



CUERPOS IMPUESTOS: LAS AMANTES DE *IDIOTAS QUE HABLAN OTRA LENGUA* DE RUBEM FONSECA

MARÍA BOSCH

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La concepción de la identidad es el eje aglutinador con el que se definen determinadas construcciones artificiales que, a menudo, generan la ilusión de lo preexistente. En el texto que nos disponemos a comentar desde el punto de vista de la descripción de la mujer, las identidades pertenecientes al género femenino se presentan como una concatenación de tópicos culturales sujetos a la esfera de lo tradicional. Predomina un arte literario que podríamos definir como la hegemonía de una imagen femenina colonizada por una voluntad masculina. La visión literaria de la mujer de finales de los años noventa que se presenta a través de los personajes de *Idiotas que hablan otra lengua*, establece un fuerte arraigo con numerosas obras de la literatura occidental, donde, en la mayoría de los casos, observamos que los personajes relativos a las mujeres han sido entes corpóreos que han vagado a través de las obras literarias en función de pretexto para la acción y la adulación. La literatura escrita desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX, pese a la importancia y significación de la presencia femenina, es un ejercicio puramente masculino donde se establece el modelo ideal del sexo femenino. El relato deja constancia de una diferencia sexual “la quale viene [...] registrata ma non pensata nella sua originarietà” (Caravero, 1987: 45).

En el transcurso de la literatura occidental encontramos plasmados múltiples ejemplos de este comportamiento. Los cánones de belleza propuestos, de los que se puede extraer una continuidad temporal, conducen al individuo a modos de pensar a

través de su género, dándole “prioridad” a la pertenencia colectiva y no a su identidad personal (Consuelo, 2000: 68). En este sentido, la idea de canon va más allá de un estilo concreto o una época precisa; y en la práctica se traduce en un único sujeto femenino posible, confundiendo rasgos comunes con formantes genéricos, tal y como señala Judith Butler: “afirmar que hay una matriz de las relaciones de género que instituye y sustenta al sujeto, no equivale a decir que haya una matriz singular que actúe de manera singular y determinante, cuyo efecto sea producir un sujeto” (Butler, 2002: 27). Solo así se pueden entender testimonios tan dispares como los que ejemplificamos a continuación para ilustrar un cuerpo que se toma por sujeto.

En la primera mitad del siglo XIV se publicaba una obra, de ánimo moralizante, titulada *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita (1995: 105-107). Esta obra, perteneciente a la Edad Media, se hacía eco del prototipo de mujer ideal, esa que gusta “a las gentes” (este canon de belleza, presentado ya en la *Historia de la donzella Teodor*, es de origen oriental):

Ojos grandes, hermosos, expresivos, lucientes
y con largas pestañas, bien claras y rientes;
las orejas pequeñas, delgadas; para mientes
si tiene el cuello alto, así gusta a las gentes.
La nariz afilada, los dientes menudillos,
iguales y muy blancos, un poco apartadillos,
las encías bermejas, los dientes agudillos,
los labios de su boca bermejos, angostillos.
[...]
En la cama muy loca, en la casa muy cuerda

El lector puede apreciar cómo el cuerpo de la mujer aparece totalmente fragmentado, expuesto y descrito como un objeto, hecho que responde a las exigencias de un narrador que es representante de una mirada masculina y que se presenta en el relato a través de una subjetividad omnisciente. Unas líneas más adelante, apreciamos cómo se construye un objeto pasivo que solo conmuta en activo a través de su función sexual y servicial (lo que posteriormente conoceremos bajo el tópico del ángel de hogar). De la mano de este mismo imaginario podemos encontrar, dos siglos más tarde, en 1536, una reimpresión de blasones a cargo del poeta francés Clément Marot, titulada *Blasons anatomiques du Corps féminin* (Weber, 1997: 7-23), donde el cuerpo de la mujer era minuciosamente descrito a través de metáforas en lo que se podría definir como un ejercicio de “voyerismo”, apuntando en la misma dirección que Popa-Liseanu (Popa Liseanu, 1998: 3). Las atribuciones al ideal francés de principio de siglos de oro

distan bien poco de las que el Arcipreste de Hita había descrito con anterioridad: labios carnosos y rosados, piel y dentadura de un blanco nacarado... Atribuciones que si bien describen el canon de belleza femenino por medio de dos autores tan dispares, apenas varían en lo relativo a su función en dos siglos, focalizan a la mujer como un objeto estético y contribuyen a perpetuar un sinfín de valoraciones sobre la apariencia, que en el sexo masculino, por ejemplo, se dan en menor medida. En este sentido, “al poner acento en lo sexual, la «diferencia sexual» es en un primer y último análisis una diferencia entre mujeres y hombres [...], debida no a la biología o a la socialización, sino a la significación y los efectos discursivos” (Lauretis, 1987: 33-34). En ambos ejemplos, no negaré que un tanto aleatorios, en momento alguno se producen “desidentificaciones”, no se pone en duda la realidad, no hay “revisiones reflexivas [...] de los repertorios heredados” (Marinas, 1995: 179).

De esta suerte van pasando los años, los siglos, y los atributos deseados van desarrollándose, como un conjunto de características “desnaturalizadas”. En la ficción encontramos un ejemplo en la lectura del microrrelato de Julio Cortázar (2008: 345), “Amor 77”, inserto en *Un tal Lucas*: “Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son”. Dos son las conclusiones que se pueden extraer de este microrrelato. Una primera: que no hay rastro de lo singular, sino un comportamiento que señala al colectivo femenino (es cierto que no hay especificación genérica en los términos que emplea Cortázar, sin embargo, las referencias y la trayectoria del escritor hacen muy poco probable que se trate de una alusión de género masculino o intersexuado). La segunda: la existencia de una figuración artificial femenina que no “es”. No nos importa tanto saber qué no “era” para Cortázar como el planteamiento del artificio, la propuesta narrativa de un cuerpo articulado, esclavo de su apariencia en términos de Rousseau.

Dos décadas más tarde de la publicación de Cortázar, en los años noventa, se compone *El agujero en la pared* de Rubem Fonseca. Si analizamos, teniendo en cuenta el contexto compositivo de la obra, el rol o papel del individuo y, seguidamente, el de la mujer en estos años, haremos una rápida apreciación del aumento de sus derechos y libertades en relación al contrato social de Rousseau, donde se excluye a las mujeres de cualquier posibilidad de incursión política como consecuencia de “una concepción

abiertamente misógina de las mujeres” (Cobo, 1995: 195), o la legislación occidental de décadas anteriores. A finales del siglo XX, la concepción cultural, que funciona como un referente especular a la hora de aportar elementos en la construcción de las identidades, se manifiesta a través de múltiples factores: cultura, cine, prensa, pintura, publicidad y un largo etcétera dentro del cual se encontraría la literatura. A estas alturas de siglo, cualquier individuo contaba con un acceso a la información sin precedentes; hecho que condiciona sin duda una de las características más sencillas y, sin embargo, más importantes de la función de un escritor: la elección. La “figura de autor” elige, de forma consciente o inconsciente, qué plasmar en su obra y de qué manera hacerlo, por tanto el escritor se convierte en un personaje más de la novela con una serie de características que le otorgan sus propias decisiones; de lo que se deriva otro rasgo característico: nada en una obra es gratuito (Saer, 1986: 6). No hay nada de azaroso en la elección de los personajes y sus tipificaciones, nada de azaroso en el título, en la extensión... Por lo tanto, una obra literaria es un ejercicio de reflexión -como apuntaba Saer de alguna manera-, de elección. El autor, como responsable directo, como constructor, asume un conjunto de rasgos que, cuestionados o no, traslada al texto (se podría decir casi de inventor de sí mismo apuntando a las consideraciones de Premat). El resultado de esta reflexión, o *mimesis* como dice Ricoeur (1984: 88), es una puesta en escena de los recursos simbólicos y discursivos en los que razona sobre el orden de lo social.

En este sentido, en el juego de identidades que suponen los personajes femeninos de *Idiotas que hablan otra lengua* hay algo que llama poderosamente la atención. Las mujeres que son presentadas como amantes de los maridos con relaciones extramatrimoniales responden a una identidad férrea y aislada que se repite de manera insistente y que no deja lugar a la singularidad. Mujeres dulces, sexualmente complacientes (no se sabe si complacidas), pacientes, picantes y un largo etcétera desplegado para deslumbrar al protagonista. En resumen, tal y como apunta Mery Wollstonecraft “hacer de las mujeres unos seres complacientes a expensas de toda su virtud sólida” (1996: 82). En el presente relato, las dos amantes, Regina y Sílvia, se presentan con estos clichés por contraposición a la esposa que, aunque también

tipificada, muestra, a través de la visión de su marido, la cara más conservadora del sexo femenino¹.

José Roberto y su amante, Sílvia, se presentan en el relato desnudos e insertos en un ambiente erótico que inmediatamente pasará a convertirse de precoital a postcoital. Acto seguido José Roberto declara el malestar que le produce su matrimonio y el deseo de acabar con la vida de su mujer. Sílvia, que no le da excesiva importancia a los comentarios homicidas, se centra en la adulación hacia José Roberto y algunas preocupaciones estéticas.

Se produce el único cambio de escenario. Lavínia, la esposa de José Roberto, se encuentra preparando la comida de su marido cuando este llega a casa dispuesto a envenenarla. Él le confiesa sus deseos de añadir veneno al té, pero ella no se inmuta, no es la primera vez. Sentados beben el té. José Roberto comienza a sentirse mal y a disculparse mientras espera que haga efecto el veneno. Sin embargo, no es así, y para poner fin a la situación Lavínia decide hacerse la muerta cerrando los ojos y echando la cabeza hacia atrás, en ese momento, José Roberto se avalanza sobre ella y la estrangula. Llama a Sílvia para que acuda en su auxilio pero se equivoca de número y habla con su segunda amante, Regina. Es entonces cuando aparece en escena el camello-amante de Lavínia, Silas, que tras una desafortunada pelea con José Roberto por haberlo llamado impotente, muere a manos del ahora ya doble homicida.

En respuesta a la llamada telefónica, realizada por José Roberto momentos atrás, aparece Regina, la cual rápidamente comienza a deshacerse de los cadáveres. Pero de nuevo, suena el teléfono, es Sílvia. José Roberto les confiesa que alternaba sus visitas extramatrimoniales entre las dos y Sílvia acude a casa de José Roberto. Cuando Sílvia llega, su personaje y el de Regina entran en conflicto hasta llegar a las manos, sin embargo ayudan a José Roberto a deshacerse de los cuerpos sin vida de Lavínia y Silas. Finalmente, tres líneas antes de finalizar el texto, todos se abrazan y se besan.

¹ Así ridiculiza José Roberto a su esposa en su primer parlamento: “[...] yo soy, cómo lo diré, convencional, me casé virgen porque soy convencional, me cepillo los dientes con mi cepillo porque soy convencional, soy una fiel porque soy convencional, cuido de la casa cuando sales a trabajar de nueve de la mañana a nueve de la noche porque soy convencional, el hombre trabaja y la mujer cuida de la casa y acepto eso porque soy convencional y odio que te cepilles los dientes con mi cepillo porque soy convencional.” (p. 376)

Pese a las treinta y cuatro páginas que componen *Idiotas que hablan otra lengua*, la identidad de los protagonistas se va manifestando con claridad a medida que avanza el relato. Este proceso de identidad somete a las amantes a unos cánones estereotipados que distan, por ejemplo, del trato con el que se poetiza la imagen de la esposa servicial, “guardadora de las costumbres” (Rousseau, 2000: 167), que acabará descubriéndose drogadicta e infiel; dos hechos que rompen el estereotipo de ama de casa tradicional con el que se presenta y niega la existencia de una sexualidad de “desahogo” masculino (Roig, 1986: 29), aunque soportan el de mujer infiel por ausencia marital. En el devenir del discurso podemos observar las reflexiones que hacen a Sílvia y Regina para insertarse, cada vez más, dentro de la idea del “ángel del hogar”.

Sílvia y José Roberto se encuentran tres días a la semana, lunes, miércoles y viernes. Desde el primer momento queda patente la comodidad con la que él vive esta situación y la voluntad con la que ella requiere de un mayor número de encuentros. Mientras José Roberto pone de manifiesto reiterada y sucesivamente un deseo homicida hacia su mujer, Sílvia hace oídos sordos y le insta a que la visite más, la adule más, le diga que la quiere, que la ama, le muerda, le suspire, se vayan juntos de viaje y, finalmente, le propone que le regale chocolate a su esposa para que se ponga gorda. Todo esto al tiempo que adula al protagonista con frases como: “Nunca me cansas, eres un cogelón salvaje”, “tus espaldas son lindas, llenas de músculos”. José Roberto, por su parte, le ofrece una única frase de adulación espontánea acerca de sus ojeras. A él le gustan, de modo que Sílvia se las perfila más aún con lápiz de ojos, para acto seguido manifestar una de sus preocupaciones a través de la pregunta: “¿Crees en esa historia de que la Coca-Cola produce celulitis?”. Una de las obsesiones que se le atribuyen al sexo femenino es el de un control o exigencia desmedidos por mantener un cuerpo perfecto y una belleza idónea. No es una novedad que el hombre siempre ha proporcionado una imagen exterior que el sujeto femenino sea capaz de asumir y con la que poder transformarse. La mirada masculina enfoca constructos culturales bastante afirmados, formas de pensar a las mujeres que no difieren mucho de las que circularon tiempo atrás (la mujer fatal, el ángel del hogar, etc.), que en el fondo no son más que modos de apresarlas para encerrar, pautar o exorcizar su presencia. Como ejemplo podríamos remitir a la historia de una de las versiones más famosas y polémicas acerca de estos tópicos, la de Marilyn Monroe. La actriz, modelo y cantante responde perfectamente a

esa demanda masculina y se construye a medida: dulce, ingenua, entregada, hermosa, infantil, suficientemente ardorosa... Sílvia, y como veremos a continuación también Regina, cumplen minuciosamente con todos estos requisitos.

Regina aparece por primera vez en el texto en el momento en que Lavínia y Silas son asesinados, cuando es llamada por José Roberto y es confundida con su otra amante, Sílvia. Regina llega más tarde de lo esperado por el protagonista porque tal y como cuenta el narrador: “Me estaba bañando cuando telefoneaste. Tardo secándome los cabellos y peinándome. Tú lo sabes.” Acto seguido, el protagonista culpa a Regina de haberlo incitado con sus palabras a matar a su mujer, confundiéndola, ahora ya de un modo evidente, con su otra amante, algo que para el lector es bastante obvio. Se plasma así un juego de equívocos en el que las mujeres cumplen una función intercambiable, además de darse otro de los rasgos característicos de estos personajes femeninos: la multiplicidad física de una identidad presupuesta. Una serie de anatomías celestiales al servicio de la gratificación sexual. No hay sujeto, solo objeto, tienen la ilusión de una anatomía en la que se confía, asumen una imagen exterior y la construyen como si el fin fuera lograr reproducir aquello que se ve al otro lado del espejo. Se cumple con Sílvia y Regina lo que Freud señala como el yo definido por una superposición de identificaciones imaginarias que se llevan a cabo mediante un proceso alienante; así, el escritor neutraliza estos personajes en una identidad tipificada mediante la anulación de su diferencia.

Cuando líneas más adelante Sílvia y Regina confluyen en la historia tanto su función en la obra como la definición de sus identidades se hacen todavía más evidentes. José Roberto afirma tener amor suficiente para ambas en el momento en el que se le reprocha su infidelidad múltiple, más allá de la infidelidad matrimonial, cuando ellas, sin embargo, eran amantes fieles y serviciales. Tanto Regina como Sílvia son cuerpos vencidos más allá de la conquista, castrados de individualismo.

En los años noventa la mujer es poseedora de una libertad sexual sin precedentes. Sin embargo, esta libertad sexual en las amantes de *Idiotas que hablan otra lengua* se somete de nuevo a la complacencia masculina y literaria. Citando a Meri Torras, la mujer es un ser imitativo que necesita “dejarse guiar y proteger” (Torras, 2007: 5-19) por un hombre para evitar terminar histérica, loca o difunta antes de tiempo

(véase el personaje de Lavínia). De esta misma manera, Regina y Sílvia profesan un amor que roza el síndrome de Estocolmo, su felicidad es una suma de lo que el hombre ha querido darles. Así, lo que para ellas puede ser un reflejo efímero de amor, para él es un divertimento o distracción sexual: las amantes se resumen aquí en objetos simbólicos de uso. En un sentido literario “la transformación del cuerpo de la mujer en valor de uso y cambio ha inaugurado el orden cultural simbólico; es así que las mujeres aseguran la posibilidad del uso y la circulación de lo simbólico, sin tomar parte de él.” (Calabrese, 1998: 39-46). No en vano encontramos un buen número de manifestaciones en el transcurso del relato que afirman esta construcción (p. 409):

REGINA

Somos sus juguetitos. Cuando se harta, nos echa. Dentro de cuatro meses pasará a la joven bailarina a los martes y jueves, que serán tus días, y estarás fuera del esquema. Y luego será el turno de la bailarina, bailará de verdad. Estoy segura de que antes de nosotras, en enero, nueve meses atrás, había otras dos que lo llamaban colegón salvaje. Y las echó también.

SÍLVIA Y REGINA

¡Hijo de puta!

SÍLVIA

Y nosotras como bobas escondiendo los cadáveres de este traidor.

REGINA (*limpiándose los ojos*)

Amo al tipo este.

No debemos pasar por alto tampoco el pensamiento que tiene Regina a mitad de la historia, seguido del de Sílvia, cuando ambas se sumergen, en unos momentos de soledad y reflexión, en medio del caos:

REGINA (*enciende un cigarro, camina por la cocina*)

Necesito dejar este vicio maldito, creo que me voy a hacer aquel tratamiento con láser... Por la cocina se puede saber quién es la mujer. Por la cocina y por el baño. Apuesto a que el baño está repleto de perfumes, cremas, champús, pomadas, depiladores, antimicóticos, desodorantes y una báscula. Es el tipo de mujer que se pesa y se mira en el espejo, se pesa y se mira en el espejo. No tiene olor, ni un pelo fuera de su lugar, ni una carnita fuera de lugar. No tenía, ahora murió. Murió, se jodió. (*Levanta la servilleta que esconde el libro de recetas de cocina.*) Un libro de recetas de cocina... Ahora a las doñas les ha dado por cocinar, se puso de moda... Ya quisiera verlas fregando las cacerolas... [...] Este libro solo tiene ensaladas... Eso no es cocinar, cocinar es ensopadiño, feijoada, sopa de entulho, rabada con polenta, carne asada con papas rosadas y salsa de ferrugem, ¡debe de estar en el fuego, carajo! (p. 400)

SÍLVIA (*abriendo el refrigerador*)

Solo cosas de dieta. Quien tenía que hacer eso era yo, comer legumbres, beber Coca-Cola de dieta, machetear en el gimnasio, dejar de ser gordita. Siempre pasa, si soy nueva, las personas no me encuentran gorda, me encuentran opulenta. Pero esa sibarita me llamó gorda, fingí que no la oía, pero me llamó gorda (imita a Regina), una flaca y otra gorda... Ella es mi rival, los rivales se dan golpes bajos, pero tal vez ella tenga razón, dentro de poco todos me van a encontrar, primero grueso, luego obesa, después gordita, luego gordota, bomba, barrigona, tísica, lo sé, así

las llamo yo a ellas [...]. Soy una desalmada egoísta, pensando en mis grasas mientras una infeliz está muerta ahí dentro [...]. Muerta, para siempre, y si hay cielo no sé si ella merece ir al cielo, metiéndose coca y poniéndole los cuernos al marido, aunque él se lo mereciera. Ay Dios mío, qué estoy haciendo aquí, ayudando a un criminal a esconder un cadáver solo porque es mi novio y lo amo. No lo merece, pero lo amo, tengo que amar a alguien, es mejor amar a un loco que quedar chupándose el dedo (p. 403-404).

Como es natural, la suposición de que el término mujeres denota una identidad común es un problema político (Butler, 2001: 35), además de un hecho erróneo que anula al sujeto en beneficio del estereotipo. De este modo, en ambas intervenciones las dos amantes sobrepasan la coincidencia de unos rasgos comunes a unos puramente tipificados. Es cierto que existen vinculaciones más que directas del imaginario narrativo con el contexto local, pero, aún así, la diferencia entre un hombre cuyas mujeres están a su servicio sexual y unas mujeres preocupadas por estarlo deja un vacío importante en cuanto a la indagación de la identidad de Sílvia y Regina. Los tres personajes únicamente coinciden en un rasgo: *psicosis*, tal y como define Julia Kristeva (Levis-Strauss, 1984: 266), una conducta que hace desaparecer cualquier viso de legalidad presupuesta.

Estos parlamentos que acabamos de leer se suman a ese cúmulo de tópicos que centralizan la imagen de la mujer: no hay un sujeto de diferencias, se construye desde la “generalidad de su cuerpo, no en la singularidad de su existencia” (Beauvoir, 1981: 73). Desconozco en qué medida responde, este ejercicio de pintar a una mujer objeto, a las demandas de un mercado cultural, a un ejercicio irónico sobre el papel de la mujer en la sociedad o a una apropiación de la concepción femenina desde la tradición, pero lo cierto es que la exploración de las identidades de las amantes es algo frívola y demasiado superficial; la construcción del objeto simbólico de uso se manifiesta en frases como la de Regina en referencia a Lavínia: “Por la cocina se puede saber quién es la mujer. Por la cocina y por el baño”. No negaremos que el matrimonio de Lavínia y José Roberto se muestra como un hecho conveniente al más puro estilo medieval, donde “junto con la notable importancia que en el plano económico adquiere la mujer en el contrato matrimonial, [...] su función dentro del matrimonio es principalmente mantener la estabilidad de la pareja.” (Haro, 1995: 460). Un pensamiento que acaba reduciendo a la mujer a la esfera de lo privado, a la condena de una domesticidad que no se reivindica.

En el segundo parlamento perteneciente a Sílvia encontramos más ejemplos de este rol y la concepción de mujer bella y dedicada a su estética continúa: “comer legumbres, beber Coca-Cola de dieta, machetear en el gimnasio, dejar de ser gordita”. Tal y como escribe Lourdes Ventura podemos afirmar que socialmente “las mujeres viven siempre con la espada de Damocles de la decadencia física, por miedo a ser desvalorizadas afectiva y socialmente” (Ventura, 2000: 125). Cuando Sílvia se plantea su participación en el encubrimiento de asesinato la reflexión que evidencia es más que esclarecedora: “No lo merece, pero lo amo, tengo que amar a alguien, es mejor amar a un loco que quedar chupándose el dedo”. En el imaginario que ilustra Fonseca las mujeres son esos seres que buscan del hombre para encontrar su felicidad a través del amor (que, como se aprecia claramente, no ha de ser necesariamente correspondido). La soledad, sin embargo, es una condena cruel que no son capaces de concebir. Esta concepción de los sujetos femeninos, sedientos de felicidad a los que poco les importa lo turbio de la situación, responde al común temático de los cuentos de Fonseca: personajes cuya esperanza es un sinsentido, algo irracional que es horrible perder donde no hay mayor tormento que el desengaño. Son criaturas oprimidas, tanto hombres como mujeres, cuyos suspiros nos llegan en forma de relato.

Nos contos de Rubem Fonseca, transparece um mundo no qual a consciência crítica é necessariamente ambígua e sem saída, porque já não pode ser parâmetro para a compreensão das flutuações de uma sociedade que cultua estereótipos, mitos de um tempo desencantado para a reflexão crítica. Os sujeitos que sua prosa retrata estão mergulhados no eterno presente, do qual só se livram em breves e fugazes momentos de questionamento (Silva de Oliveira, 2007: 16).

Sin embargo, en el mayor número de casos, hay una clara diferencia en la composición de género. Ellos son activos, generadores de la acción, mientras que ellas son pasivas, sufren la acción que ellos provocan, su única elección es amarlos, y a partir de ahí se convierten en un síntoma de lo que acontece, es decir, no participan de la historia de modo directo; están “situados à margem do contexto social, as personagens femininas, através da sexualidade, assumem nos contos uma postura contrária aos valores e à moral estabelecidos pela sociedade. Elas constituem uma forma de ‘desvio’.” (Rejanu, 1999: 186). Por otro lado, el varón, a lo largo de los relatos de Fonseca, se despliega en múltiples identidades que conllevan algunos rasgos característicos, que en su mayoría coinciden a todos los personajes, tales como la desesperanza o el infortunio. Sin embargo, las mujeres no se tratan en cuanto a su individualidad – seres humanos de

sexo femenino – sino como “representantes de un género que no diferencia de sus congéneres” (López, 1989: 55-64).

De ahí que no pueda estar del todo de acuerdo con Ángeles Guadalupe cuando afirma que Fonseca es un escritor que “reflexiona sobre el alma humana” (Guadalupe, 2003: 24). El motivo de mi disenso es ese trato de género que deja en posiciones tan diversas a los personajes según el sexo que les otorga el autor. Mientras que su literatura se califica de moderna, atrevida, reflexiva, satírica donde abundan historias y personajes poco tradicionales en la literatura, los personajes femeninos que aparecen en este relato dan buena cuenta de todo lo contrario, son estrictamente tradicionales y podrían ponerse en la lista de los primeros antecedentes literarios que he descrito sin ningún inconveniente.

Otra característica más de este tradicionalismo en el género femenino es, como apuntaba más arriba, el sentido de fidelidad, mientras que ellas instan al protagonista a escoger a una de las dos, él insiste por su parte en que las puede amar a ambas al mismo tiempo. Y mientras esto sucede ellas son capaces de llegar a las manos por él para mayor placer de José Roberto.

Las dos se agarran, caen, ruedan por el suelo.

JOSÉ ROBERTO

¡Carajo! Parece un sueño. Estas mujeres enloquecieron. Niñas, ¡niñas! ¡Dejemos eso! Silvia, Regina, deténganse. (*Se arroja entre ellas. Grita.*) ¡Tenemos que ocultar el cadáver de Lavinia! (p. 406)

Concluir que todo esto es nada más que una situación llevada al histrionismo, unos personajes tintados de humor negro insertos en un relato cuyo fin es la denuncia social a través de la ironía creo que sería hacer una lectura incompleta del relato, y aunque el presente trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo y profundo del cuento de Fonseca sí me permitiré dejar constancia de esta pequeña consideración. Ese narrador subversivo, satírico y descarnado se convierte en complaciente, costumbrista y misógino en el trato a las mujeres negándoles una identidad propia y haciéndolas modelables al sujeto que las crea. En la novela más que nunca su existencia está determinada por el capricho del sujeto masculino; es la relación del dominado frente al dominador, o más exactamente del conquistado frente al conquistador, ya que el conquistado, a diferencia del vencido, acepta a su opresor y opera en su favor creyendo

ese favor como propio. En *Idiotas que hablan otra lengua* la corporalidad femenina se encuentra en posesión de la mirada masculina. Del mismo modo que en otras muchas épocas, el cuerpo femenino se construye como un objeto servicial masculino donde la mujer se complace de que así sea; un ejemplo de lo contrario suele darse cuando se quiere reivindicar o igualar la figura femenina con una identidad propia, es entonces cuando se hace alusión a sus cualidades intelectuales o mentales o el discurso pasa a analizar “all the terms and so to historicize them” (Wallach, 2010: 224).

En síntesis, los sujetos masculinos solucionan los problemas a través de la eyaculación y los femeninos de la imaginación, ellos engañan para mantener pequeños placeres ocasionales y ellas se someten en cualquier ocasión en busca del amor, más allá de lo sexual. Son sujetos altamente cosificados, pertenecientes a un relato donde se toma como costumbre dar categoría de objeto al sujeto, solo así se puede entender cómo poetiza la imagen de José Roberto mientras estereotipa la de sus amantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BEAUVOIR, Simone de (1981): *El segundo sexo. I Los hechos y los mitos*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, pp.73-78.
- BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, pp. 35-43.
- (2002): *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Argentina, Paidós, pp. 27.
- CALABRESE, Elisa T. (1998): “Género y teoría literaria: un matrimonio conflictivo”, *Arrabal*, nº 1, Asociación española de estudios literarios hispanoamericanos, pp. 39-46.
- CARAVERO, Adriana (1987): “Per una teoria della differenza sessuale”, *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La tartaruga, pp. 43-79.
- COBO, Rosa (1995): *Fundamentos del patriarcado moderno, Jean Jaques Rousseau*, Madrid, Cátedra, pp. 172-199.

- CORTÁZAR, Julio (2008): *Un tal Lucas*, Madrid, Punto de Lectura.
- FONSECA, Rubem (1998): *Los mejores relatos de Rubem Fonseca*, México, edición de Romeo Tello Garrido, Biblioteca-IRC, pp. 376-410.
- GUADALUPE, Ángeles (2003): “El desparpajo en Rubem Fonseca”, *Pasaje cultural*, Universidad de Guadalajara, pp. 23-24.
- HARO CORTÉS, Marta (1995): “De las buenas mujeres: Su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media”, *Medievo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes, Universidad de Granada, pp. 457-76.
- HITA, Arcipreste de (1995): *Libro del Buen Amor*, ed. María Brey Mariño, Madrid, Castalia, pp. 105-107.
- LAURETIS, Teresa de (1987): *Technologies of Gender. Essays in theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- LÓPEZ, M^a Ángeles (1989), “La mujer y el retrato: una aproximación al objeto”, *Arte, individuo y sociedad*, nº 2, Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones, pp. 55-64.
- MARINAS, José Miguel (1995): “Estrategias narrativas en la construcción de la identidad”, *Isegoría*, nº 11, pp.176-185.
- LEVI-STRAUSS Claude (1981): *La identidad*, Barcelona, Ediciones Petrel.
- RICOEUR Paul (1984): *Time and Narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
- POPA-LISEANU, Doina (1998): “Bellas pero no calladas: Pernette du Guillet et Louise Labé”, en <http://www.ub.edu/cdona/Bellesa/POPA-LIS.pdf> (7 de octubre de 2012).
- REJANU MENDONÇA, Márcia (1999): “O Gênero feminino en Rubem Fonseca”, *Anuário de literatura*, nº 7, Universidad Federal de Santa Catalina, pp. 169-190.
- ROIG, Monserrat (1986): *El feminismo*, Barcelona, Salvat.

Literaturas transnacionales: ponerse en las escrituras de los otros

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2000): *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Ecuador, Libresa.

SAER, Juan José (1986): *Una literatura sin atributos*, Santa Fe, Cuadernos de extensión universitaria, n° 7, Universidad Nacional de Litoral.

SÁNCHEZ, Consuelo (2000), “Identidad, género y autonomía”, *Boletín de antropología americana*, n° 36, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, pp. 67-76.

SILVA DE OLIVEIRA, Paulo César (2007): “Consciência crítica e ficção contemporânea”, *Vertenes*, n° 3, Universidade Federal de São João del-Rei, pp 11-25.

TORRAS, Meri (2007) “Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo” *Extravío*, n° 2, Universitat de València, pp. 5-19.

VENTURA, Lourdes (2000): *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos. Modelos de Mujer*, Madrid, Plaza y Janés.

WEBER Henri (1997): “La Célébration du corps féminin dans les Amours de Ronsard : variations sur un répertoire connu” *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 45, Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, pp. 7-23.

WALLACH SCOTT Joan (2010): “Gender: Still a useful category of analysis?” *Diógenes*, n° 57, Institute for Advance Study, pp. 7-14.

WOLLSTONECRAFT, Mary (1996): *Vindicaciones de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra.