierra un sentido que jamás podrá entenderse con certeza: el caballero usa los cincuenta pesos que le heredó la anciana para comprar flores que deposita, jadeante, sobre su tumba. ¿Por gratitud? ¿Por orgullo? ¿Porque debía cumplir con una promesa? ¿Para demostrarle a Santa María lo que realmente significaba el dinero para él?

Una vez que hemos dado cuenta del argumento, es necesario señalar que no podría entenderse la historia del caballero y su masculinidad no hegemónica, al margen de la sociedad patriarcal de Santa María, una ciudad cuyas leyes de inquilinato protegen los intereses de los propietarios en desmedro de arrendatarios que podrían ser arrojados a la calle aún con una mujer embarazada de por medio (Onetti. 2009, 171, 173); una ciudad cuyo hombres prefieren morir a dejar el alcohol y el tabaco; una ciudad con bares como el Berna y El Universal, que impiden el ingreso de mujeres; una ciudad gobernada por viejos y misóginos patriarcas; una ciudad cuyas preocupaciones giran en torno a los precios de la lana y el trigo que venden al Brasil, y que si bien está hecha, a decir de Rocío Antúnez, con el barro de Buenos Aires y Montevideo, es más bien pueblerina y conservadora.

A esta ciudad llegan un buen día el joven caballero de la rosa y su igual de joven acompañante, dos extranjeros cuyas apariencias resultan profundamente altisonantes:

El hombre era de muchas maneras y estas coincidían, inquietas y variables, en el propósito de mantenerlo vivo, sólido, inconfundible. Era joven. Delgado, altísimo; era tímido e insolente, dramático y alegre.

Irresolución de la mujer [...] Le sonrió para saludarla, le acarició el pelo y luego las manos, mientras descendía con lentitud hasta tocar su propio asiento con los pantalones grises, muy estrechos en las pantorrillas y en los tobillos. (Onetti. 2009, 165)

Se ha traído este párrafo a colación para señalar que la sociedad patriarcal de Santa María le plantea a través de la canónica voz del viejo Lanza, una guerra a la juventud; a la fortaleza, a la “voluntad” que tiene el caballero “de hacer las cosas bien y sin errores” (Onetti. 2009, 167).

Más aún, si bien Santa María es una ciudad de emigrantes, plantea dura lucha a la extranjería del caballero y su acompañante. Esto se debería, podríamos decir parafraseando a Gil Calvo, a que la pareja representa la alteridad no deseada: “Si el extraño parece ser de otra especie (un monstruo), es porque se sitúa fuera de nuestro alcance: ni nos puede devolver los favores ni podemos vengar sus posibles ofensas en justa reciprocidad” (Gil. 2006, 84).

El miedo que los conservadores habitantes de Santa María sienten hacia estos se evidencia en este párrafo: “puede ser [...] que los demás habitantes de Santa María los vean y sospechen, o por lo menos tengan miedo y odio, antes de que la lluvia termine por borrarlos. Puede ser que alguno pase y los sienta extraños, demasiado hermosos y felices, y dé la voz de alarma” (Onetti. 2009. 166). Y es que los extranjeros recuerdan a los habitantes de Santa María todo aquello que estos no son: hermosos, felices, algo que despertará el rechazo general; los mezquinos y conservadores habitantes de Santa María defienden a la ciudad de toda influencia externa, especialmente de proxenetas que sueñan con crear prostíbulos, y de extranjeros excéntricos y de relajadas costumbres.

Otro de los graves problemas del caballero es que llega a la machista Santa María con una carta de recomendación para el “amanerado” e innombrable bisnieto de Latorre, uno de los próceres de la ciudad:

Para el gordo, amanerado bisnieto de Latorre; y es forzoso que hayan sabido desde la tarde del primer día que nosotros no lo conocíamos, que no estábamos interesados, que tratábamos de olvidarlo y segregarlo del mito latorrista, construido con impaciencia, candor y malicia por los hombres nostálgicos y sin destino de tres generaciones. Supieron, en todo caso, que el bisnieto estaba en Europa. (Onetti. 2009,169)

Se asocia entonces la extravagante apariencia del caballero con el amaneramiento del innumerable nieto del prócer, y él mismo es tomado por amanerado.

Basándonos en Elisabeth Badinter, podríamos decir que el miedo de los hombres a lo diferente, a la apariencia de dandi del caballero, se debe a que la identidad masculina se sustenta en el dualismo oposicional que debe haber entre los géneros masculino y femenino, dualismo oposicional que en el visitante es difícil de determinar; algo grave si se considera que al tiempo en que los forasteros intentan establecerse en la ciudad, el periodista Lanza redacta la biografía de los colonos de masculinidad hegemónica que hicieron su fortuna cultivando las tierras y, de este modo establece el canon, el modelo de las nuevas generaciones.

Es necesario señalar, además, que, en la medida en que los habitantes de Santa María celebran la ausencia del amanerado bisnieto del fundador de Santa María y rechazan al andrógino y extravagante forastero, se revela una relación entre homofobia y extranjería, aspectos que según Badinter, van de la mano:

Para ellos (homofóbicos) el gay es símbolo de extranjería. El psicólogo Gregory Herek destaca que el ataque refuerza el sentimiento de pertenencia a un grupo de atacantes, a la vez que revaloriza al individuo dentro del grupo. El hecho de tratar a los homosexuales como extraños, les sirve también como un acto de reafirmación heterosexual. (Badinter. 1993, 146)

Para reafirmar su masculinidad hegemónica, los hombres de Santa María están complacidos de que el “amanerado” bisnieto del prócer de la ciudad se haya marchado a Europa e incluso han decidido borrar su memoria dejando de pronunciar su nombre. Más aún: desprecian al caballero por aparecer vinculado al bisnieto, ser extranjero y tener una apariencia a la que el narrador califica de “irresolución de la mujer” (Onetti. 2009, 165), es decir, de mujer no resuelta, no acabada.

Continuemos hablando del machismo de los habitantes de Santa María. Este se expresa en el cuento en la violencia con que un patriarca local actúa en contra de su joven esposa:

doña Mina, entre la pubertad y los veinte años, se había escapado tres veces. Se fue con un peón de estancia y la trajo el viejo Fraga a rebencazos, según la leyenda, que agrega la muerte del seductor, su entierro furtivo y un acuerdo económico con el comisario de 1911. Se fue, no con, sino detrás del mago de un circo que era apropiadamente feliz con su vocación y su mujer. La trajo la policía, a instancias del

magos. Se fue, en los días de la casi revolución del 16, con un vendedor de medicinas para animales, un hombre bigotudo, afectado y resuelto que había hecho buenos negocios con el viejo Fraga. Ésa fue la más larga de sus ausencias y se fue sin ser llamada ni traída. (Onetti. 2009, 175)

Esta es, acaso, otra de las contundentes pruebas de lo machista que puede llegar a ser en determinados momentos el universo de Santa María, en la cual doña Mina fue vista por la sociedad patriarcal como un ser que necesitaba tutelaje, al igual que un niño, y que al fugarse fue rescatada a rebancazos, con el apoyo de las autoridades que la atraparon y la devolvieron al patriarca como si fuese de su propiedad.

Otra muestra del pensamiento patriarcal de Santa María también está relacionada con Mina Fraga y tiene que ver con la dote, figura propia del pensamiento patriarcal que tiene plena vigencia en el Oriente Medio y que no ha desaparecido del todo en el mundo occidental: “En esta época Fraga estaba terminando Las Casuarinas, un caserón en la ciudad, para dote de su hija o porque estaba harto de vivir en la estancia” (Onetti. 2009, 175).

Como se ve en la cita, uno de los patriarcas locales construyó una gran hacienda como dote, esto es, como el bien que el padre de la novia debe entregar al novio o prometido de esta para que se haga cargo de ella. Los maridos que se sentían estafados podían devolver a sus esposas.

A propósito de obras literarias como la señalada, es necesario apuntar que el análisis de la masculinidad no hegemónica del caballero no estaría completo sin acercarnos a las referencias literarias de Juan Carlos Onetti. Hablemos de “England, My England”, cuento de D. H. Lawrence, que en opinión de Roberto Echavarren, sería el principal antecedente de “Historia del caballero de la rosa”, en la medida en que su personaje de masculinidad no hegemónica, tiene inmensas similitudes con el personaje caracterizado por Onetti.

Egbert, el personaje de D. H. Lawrence, es un joven fino, atractivo, cultivado, que disfruta de trabajar la tierra y estudiar los antiguos bailes de Inglaterra. Es feliz, hasta que su esposa y su suegro consideran que debe tener un trabajo más convencional, y cuando estalla la guerra contra Alemania lo instan a alistarse en el ejército.

Egbert siente que no puede ser más agresivo que una rosa, por ser así de nacimiento; que no puede matar gratuitamente; que no puede odiar a una nación en bloque. A pesar de eso va a la guerra y, naturalmente, muere en batalla.

Según Echavarren, Onetti habría caracterizado a la esposa del caballero de la rosa pensando en la impositiva mujer de Egbert (que olvida las emociones personales en aras de las de la prole), y por eso la habría hecho embarazada, “enana”, corta de tamaño y de miras.

Ahora bien, cuando el caballero y su pareja llegan a la hacienda Las Casuarinas por invitación de la viuda Mina Fraga, tiene lugar otro suceso que asemeja a este con Egbert y que habla de su masculinidad no hegemónica: se convierte en jardinero: “con un traje azul, hecho de medida, juraría; haberlo visto arrodillado frente a un rosal, mirándolo sin tocarlo, haciendo sonrisas de probada eficacia contra las hormigas y pulgones” (Onetti. 2009, 176).

Se convierte, como Egbert, en “un hombre congénitamente convencido de que cualquier cosa que le toque vivir es importante y buena y digna de ser sentida” (Onetti. 2009, 173), es decir, un hombre puro, no contaminado por las preocupaciones propias del sistema. A diferencia del abogado que lo atiende en cuanto es expulsado de la casa de los Spetch, lo único que quiere es sacarle el billete de cincuenta pesos que este tiene en los dedos.

Y no sería adecuado cerrar este capítulo sin reflexionar sobre el enigmático final de cuento. El que la viuda Mina Fraga le deje al caballero cincuenta pesos y un perro diarreico es visto por los habitantes de la patriarcal Santa María (que exige que los hombres se ganen el pan con el sudor de su frente) como un justo castigo a su ambición.

No obstante, en el ensayo “El caballero de la rosa”, Roberto Echavarren plantea que la anciana, lejos de burlarse del caballero dejándole esa herencia que todos consideran irrisoria, le confía su bien máspreciado:

El amor de ella se manifiesta al cederle el bien más notorio, el perro, equivalente por metonimia a su cuerpo envejecido y agónico. Él derrocha el monto del legado en un montón de flores que deposita sobre su tumba. En tanto portador de la rosa de plata, en tanto jardinero cultivador de rosas, el Caballero no es sólo un supremo excitante del deseo, sino además, y contra de las previsiones y desconfianzas, un mensajero del amor. (Echavarren. 2012, 44)

Según esta explicación de Echavarren, el caballero de la rosa no sería un vividor, sino un cultivador de flores (con todas las implicaciones sensuales y románticas que encierra el concepto “flor”), que además emplea todo el monto legado para hacer un tributo de amor y gratitud. El caballero es algo así como un emisario del amor, concepto diametralmente opuesto al de masculinidad hegemónica

propio de hombres que no manifiestan sus emociones para no parecer débiles o afeminados.

2.4 Fracaso de la masculinidad hegemónica en “El infierno tan temido” (1957)

Al enterarse de que su esposa, la actriz Gracia César, se ha acostado con un extraño durante una de las giras que realizó por Sudamérica junto a su compañía teatral, el periodista Riso le pide el divorcio.

Herida por el desprecio de Riso, Gracia César se venga enviándole una fotografía en la que puede vérsela teniendo relaciones sexuales con un hombre.

Al mirar la fotografía —testimonio gráfico de la traición—, Riso no puede mantener la tranquilidad que había logrado al propiciar la separación, y, por el contrario, cae en un estado de permanente angustia y desesperación.

En este punto, el lector puede tener la sensación de que Riso intenta propiciar una reconciliación a fin de recuperar a su esposa y, con ello, la paz perdida. Cuando está a punto de llamarla, no obstante, Gracia César le envía la segunda de cuatro fotografías que la muestran teniendo sexo con hombres diferentes.

Para perturbarlo por completo, Gracia César envía copias de las imágenes a los periodistas del diario en que trabaja Riso, y se asegura de que al menos una de ellas llegue a las manos de la hija que este tuvo con su primera mujer.

Todo esto hace que Riso desarrolle una profunda adicción por los somníferos, enloquezca, y, finalmente, se suicide.

Entremos en detalles: la fotografía de la primera traición de Gracia César tiene por propósito castigar a Riso por cierta acción de su pasado que también pudo haber sido una deslealtad. Al verla, este pide el divorcio a Gracia César, también como un castigo, pues en opinión de Gil Calvo, el divorcio es una institución tan patriarcal como el matrimonio, pero que tiene por propósito deshonar a la mujer:

la declaración de ilegitimidad (no eres digna de ser mi esposa), implica el desconocimiento negativo de los deudos (ya no te reconozco como mi legítima esposa). Pues el peor veredicto en poder del patriarca es la acusación de bastardía o adulterio, anatema que acarrea la condena a la exclusión familiar: la pena de muerte moral, pues fuera de la familia ya no hay salvación. (Gil. 2006, 240)

No obstante, Gracia César se niega a sufrir el castigo que Risso quiere imponerle, la pena de muerte moral que constituye el divorcio. Al contrario, en lugar de soportar masoquistamente la acción de su hombre y entregarle su vida y su muerte —que es lo que hacen las mujeres de las sagas onettianas (Vargas Llosa. 2011, 49), le envía fotografías en las que se muestra teniendo relaciones sexuales con otros hombres. Algo que, se ha dicho ya, destruye a Risso.

No satisfecha con vulnerar el ego masculino siempre expuesto a la ofensa, Gracia César envía una copia de la última de las cuatro fotografías a la hija de Risso —una niña que ha sido internada en un liceo religioso—, acaso para destruir su inocencia.

Si Gracia César ejecuta todo este plan para vengarse de una vieja traición de Risso y de la muerte social a la que es sometida por el divorcio, no por odio, sino por una manifestación de amor similar a la de las novelas decimonónicas (Vargas Llosa. 2010, 49), no es lo verdaderamente importante, sino el efecto que este tiene en el protagonista de la historia, que trata de hacer menos dolorosa la traición de su exesposa, pensando que el cuerpo desnudo que acompaña a esta en la primera fotografía, no pertenece a un hombre, sino a una mujer: “Es una mujer, también ella. Ahora le miro el pañuelo rojo en la garganta, las uñas violetas en los dedos viejos y sucios de tabaco, los anillos y pulseras, el vestido que le dio en pago un modisto y no un amante” (Onetti. 2009, 191).

Risso, insistamos en esto, quiere hacer más tolerable la traición de su esposa convenciéndose a sí mismo de que fue con una mujer: “Todo va a ser más fácil si me convenzo de que también ella es una mujer” (Onetti. 2009, 191), dice mirando la fotografía.

¿Por qué un hombre de masculinidad hegemónica como Risso puede tolerar de mejor modo que su esposa lo traicione con una mujer y no con otro hombre?

Podríamos decir, parafraseando a Bourdieu, que esto se debe a que las relaciones entre mujeres se ven como experiencias caracterizadas por besos, abrazos y caricias, en las que no hay penetración, en tanto que las relaciones heterosexuales se ven como actos violentos en los que el hombre somete y la mujer se entrega (Bourdieu. 2000, 34).

Risso, como hemos dicho, intenta convencerse a sí mismo de que Gracia César no entregó al violento e invasivo placer de otro hombre el cuerpo que por matrimonio le pertenece, sino que tuvo un simple juego de caricias con otra mujer, y

está a punto de pedirle que regrese con él, pero entonces llega una nueva fotografía. En esta, el hombre también está de espaldas y muestra a la mujer “sin cabeza, clavaba ostentosamente los talones en un borde de diván, aguardaba la impaciencia de un hombre oscuro, agigantado por el inevitable primer plano, estaría segura de que no era necesario mostrar la cara para ser reconocida” (Onetti. 2009, 194).

No hay duda; Riso ve a un hombre “sometiendo” sexualmente a su mujer. Subrayamos la palabra “someter”, porque en opinión de Bourdieu, el acto sexual están pensado en el principio de primacía masculina:

el acto sexual en sí mismo está pensado en función del principio de la primacía masculina. La oposición entre los sexos se inscribe en la serie de las oposiciones mítico-rituales: alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, cálido/frío, [...] activo/pasivo, móvil/inmóvil [...] Se deduce de ahí que la posición considerada normal es lógicamente aquella en la cual el hombre “toma la iniciativa”, “está arriba”. Del mismo modo que la vagina debe sin duda su carácter funesto y maléfico al hecho de que está pensada como vacío, pero también como inversión del falo, igualmente la posición amorosa en la que la mujer se coloca encima del hombre está explícitamente condenada en muchas civilizaciones (Bourdieu. 2000, 31)

Aclarada la importancia que tienen las posiciones sexuales en el proceso de dominación masculina y el efecto que en determinadas culturas tiene para el hombre el que una mujer busque recibir o dar placer mediante determinadas posiciones, es necesario señalar que la vendetta de Gracia César lleva a su ex amante al fracaso, la adicción, la locura y a la muerte, en la medida en que destruye su virilidad y honor, dos conceptos, según Bourdieu, que comparten vínculo semántico. De ahí que el hombre los conciba de modo conjunto, indisociable, y que sienta las traiciones sexuales como un golpe no sólo a su honor, sino también a su hombría.

Para poder reafirmar su masculinidad mancillada, Riso se divorcia, pero no puede escapar del estigma social, pues Gracia César se asegura de que las fotografías lleguen también a sus compañeros de trabajo, convirtiéndolo en un ser cuya virilidad queda en entredicho.

A propósito de lo dicho anteriormente, si alguien jugara con el honor masculino de personajes como Santiago Nassar, de *Crónica de una muerte anunciada*, terminaría destripado en media calle; si alguien le robara la esposa a Alberto Sierra, el empresario de *Son de Mar*, terminaría devorado por un cocodrilo. Riso, en cambio, no hace nada por restituir su honor, por replantar su virilidad; al contrario, se refugia en el divorcio; enloquece y se suicida.

El hecho de que Riso opte por fugarse del mundo consumiendo pastillas, se deprima y se suicide, también lo vuelve un personaje de masculinidad no hegemónica, que reacciona contra sí mismo ante las agresiones de las que es objeto, en lugar de arremeter con bestialidad en defensa de su honor.

Pero la masculinidad no hegemónica de Riso se siente también en la forma en que se relaciona con aquellos elementos propios de la masculinidad viril o hegemónica de la obra de Onetti, por ejemplo, los burdeles.

Los burdeles son escenarios fundamentales en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Buena parte de *Juntacadáveres* trata, precisamente, de la creación de uno en la conservadora ciudad de Santa María, y *Cuando entonces* cuenta la desesperada historia de la prostituta Magdalena, por citar solo dos casos.

Ahora bien, en el universo onettiano, los burdeles no pueden ser vistos únicamente como el lugar en que las mujeres se convierten en mercancía. En “El infierno tan temido”, de hecho, estos están poblados no por borrachos efusivos y lascivos que creen tener derecho sobre ellas, sino por seres solitarios y melancólicos en busca de un poco de compañía. Esto se puede leer en uno de los párrafos de “El infierno tan temido”:

había también en su cara la farsa del amor por la totalidad de la vida, cubriendo la busca resuelta y exclusiva de la dicha.

Lo cual estaba bien, debe haber pensado él, era deseable y necesario, coincidía con el resultado de la multiplicación de los meses de viudez de Riso por la suma de innumerables madrugadas idénticas de sábado en que había estado repitiendo con acierto actitudes corteses de espera y familiaridad en el prostíbulo de la costa. Un brillo, el de los ojos del afiche, se vinculaba con la frustrada destreza con que el volvía a hacerle el nudo a la siempre flamante y triste corbata de luto frente al espejo ovalado y móvil del dormitorio del prostíbulo. (Onetti. 2009, 192)

Nótese que Riso, melancólico, repite actitudes corteses de familiaridad y se anuda muchas mañanas la corbata en el espejo de la habitación del burdel. Esto demuestra que si bien en su viudez buscó una familia entre las prostitutas y un hogar en el burdel para engañar a su soledad, cree que después de pasar tantas noches en el, merece encontrar en el matrimonio “una voluntad de salida”. Por eso cuando se entera de que su esposa lo ha traicionado, de que no es digno de su lealtad, queda desolado, vuelve al lugar sin luz, no del burdel, pero sí de su alma; y es que el matrimonio, institución patriarcal que en opinión de Bourdieu aumenta el capital simbólico de los hombres y en la que Riso espera encontrar realización personal, se convierte, paradójicamente, en la razón de su desdicha en la medida en que su mujer

lo convierte en un cabrón, el peor insulto, según Gil Calvo, que pueda proferirse en una lengua como el español, con un amplio arsenal de insultos de corte sexual.

Y no sería adecuado cerrar este breve acápite sin señalar que el suicidio de Riso debe entenderse como resultado de sus múltiples pérdidas y fracasos. Había perdido a su esposa, la juventud, la felicidad. Gracia César descubre en él, de hecho, síntomas unívocos de su hastío por la vida, en ciertas expresiones de su ser: “el sombrero pringoso abandonado en la cabeza, el gran cuerpo indolente que él empezaba a dejar engordar” (Onetti, 2009, 194).

Cuando decide casarse con Gracia César, Riso recupera la fe: “Todo —insistí—, absolutamente todo puede suceder y vamos a estar siempre contentos y queriéndonos. Todo; ya sea que invente Dios o inventemos nosotros” (Onetti, 2009, 195).

Tras la traición de Gracia César, no obstante, Riso queda peor que antes, pues a todas sus pérdidas debe sumar la pérdida de la confianza en sí mismo, del honor y de la virilidad. El suicidio de Riso tiene que ver, dentro del universo onettiano, con las pérdidas que ya no se pueden continuar permitiendo los hombres de la demandante sociedad capitalista y patriarcal.

Y es que encajar en la modernidad es algo absolutamente necesario para Riso, que intenta ser un hombre de masculinidad hegemónica: buscar redención en el matrimonio cristiano, triunfar, o al menos vivir con dignidad en los nuevos tiempos. Por eso, cuando Gracia César le envía fotos en las que tiene sexo con otros hombres, le propina un violento golpe en el ego, le demuestra que no es el centro del mundo; si una mujer puede prescindir de él, mucho más el moderno país en el cual quiere insertarse.

2.5 Homosexualidad en “Tú me dai la cosa me, io te do la cosa te” (1994)

El breve relato: “Tú me dai la cosa me, io te do la cosa te”, aparece por primera vez en la edición de los cuentos completos de editorial Alfaguara en 1994.

La historia tiene lugar en el interior de una estrecha habitación de un hotel de París, ciudad a la que el cantante Norberto Coriani, el Canario de los Pueblos, y su representante, El Pibe Ametralladora, han ido a probar suerte sobre los escenarios.

Coriani ha echado a perder todas las oportunidades que le ha conseguido El Pibe, y soporta, desde hace cuatro días, los reproches que este le hace mientras da vueltas, desesperado, por la minúscula habitación. Coriani se defiende, señala que en las dos ocasiones en las que se presentó en El Garrón, lo traicionaron el frío y los nervios.

La cuestión es que la suerte está echada y no quedan más que lamentos por los francos no ganados y las “minas” o mujeres no conseguidas. Pero, como no están dispuestos a volver a Argentina sin haber participado en una sola de las orgías soñadas, lanzan una moneda que les permita decidir quién será el primero en “tomar al otro”.

La guitarra, objeto al que es imposible no asociar, por su forma, con el cuerpo de una mujer, es usada por el narrador al final del cuento para representar el acto sexual al que se entregan los amigos: “Ahora la guitarra, invisible, como incrustada en la cama o en la pared, repetía un agudo si insistente, apenas metálico, que hacía eco al golpear en la madera” (Onetti. 2009, 476).

Tras fracasar por tercera ocasión sobre un escenario parisino, Norberto Coriani se disculpa ante su representante, el Pibe Ametralladora, en los siguientes términos: “No me dio la voz, hermano. El frío, los nervios. Vos sabés que si me siento en forma, adiós Gardel” (Onetti. 2009, 475).

Hemos empezado el análisis de este texto citando este fragmento que hace referencia a Gardel, para señalar que Juan Carlos Onetti construyó la masculinidad de los personajes de esta historia tomando como referencia la del tanguero Carlos Gardel. Hay varias razones para pensar esto: se encuentran en Francia, verdadero país de origen del Zorzal Criollo; son de Argentina, país que este había asumido como propio, y están inmersos en el mundo del tango, género musical, podríamos decir parafraseando a Eduardo P. Archetti, que caracteriza a un hombre que dista mucho de representar la masculinidad hegemónica del compadrito de pañuelo al cuello y cuchillo al cinto caracterizado por autores como Arlt o Borges.

A saber, mientras el bacán de la milonga seduce con promesas de mundo y dinero a mujeres interesadas a las que abandonará, el guapo del tango es un hombre virtuoso, romántico y nostálgico que ya no exige castidad en la mujer y quiere la sumisión o el respeto acostumbrados, sino lealtad y fidelidad basadas en el amor.

El compadrito de la milonga se presenta como un seductor irresistible, fuerte, valiente, arrogante, que desea establecer jerarquía social mediante las peleas, prefiere el arrabal al cabaré y castiga con la muerte a las traidoras.

El guapo del tango se caracteriza, en cambio, por cambiar la esquina del barrio por el cabaré, donde sueña en convertirse en bailarín, en dandi burgués,² que pierde la ferocidad, rehúye los duelos, se enamora, sufre y es incapaz de controlar a las mujeres. Archetti señala que en el amor romántico planteado por el tango la mujer decide a quien amar, algo que cambia la feminidad y, por supuesto, el modo en que se construye la identidad masculina (Archetti. 1998, 321).

Las masculinidades propias de estos géneros musicales determinan discursos morales y límites entre lo permitido y lo prohibido, lo positivo y lo negativo de lo que teóricamente se define como masculino. A saber, la homosexualidad, imposible para la ruda masculinidad hegemónica del compadrito de la milonga, resulta posible para los románticos tangueros de masculinidades no hegemónicas como los de esta historia.

Estos diferentes modelos de lo masculino se ponen de manifiesto en el cuento el momento en el que Coriani le dice al Pibe Ametralladora: “Siempre te conocí mujeres de la vida. Eras muy amigo de Larsen. Yo, en cambio, no daba abasto con las admiradoras” (Onetti. 2009, 476). Fíjese cómo admite sin dificultad tener problemas al relacionarse con las mujeres, cómo compara su masculinidad con la del compadrito Lanza, pero también, ojo con esto, con la del mismo Gardel, que si bien interpretaba tangos, vestía como compadrito y tenía una historia delictiva que lo avalaba como tal. Gardel, subrayemos, tenía tanto de compadrito como de guapo.

Pero sigamos analizando la conversación; el Pibe Ametralladora le dice a Coriani que en Francia todas las mujeres “son putas y saben cómo se hace, pero con hombres como Gardel. No con cualquiera. No con un tartamudo afónico” (Onetti. 2009, 476). Deja claro que Gardel se llevó a la cama a todas las mujeres que quiso, porque era un hombre de verdad, ergo, uno que sabía cantar, no como Coriani que es un tartamudo afónico. Esto es algo que plantea que la masculinidad debe adquirirse mediante pruebas, desarrollando prácticas correctas y evitando los comportamientos inadecuados, como tener contacto sexual con otro hombre, por ejemplo. Badinter señala en el siguiente párrafo algunos de los rasgos que tradicionalmente hacen la

² Piénsese en las características de “El caballero de la rosa”.

masculinidad hegemónica, entre ellos, temor a ser deseado por otro hombre y detestar a los homosexuales:

temor a las mujeres, temor a mostrar cualquier tipo de feminidad, incluidas las que se esconden bajo la ternura, la pasividad o el cuidado a terceros, y, claro está, el temor a ser deseado por otro hombre. De todos esos temores, Stoller deduce las actitudes del hombre ordinario: “Ser rudo, ruidoso, beligerante, maltratar a las mujeres y convertirlas en objeto de fetichismo; buscar sólo la amistad entre los hombres al mismo tiempo que se detesta a los homosexuales; ser grosero; denigrar las ocupaciones femeninas. La primera obligación para un hombre es la de no ser una mujer. (Badinter. 1993, 70)

No obstante, en este cuento nos encontramos ante dos machos que, al no poder tener, con mujeres, las experiencias sexuales que fueron a buscar a Francia, mantienen una relación homosexual: “El Pibe revoleó alta en el aire una moneda plateada de cinco francos que tuvo fuerza bastante para brillar en la penumbra y disponer el orden en que se iba a desarrollar la humillante pero victoriosa, única bacanal en París” (Onetti. 2009, 476).

Estamos ante una ironía, ante una situación o hecho que resulta contrario a lo que se esperaba, o que marca un contraste con ello; los hombres van a París en busca de mujeres, y terminan convirtiéndose, por turnos, en ellas. Dejan de ser hombres de masculinidad hegemónica, como su admirado Gardel (personaje, hemos dicho, a caballo entre el rudo compadrito y el romántico tanguero), y se convierten en hombres de masculinidad no hegemónica, en la medida en que las prácticas homosexuales diluyen los rasgos de virilidad.

Surge, en este momento, la paradójica posibilidad de penetrarse por turnos, para restituir sus virilidades y su poder. “Sabemos que en muchas sociedades, la posesión homosexual se concibe como una manifestación de poder, un acto de dominación ejercido en determinados casos, para afirmar la superioridad “feminizándolo” (Bourdieu. 2009, 36).

Es posible que al tener, entre ellos, el sexo que fueron a buscar con mujeres, sus masculinidades se hayan resituado, pues este les ha permitido ejercer, a su turno, el papel de dominadores. No importaría, en suma, si el poder se ejerce sobre una hembra o un macho, “ser hombre es, de entrada, hallarse en una posición que implica poder; la *ilusio viril* es el fundamento de la *libido dominandi*” (Bourdieu 2009, 21).

Pese a lo dicho, no creemos que los personajes de este cuento quieran replantear su masculinidad abollada por el fracaso, penetrando, pues hay que considerar que también son penetrados. Dicho de otro modo, es necesario pensar que

su experiencia homosexual no solo es activa, sino también pasiva, algo que en el lenguaje cotidiano del mundo machista “actuaría como un símbolo de la decadencia”.

Ahora bien, para comprender la propuesta de Onetti en toda su dimensión, sería necesario considerar que la masculinidad es distinta según sea la época, la clase social, la edad y la cultura de los hombres (Badinter. 1993, 45). De ahí que, para leer “Tú me dai la cosa me, io te do la cosa te”, hay que considerar aspectos culturales concernientes a las masculinidades de Francia e Italia, pues remiten al lugar en el que tiene lugar la historia y al país cuya lengua el autor usó para titularla.

Francia fue la cuna de masculinidades no convencionales; durante el reinado de Luis XVI y el Siglo de las Luces la sociedad se feminizó al punto en que los hombres usaban pelucas, se pintaban lunares y, sobre todo, suavizaron sus modales.³

A esta concepción de la masculinidad francesa proveniente del Siglo de las Luces habría que anteponer la italiana, caracterizada por la imagen del “macho latino” de camisa desabotonada y abundante bello pectoral, que puede verse en los galanes del cine neorrealista.

Justamente Bandinter establece diferencias entre las masculinidades francesa e italiana:

Si bien Francia no consiguió liberarse del virus fascista, su historia difiere de la de Italia o Alemania; además, los franceses “sienten obsesión por el rechazo y la secesión”. Al contrario de lo que hicieron los anglosajones, que optaron por la separación de los sexos y un ideal masculino hiperviril, los franceses escogieron la negociación y comportamientos aparentemente menos machistas. (Badinter. 1993, 34)

Lo interesante es, entonces, que Onetti pone a dialogar en su cuento los estereotipos que se tienen de la feminizada masculinidad francesa y de la virilizada masculinidad italiana.

Podemos concluir que, si bien con esta historia Onetti pone una vez más el dedo en la llaga de las masculinidades al caracterizar personajes completamente atípicos dentro de una narrativa plagada de hombres de masculinidad hegemónica,

³ “El siglo de las luces representa un primer paso en la historia de la virilidad. Es el período más feminista de nuestra historia antes de la época contemporánea. Por una parte los valores viriles se esfuman, o por lo menos dejan de manifestarse. La guerra deja de tener importancia [...] La delicadeza de las palabras y de las actitudes vence al carácter tradicional de la virilidad. Puede afirmarse que entre las clases dominantes el unisexismo gana la batalla al dualismo oposicional” (Badinter. 2009, 29).

“Tú me dai la cosa me” no pasa de ser una burla —burla políticamente incorrecta, pero burla a fin— de los machos que quieren comerse el mundo y terminan devorándose entre ellos.

X X X

Los datos biográficos y cuentos de la presente tesis cambian los paradigmas que se tenían sobre la vida y propuesta literaria de Juan Carlos Onetti, pues si bien ha sido acusado de misógino por haberse casado siete veces y haber producido una obra plagada de hombres de masculinidad hegemónica que abusan de la mujeres, ocultan sus emociones y desprecian la homosexualidad, también disfrutaba de las relaciones homosociales como la que tejió con su amigo Julio E. Payró y dejó un puñado de cuentos plagados por viejos, niños, adolescentes, homosexuales y andróginos, de masculinidades consideradas blandas o inacabadas.

Onetti emplea símbolos de virilidad como el tabaco, el alcohol, los autos, los deportes y los clubes, no para hacer apología de lo viril, sino para trazar los rasgos de la masculinidad hegemónica y contrastarlos con los de las masculinidades no hegemónicas. En “Historia del caballero de la rosa”, por ejemplo, Onetti establece las diferencias existentes entre un rudo campesino que siembra trigo para sobrevivir y un “amanerado” que cultiva flores como pasatiempo.

A propósito del caballero de la rosa, viene al caso señalar que acercarnos a los personajes masculinos de la presente tesis es acercarnos a la forma en que históricamente se ha construido el género, desde la masculinidad feminizada de los preciosos del Siglo de las Luces, hasta el patriarca sudamericano que libró las guerras de independencia, pasando por el compadrito de la milonga, el guapo del tango, el dandi de Inglaterra, país que tanta influencia ha ejercido en países como Argentina y Uruguay, lo cual demuestra, a su vez, que la masculinidad no es algo eterno ni inmutable, sino una construcción cultural que obedece a épocas y regiones.

En lo que respecta a la apariencia física de los personajes onettianos en relación con su construcción, es necesario señalar que estos se hacen con atuendos: en “La araucaria”, Larsen deja de ser un proxeneta y se convierte en sacerdote por obra y gracia de una sotana; el caballero de los rosa es un dandi porque usa una flor en el ojal de su llamativa chaqueta.

En muchos de los cuentos de esta tesis la masculinidad no hegemónica aparece vinculada al fracaso, pues, en opinión de Gil Calvo, cada una de las derrotas

que sufre el hombre compromete su camino hacia la asertividad y el éxito que la sociedad capitalista exige al macho viril. Prueba de ello es que al ser abandonado por su novia, el narrador de “Bienvenido, Bob” no busca continuar su vida con otra mujer, sino que se hunde en la desesperanza.

En los cuentos de Onetti el fracaso compromete la masculinidad no sólo de los hombres maduros, sino también de los jóvenes; tal es el caso de Malabia, adolescente de “El álbum” que si bien heredará el poder económico y político de su familia, ve afectada su construcción como hombre de masculinidad hegemónica, cuando una mujer madura y sin dinero le demuestra que tiene el talento y experiencias que él no.

Cuentos como “El álbum” ponen en escena las costumbres patriarcales de nuestras ciudades: hombres que miran y desean o desprecian a las mujeres desde las esquinas, o una jovencita que plancha la camisa de su hermano, mientras este mira revistas pornográficas, prueba fehaciente de la injusta división de roles entre géneros que continúa en plena vigencia en nuestro continente.

La obra de Juan Carlos Onetti en general, y estos cuentos en particular, constituyen una aguda y mordaz crítica al sistema de valores de la sociedad cristiana, patriarcal y capitalista de nuestras naciones; prueba de ello es, por ejemplo, que los ancianos y sacerdote de masculinidades no hegemónicas de “La araucaria” se burlen de los tabús: la religión, los sacramentos, el sexo entre hermanos.

Los cuentos de Onetti muestran el doble discurso que en la sociedad patriarcal existe respecto de los ancianos. Si bien en “Historia del caballero de la rosa” los jóvenes desean aprender a envejecer de viejos que admiran, como el admirado periodista Lanza, en otros, como en “Bienvenido, Bob”, se desprecia a los hombres que han llegado a la madurez sin ser extraordinarios, es decir, sin éxito ni dinero.

Colocar juntos en una misma selección a los cuentos “Tú me dai la cosa me, io te doi la cosa te” y “Bienvenido, Bob” permite al lector establecer diferencias entre lo homosexual y lo homosocial, preferencia por relaciones sociales —no románticas ni sexuales— con personas del mismo género.

En “Historia del caballero de la rosa” Onetti pone en escena a un andrógino, que no se trata de un homosexual, como erróneamente se cree; sino de un dandi, o en todo caso de un extravagante no clasificable en la masculinidad hegemónica. El nex

que este cuento de Onetti sostiene con “England, my England”, de D.H Lawrence, habla por sí solo de los referentes literarios y preocupaciones temáticas de autor.

Aunque Onetti caracterizó personajes de masculinidad no hegemónica a lo largo de toda su trayectoria literaria, consideramos que es “Tú me dai la cosa me, io te doi la cosa te” el que muestra a los lectores (por lo explícito que es y lo contemporáneo que resulta) el interés que tenía el autor por los temas de género. Si bien este cuento podría constituir una de las trampas que ponía el autor a los lectores ingenuos o poco familiarizados con su cáustico sentido del humor, establece un diálogo entre las masculinidades francesa e italiana y motiva una profunda reflexión sobre la masculinidad de tango, que se aleja de la hegemónica y plantea una forma más romántica y liberada de ser hombre.

La descripción que el autor hizo de escenas sexuales en su cuento “El infierno tan temido” ha motivado una reflexión sobre el dominio que mediante las posiciones sexuales ejercería el hombre sobre la mujer, así como el daño psicológico y social que sufre el hombre engañado en la cultura patriarcal.

Al no lograr el éxito monetario que demanda el capitalismo, el hombre se siente fracasado, algo que resiente su virilidad, pues, a diferencia de sus congéneres, no ha sido capaz de triunfar. En cuentos como “El infierno tan temido”, el fracaso orilla a los machos blandos al suicidio; en otros como “Tú me dai la cosa me”, a la flagelación.

La ciudad de Santa María aparece en varios momentos de esta tesis por constituir el marco patriarcal, capitalista y cristiano en el cual se llevan a cabo las historias del autor. Las masculinidades no hegemónicas como las del caballero de la rosa son completamente evidentes junto a héroes patriarcales de piedra; clubes prohibidos a las mujeres; esquinas atiborradas de machos que escrutan; periodistas que han borrado el pasado prostibulario del lugar y canonizan a los colonos que con su trabajo agrícola han redimensionado a la región.

Pese a que Juan Carlos Onetti produjo su obra a mediados del siglo XX, el análisis que realizó de la modernidad sigue siendo referente para entender la historia de Latinoamérica, de ahí que la novela *Nadie me vera llorar*, de la mexicana Cristina Rivera Garza, una mujer se venga de un hombre exactamente igual que Gracia César de “El infierno tan temido”; esto es, enviándole fotografías en las que puede vérsela teniendo sexo con otros hombres. Al ver estas imágenes, el protagonista de la obra de la mexicana, sufre un destino idéntico al de Riso: cae en la desesperación, se hace

adicto a la morfina, fracasa en su intento de insertarse en los procesos de modernización de su nación.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. 1984. “Juan Carlos Onetti”, en: *Historia de la Literatura Latinoamericana*. Bogotá. Oveja Negra.

Antunez, Rocío. 2014. *Juan Carlos Onetti: Caprichos con ciudades*. Barcelona. Gedisa.

Archetti, Eduardo P. 1998. “Masculinidades múltiples en el mundo del tango en la Argentina”, en *Sexo y sexualidades en América Latina*. Daniel Balderston y Donna J. Guy compiladores. Buenos Aires. Paidós.

Badinter, Elisabeth. 1992. *XY La dominación masculina*. Madrid. Alianza.

Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona. Anagrama.

Bourdieu, Pierre. 1998. *La ilusión biográfica*. La Paz. Cuadernos de literatura de la Universidad Mayor de San Andrés.

Cevallos, Santiago. 2012. *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid. Iberoamericana.

Chartier, Roger. 1980. *El orden de los libros*. Santiago de Chile: Gedisa.

Chartier, Roger, 2000. *Entre poder y placer*. Madrid. Cátedra.

Chartier, Roger. 1994. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Media*. Madrid. Alianza.

- Diego, Rosa de, Vázquez, Lydia. 2005. *Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura*. Madrid. Alianza.
- Donoso, José. 2012. *Historia personal del boom*. Pamplona. Leer-e.
- Echavarren, Roberto. 2013. “El caballero de la rosa”, en: *Onetti fuera de sí*. Teresa Basille / Enrique Foffani compiladores. Buenos Aires. Katatay.
- Eco, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen.
- Franz, Carlos. 2008. “Una tristeza insoportable”, en Bolaño Salvaje. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, editores. Barcelona. Candaya.
- Gil Calvo, Enrique. 2006. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona. Anagrama.
- Lissardi, Ercole. 2013. *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía en internet*. Buenos Aires. Paidós.
- López, Alejo. 2013. “Aprendizaje y ficción en ‘El álbum’ de Juan Carlos Onetti”, en: *Onetti fuera de sí*. Teresa Basille / Enrique Foffani compiladores. Buenos Aires. Katatay.
- Mancini, Adriana. 2013. “Juan Carlos Onetti. Un diario de la memoria astillada”, en: *Onetti fuera de sí*. Teresa Basille / Enrique Foffani compiladores. Buenos Aires. Katatay.
- Márai, Sándor. 2010. *La hermana*. España, Salamandra.
- Mattalia, Sonia. 2009. *La figura en el tapiz: Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*. Londres. Támesis.
- Melnik, Luis. 2006. *La máquina*. Buenos Aires. Claridad.

Molloy, Silvia. 2012. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

Monsiváis, Carlos. 2000. *Aires de familia*. Barcelona. Anagrama.

Onetti, Juan Carlos. 2009. *Cartas de un joven escritor*. México. Era.

Onetti, Juan Carlos. 2009. *Cuentos completos 1933 – 1993*. España. Santillana.

Onetti, Juan Carlos. *Novelas de Santa María*. 2010. España. RBA.

Ortiz, Fernando. 1983. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales.

Petir, María Angélica. 1992. “Juan Carlos Onetti en la modernidad enajenada”, en: *La cultura en la historia*. Jorge Núñez editor general. Quito. Corporación Editora Nacional.

Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima. Casa Sur de estudios del socialismo.

Vargas Llosa, Mario. 2011. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. España. Santillana.

Verani Hugo. 2009. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo. Trilce.

Fuentes electrónicas:

El País. 2010. “Onetti inédito”.
http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/26/album/1290726003_910215.html#1290726003_910215_0000000000

Dotta, Juan Pablo. 2014. “Jamás leí a Onetti”:
<https://www.youtube.com/watch?v=RMNzrpr4js8>

Martínez, Elena. 2006. “Espacio homosocial en Bienvenido Bob”.
gato-docs.its.txstate.edu/jcr:cb3d7eea-422a-43bf-a419.../Homosocial.pdf

Martínez, Elena. 1999. “El género sexual en la narrativa de Juan Carlos Onetti: a propósito de *La vida breve*”.
<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2151&context=int>
i)

Ocampo, Aurora M. 2009. “La mujer en el infierno tan temido”. *Revista de la Universidad de México* versión digital:
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1516/2519

Soler, José Joaquín. 2015, Entrevista a Juan Carlos Onetti.
<https://www.youtube.com/watch?v=G8OqacWgG1A>

Zolotorewski, Mirna. 2006. “Bienvenido Bob”.
<http://148.226.12.104/bitstream/123456789/3622/2/19735P3.pdf>