

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Volume 1 | Number 31

Article 5

---

1990

### Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca de Enrique Medina*

Fernando Reati

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Reati, Fernando (Primavera 1990) "Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca de Enrique Medina*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 31, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss31/5>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

**LOS ALCANCES Y LIMITACIONES DE  
UN DISCURSO FEMINISTA MASCULINO:  
CON EL TRAPO EN LA BOCA  
DE ENRIQUE MEDINA**

**Fernando Reati**

University of Alabama at Birmingham

Entre las múltiples estrategias escogidas por la narrativa argentina para responder a las presiones del autoritarismo ideológico y cultural de los años setenta — años de “guerra sucia” y terrorismo de Estado —, no deja de llamar la atención lo que podríamos llamar una transgresión de la identidad sexual autorial en la voz narrativa. Un pequeño pero significativo grupo de novelistas opta por narrar desde una multiplicidad de identidades sexuales, o desde una voz correspondiente a la del sexo opuesto al propio, con lo cual se mina la univocidad del discurso autoritario que pretende reducir la realidad a roles fijos e inamovibles. Claro está que la subversión de la identidad sexual como estrategia narrativa no es exclusiva de Argentina, y por el contrario aparece en gran parte de la literatura latinoamericana, cuestionando la exclusividad genérica y transgrediendo la base misma del discurso falocéntrico en las sociedades autoritarias. Además de los experimentos textuales con la transmutación genérica en obras tales como *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas (1980), o *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela (1977), se destaca la crítica a una heterosexualidad socialmente reglamentada, que se encuentra en *Arturo, la estrella más brillante* de Arenas (1971), *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976), o *La brasa en la mano* de Oscar Hermes Villordo (1983). Asimismo, es de mencionarse el intento de quebrantar el binarismo sexual en la novela mediante la irrupción de la figura andrógina, según lo ejemplifican *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1975), o *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela (1983), por mencionar sólo algunos. De este modo, en las dos últimas décadas

en América Latina se producen obras que al entrecruzamiento dialógico de voces agregan la confusión, la alternancia o el préstamo de las identidades sexuales, para dinamizar una realidad que de otra manera se mostraría fija.

La Argentina contemporánea a la dictadura militar de los años setenta está caracterizada por un discurso político autoritario y eliminatorio de toda diversidad, una defensa a ultranza de la familia tradicional, y un ataque violento a toda sexualidad no utilitaria.<sup>1</sup> En este contexto, la transgresión de la identidad sexual propia puede constituirse en un gesto de rebeldía. Aprender la conciencia del otro, narrar desde la alteridad, es subversivo en una sociedad que busca la eliminación de lo foráneo, lo distinto, lo peligrosamente ajeno. En estas condiciones, la existencia de escritoras que narran desde un yo masculino es en cierto modo previsible, porque ésta ha sido una estrategia tradicional de la mujer al verse privada por largo tiempo de su voz propia. Es el caso, por ejemplo, de Ana María Shua, quien en *Soy paciente* (1980) elabora una efectiva metáfora de la Argentina represiva, a partir del relato en primera persona de un hombre obligado a permanecer en un hospital contra su voluntad. También es el caso de Vlady Kociancich, quien en *La octava maravilla* (1982) narra en primera persona desde la voz de un supuesto escritor sin nada serio que decir.<sup>2</sup> Al posicionarse en la voz hegemónica tradicional, Shua y Kociancich implícitamente boicotean el orden establecido, y demuestran que es posible burlar la fijación de los roles. Ambas autoras son entonces ejemplos de “mujeres ventrílocuas”, para usar el concepto de Jean Franco, referido a las escritoras que hablan desde una voz masculina y que al hacerlo “desenmascaran la hegemonía genérica que ubica al narrador masculino en la posición de autoridad y de productor” (Franco, p. 42).

El caso contrario, el del autor masculino que narra desde una voz femenina, ofrece dificultades de otro tipo. ¿Qué sucede cuando un escritor se coloca en la posición no hegemónica, como parte de un proyecto subversivo de discurso oficial? ¿Existe el equivalente a un “hombre ventrílocuo”, o simplemente se trata de una ilusión de transgresión genérica, cuando en realidad sigue predominando la voz masculina? A estas preguntas apuntan las reflexiones siguientes sobre *Con el trapo en la boca*, novela publicada por Enrique Medina en 1984. Medina, ampliamente conocido por obras tales como *Las tumbas* (1972), *Strip-tease* (1976) y *Las muecas del miedo* (1981), ha dado a luz en el último decenio y medio una serie de novelas narradas desde voces femeninas. Para Medina, esto constituiría el primer intento serio de escribir desde el feminismo que haya emprendido un escritor de sexo masculino en Argentina.<sup>3</sup> En estas obras, se intenta explicitar una conexión entre la represión sexual y el autoritarismo social. A través de una variedad de narradoras de distintas edades y clases sociales, el autor parece indicar que la opresión de la mujer en cuanto subclase paraleliza la opresión clasista en un estado autoritario.

En su primera obra de este tipo, *Transparente* (1974), la narradora es una mujer humilde que relata los sinsabores de una larga vida de trabajo. A través

de la autobiografía fictiva de la protagonista, es posible leer una época y una clase social: el sujeto sintetiza en su vida individual el destino de su grupo.<sup>4</sup> Ciertos elementos temáticos comunes del feminismo están aquí unidos a la crítica social, en tres niveles fundamentales: la búsqueda femenina de libertad económica, de libertad social, y por último de libertad intelectual.<sup>5</sup> Tal como ha hecho el feminismo moderno, Medina enfatiza particularmente la importancia del lenguaje en el control de la mujer, e inversamente acentúa la posibilidad de que la mujer se adueñe de la palabra que por lo común le es negada: “tanto me esforcé que de a poco comencé a leer los diarios y a escribir a mi manera” (p. 110). Por eso la escritura de cartas del novio — cartas de bella caligrafía, con “letra muy lindas y palabras bonitas” (p. 110) — asume una gran importancia en la novela, porque es a través de ella que se produce la seducción masculina. La protagonista descubre más tarde que ha sido engañada, ya que el seductor apenas sabe escribir y ha recurrido a un amigo para que le redacte las cartas amorosas. En esta mentira aparentemente inocente de los hombres se sintetiza un tema central de la novela: que la opresión de la mujer es una manifestación más de una sociedad en que todas las relaciones interpersonales están deformadas y conllevan poder, explotación y engaño.

Otra novela de la serie, *Buscando a Madonna* (1987), lleva tres acápites — citas de Virginia Woolf, de Alejandra Pizarnik y de Anais Nin — que demuestran la intención ideológica de Medina: si citar es una manera de reconocerse en una autoridad e identificarse con una tradición, la elección de estas tres autoras indica un deseo de suplantar a los “padres literarios” habituales. En esta obra, la voz narrativa corresponde a una adolescente de clase media baja, de padres divorciados, quien en su búsqueda del cariño faltante en el hogar termina uniéndose a un hombre que la maltrata. Para la protagonista, la vida es un inmenso espectáculo en el que se actúan roles. Sin embargo, en cuanto mujer, ella sólo tiene acceso a ciertos papeles menores preasignados, como lo atestiguan las obras escolares en que actúa cuando niña: “Como todos los próceres son hombres [yo] resultaba haciendo de sirvienta o qué sé yo...” (p. 54). La rebeldía de la protagonista contra esta imposición de roles fijos cobra forma bajo su idealización de la cantante norteamericana Madonna, supuesto modelo de mujer segura e independiente: “Madonna tiene mucho color, mucha vida, se ve que es dueña de su vida, nadie la maneja, hace lo que quiere...” (p. 64). De allí que el escapismo de una realidad oprimente se manifieste en la fantasía de imaginarse a sí misma como Madonna, en una sociedad ideal donde los roles se han invertido: [yo] tendría miles de sirvientes [...] una modista propia, o modisto mejor, secretarías... no, mejor secretarios, todos mis sirvientes y empleados serían hombres, todos hombres adorándome, yo estaría harta de tantos hombres...” (p. 130). Pero, como es evidente, la fantasía de una sociedad de mujeres independientes y hombres serviciales no es sino una paradójica repetición invertida de las relaciones de dominación que la protagonista odia, ambigüedad esta que nos

remite a la obra que motiva nuestro estudio.

*Con el trapo en la boca*, publicada en 1984, es la segunda novela de la serie "feminista" de Medina.<sup>6</sup> En esta narración en primera persona, una adolescente relata su iniciación en la droga y el sexo durante los momentos previos y posteriores a la guerra de las Malvinas de 1982. Las alusiones al referente histórico son escasas pero suficientes para contextualizar políticamente el relato: las desapariciones de la "guerra sucia", el conflicto bélico con Gran Bretaña, la corrupción del régimen militar, y la moral conservadora impuesta a los jóvenes tras años de educación autoritaria. La protagonista y sus amigos son testigos lejanos y no partícipes de los sucesos fundamentales que se perciben a su alrededor. Los adolescentes se dedican a la droga y el sexo para escapar de una realidad oprimiente, en cuyo sentido son miembros de una generación profundamente diferente a la de los jóvenes revolucionarios masacrados en años anteriores. Sin embargo, este escapismo es en sí mismo una declaración política, porque la pasividad de la nueva generación es un producto de la represión cultural y de la eliminación de toda disidencia: privada de canales de expresión política, la juventud opta por expresarse a través de sus relaciones interpersonales y sus experiencias sexuales.

La joven que narra, dirigiéndose a un interlocutor no identificado, relata una serie de tensiones y luchas por espacios de poder en sus numerosas relaciones con el sexo opuesto. Las figuras masculinas aparecen totalmente desvalorizadas en su relato, desde el padre alcohólico que es indiferente a los problemas de su hija, hasta los sucesivos amantes que la desprecian y se aprovechan repetidamente de ella. Los numerosos embarazos de la protagonista y de sus amigas adolescentes, seguidos en todos los casos por abortos, ponen en evidencia que los hombres son incompetentes e incapaces de asumir la parte que les toca de la responsabilidad: "Cuando me di cuenta de que estaba embarazada le pedí ayuda a Graciela. El [el amante] no sabía que hacer. Solamente ponía el pito y listo, pedirle más era un despropósito" (p. 38). Aun el médico que la atiende en una ocasión ejemplifica el egoísmo masculino, al ofrecerse a cobrarle menos por un aborto a cambio de acostarse con ella. El resultado de estas sucesivas experiencias es que para la protagonista la relación entre los sexos se convierte en un campo de batalla con víctimas y victimarios, humillados y humilladores, y que el universo masculino se reduce a una serie de sujetos que sólo buscan el placer. Ante ello, la joven opta por revertir las reglas de juego, para lo cual adopta a su vez el rol de humilladora y dominante. Su actitud frente a un nuevo embarazo, causado una vez más por un hombre que no asume su responsabilidad, muestra ahora una postura agresiva: "No te preocupés. Esta mierda [el feto] que tengo adentro me la sacaré con mis propias uñas si es necesario, no aguanto el olor a podrido, imposible que me haya embarazado un hombre..." (p. 157). Un ejemplo de esta nueva actitud es el incidente en que la protagonista seduce a un hombre en un autobús, lo lleva a un hotel y paga el alquiler del cuarto: el esquema

acostumbrado se invierte aquí al asumir ella el rol dominante en la relación, con el previsible resultado de que el hombre se desconcierta y queda ridiculizado. De este modo, la protagonista, que ha comprendido que la sociedad patriarcal no plantea la sexualidad como un espacio de diálogo sino de poder, opta por convertirse en lo que ella llama "una especie de vengadora de las demás mujeres" (p. 161), y emplea el sexo como un arma que le permite adquirir ventajas: "es fácil manejar a los hombres, inteligentes o boludos hocican con el sexo..." (p. 46).

*Con el trapo en la boca* contiene una visión crítica de la sexualidad, en cuanto microsistema de poder y de luchas interpersonales que reproducen los conflictos sociales. La agresividad sexual de los personajes paraleliza la violencia política que — apenas aludida pero omnipresente a través de la obra — transcurre alrededor de ellos. La pasividad de la protagonista en sus primeros contactos amorosos es contemporánea con la inmovilidad de la generación a la que ella pertenece, compuesta de seres que a través de su actitud apolítica pretenden refugiarse de una realidad violenta. A medida que la protagonista se hace más consciente de las desigualdades en su relación con los hombres, y asume por ello un rol más activo, se percibe también que la generación joven comienza a hacer sentir su voz. Según avanza la narración, y con ella el proceso de rebeldía sexual de la protagonista, se multiplican como un telón de fondo los gestos colectivos de inconformismo juvenil: los soldados que retornan derrotados de las Malvinas traen historias que contradicen las versiones oficiales; los adolescentes en los colegios secundarios se rebelan contra la insistente propaganda patrioterista del régimen; los asistentes a los conciertos de música rock gritan contra el gobierno militar. Existe por lo tanto una correspondencia entre la progresión individual del personaje y los cambios políticos que se intuyen alrededor suyo. La subversión de la sexualidad patriarcal que se opera inconscientemente en la joven es simultánea a la incipiente oposición de los jóvenes al gobierno dictatorial. Como señala David William Foster al respecto, la rebeldía adolescente de la protagonista cobra una doble valencia político-sexual, porque las estructuras sexistas que oprimen a la mujer y las estructuras políticas del autoritarismo son las dos caras de una misma moneda: "la predominancia del hombre [en Argentina] no sólo tiene las formas paternalistas y degradantes conocidas en todas las sociedades de Occidente, sino que se patentiza también en las configuraciones de las dictaduras militares y los cuerpos de choque paramilitares que imponen a todos los sectores de la sociedad tan solamente una versión de la supremacía del macho..." (Foster, p. 141). De allí que la figura de un amante dominador y la de una sociedad autoritaria se superpongan y confundan en la mente de la protagonista: "Odio este país... El [el amante] era mi país..." (p. 263).

Cierto equilibrio inestable que el personaje ha logrado en su vida afectiva se desmorona a partir de su relación con Maximiliano, un hombre que, como su nombre sugiere, es dominante y se impone sobre ella. Al principio los

intercambios se plantean desde lo que a la protagonista le parece una reciprocidad de roles: “uno tiene que ser objeto sexual del otro, no como la publicidad del sistema que dice que la mujer es un objeto sexual y las feministas rechazan por denigrante, no, [Maximiliano] dice que está bien ser un objeto sexual, no tiene nada de malo, *lo que hay que hacer es tomar también al hombre como objeto sexual...*” (subrayado nuestro; p. 116). Pero una de las maneras favoritas de hacer el amor para Maximiliano es la penetración anal, práctica esta que la protagonista interpreta como un implícito gesto de dominación del hombre. El recurso por el cual la joven intenta retornar a un equilibrio es penetrar a su vez a Maximiliano con la lengua, porque este gesto reproduce el acto que para ella connota el poder, y le hace sentir que ella momentáneamente ejerce el control: “se me entrega, me deja gozarlo, **poseerlo, ternarlo a mi disposición, dominarlo [...]** **es ahí cuando yo gano...**” (subrayado nuestro; p. 144,145). Sin embargo, cuando intenta penetrarlo con el dedo, Maximiliano se niega rotundamente, porque en este caso él teme ver menoscabada su masculinidad. Esto suscita la rebelión de la protagonista: “¿Y por qué yo tengo que dejar que sí me lo metas y vos negármelo?... ¿No te parece injusto?...” (p. 144). Tras el aparente erotismo facilista de esta escena (habitual, por otra parte, en la obra de Medina), se esconde una intención igualadora en la práctica amoratoria propuesta, a través del desdibujamiento de los roles y la sugerencia de una política sexual alternativa. La sombra del marqués de Sade se insinúa aquí, en su vertiente de crítica social a través de lo sexual. Según ha señalado Angela Carter en relación a Sade, en *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, lo que subyace a la cópula anal mutua es una práctica equiparadora que no existe en otro tipo de relaciones. Tras lo pornográfico, según Carter, se esconde en Sade una demoledora crítica política a las desigualdades de todo tipo en la sociedad. Al alternarse los papeles de penetrador y penetrado, el dominador se convierte en dominado y la identidad sexual se subvierte momentáneamente: “If sexual relations are implicitly political in Sade, the sexual act, among equals, is one of mutual if sequential dominance. Now the woman, now the man, penetrates and is penetrated in turn; gender itself can become interchangeable” (Carter, p. 111).<sup>7</sup>

La relación que la protagonista percibe como desigual concluye en las páginas finales de la novela, con un gesto por medio del cual ella priva simbólicamente al hombre de su poder: la castración. Empleando un objeto masculino por antonomasia — la navaja que Maximiliano emplea para afeitarse —, la protagonista procede a mutilarlo mientras duerme: “Ya nunca más me despreciará. Ni a mí ni a ninguna otra... Desangrado...Sin su bastón de Noé, ja...” (p. 260). Pero la muerte no basta, sino que es necesario apropiarse y destruir aquello que en la sociedad falocéntrica encarna el poder. La mujer se convierte en ese momento en una bacante furiosa que reivindica todas sus pasadas humillaciones, no sólo amputando los genitales que simbolizan la dominación sino además comiéndoselos, es decir incorporándolos ritualmente

a su propio cuerpo para apropiarse del poder:

Hundí la cara en ese pozo rojo... rojo, rojo... recopada en ese rojo muy rojo. en mi cara... Siempre quise esa sangre dentro de mí, ese bastón de Noé, esos maravillosos huevos... Los elevé como un trofeo, chorreando [...] separados de su cuerpo, en mi boca chorreando [...] Chupé, comí de él, bebí de él... Lo odié... (p. 263).

Como culminación del cruento enfrentamiento que conduce a la mutilación del hombre, en las líneas finales se revela por fin quién es el interlocutor desconocido de la protagonista: una mujer, su amante ahora. De este modo, el ciclo se cierra con la asunción del lesbianismo por parte de la protagonista, ante el fracaso de toda posible relación igualitaria con los hombres.

La búsqueda de una temática y un lenguaje feministas en la novela de Medina se acompaña de paradójicas ambigüedades que es esencial destacar. La protagonista de *Con el trapo en la boca*, al intentar escapar de la función que se le impone socialmente, perpetúa bajo un signo inverso los roles sexuales desiguales que el texto denuncia. Al ser tratada como inferior por los hombres que la rodean, escoge convertirse ella misma en dominante y humilladora, con lo cual reproduce una vez más el rol "masculino" del que ha sido la primera víctima. Es por ello que la estrategia narrativa escogida por Medina, consistente en hacer culminar la rebelión femenina en la castración del hombre y la ingestión de sus genitales, es cuando menos un signo ambiguo en el contexto de una escritura que se reivindica feminista.<sup>8</sup> Bajo el intento de Medina de combinar el feminismo con la crítica político-social, se percibe una particular lectura masculina del significado de la subversión de roles, en la que predomina cierto temor inconsciente a la **vagina dentata** que devora el pene que la penetra, así como una fantasía sobre la pérdida del poder frente al "apetito" femenino.

Por una parte, es notorio que en los mitos masculinos de los más variados orígenes reverbera la configuración de la vagina como una amenazante "boca" insaciable que devora los genitales masculinos: "vagina and mouth are equated and the destructive impulses are conveyed to the father's penis..." (Janssen-Jurreit, p. 240). Pero como en la sociedad patriarcal se equipara la posesión del falo con el poder, la pérdida de aquél a manos de la castrante **vagina dentata** se asocia por lo tanto con la destrucción del universo masculino. Así por ejemplo, en una tribu sudamericana la mujer del jefe devora el pene de un enemigo muerto para favorecer la fertilidad de los suyos, traspasando el poder de la víctima a su propio cuerpo (Janssen-Jurreit, p. 74). En el culto hindú de Siva, las mujeres descienden de hombres castrados por los dioses en tiempos primigenios para servirles de esposas sumisas, y de allí que ahora los hombres teman la venganza de las mujeres (O'Flaherty, p. 189). Y en una tribu de Nueva Zelanda se llama a la vagina "la casa de los muertos", mientras que en otra de



Guinea se la considera peligrosa como “una tumba abierta” (Janssen=Jurreit, p. 308).<sup>9</sup>

Por otra parte, la voracidad con que la protagonista de *Con el trapo en la boca* ingiere los genitales del hombre remite a una tradicional asociación masculina, ya presente en el mito adánico, entre la comida, el sexo y el poder femenino. En un estudio de la novela victoriana, Helena Michie señala que a la mujer virtuosa rara vez se la describe en el acto de comer, porque un apetito femenino desmesurado metaforiza otros peligrosos excesos: “[the Victorian novels are] rewritings of the Fall myth, where women’s sexuality, power, and hunger are conflated” (p. 13). La mujer “peligrosa” manifiesta a través del apetito su ansia de poder. La mujer virtuosa, en cambio, debe mantener la boca cerrada para evitar la emisión de palabras indebidas y a la vez para impedir la ingestión de comidas prohibidas. Ella no sólo come con medida y delicadeza sino que evita ciertos alimentos “masculinos”, entre los cuales se cuenta no casualmente la carne: “The portrait of the appropriately sexed woman, then, emerges as one who eats little and delicately. She is as sickened by meat as by sexual desire: (nuestro subrayado; Michie, p. 17). El comentario es apto para señalar cómo en el gesto de rebeldía femenina en *Con el trapo en la boca*, consistente en la ingestión del pene-carne-poder masculino, se entrelazan múltiples coñotaciones del amenazante apetito de la mujer.<sup>10</sup>

En suma, la castración e ingestión de los órganos genitales masculinos, junto a la asunción del lesbianismo por parte de la protagonista, son la metáfora que Medina construye para representar la rebelión femenina contra el amante dominador y la opresión sexual y social. La novela plantea convincentemente que lo sexual y lo político son inseparables en todo sistema de opresión, y que la rebelión contra lo uno se complementa con la rebelión contra lo otro. Sin embargo, al mismo tiempo se puede discernir en la narración un implícito temor a la *vagina dentata*, al lesbianismo, y a la pérdida de la masculinidad y del poder. A pesar de simpatizar con la rebelión femenina e intentar convertirse en su vocero, la obra advierte paradójicamente sobre las desagradables consecuencias de la liberación de la mujer. En el texto de Medina operan dos fuerzas contradictorias: por una parte, la intención política del autor y su respuesta al discurso autoritario y patriarcal dominante; por la otra, la perpetuación de una visión falocéntrica sobre la mujer en busca de independencia. Por ello es necesario distinguir entre una política sexual que el autor afirma explícitamente, y una “poética sexual” (para usar un término de Sandra Gilbert) implícita dentro del texto y seguramente no percibida por su creador mismo.<sup>11</sup> Como señala Hélène Cixous, a lo largo de los siglos el hombre ha organizado su pensamiento, sus símbolos culturales y sus configuraciones metafóricas alrededor del falo, asociándolo con el poder. De allí que sea necesario un largo proceso de desconstrucción para lograr que ese pensamiento — y con él, la sexualidad toda — se desprenda de dicha fijación, por medio de lo que Cixous llama la “desfalocentralización” del cuerpo (p. 51). Esta transformación a todas luces no

sucede en la novela de Medina porque ella perpetúa a pesar suyo una de las más tradicionales metáforas masculinas, confirmando así el comentario de Griselda Gambaro de que las mujeres siguen siendo “metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino” (Gambaro, p. 473).

Resta preguntarse acerca de la validez general del intento de Medina: ¿se trata de un texto liberador a pesar de todo? ¿Es, por el contrario, un subterfugio más de una visión masculina en retirada que no se resigna a desaparecer? ¿O se trata simplemente de un proyecto ambiguo y contradictorio, que indica el estado actual y los límites posibles de un discurso masculino feminista en una sociedad autoritaria hoy? No es la intención de este artículo entrar en el largo debate sobre si la escritura de la mujer es diferente a la del hombre como resultado de un elemento biológico irreductible e inmutable (por lo tanto ahistórico y acultural), o si por el contrario lo es como resultado de una construcción social de la sexualidad bajo el patriarcado.<sup>12</sup> Queda por lo tanto momentáneamente irresuelto el interrogante de si el proyecto feminista de Medina está atrapado en una limitación biológica o en una limitación histórico-ideológica. Por ahora, es necesario reconocer el potencial peligro de lo que Elaine Showalter llama “feminismo fálico”, propio de hombres que incorporan el lenguaje feminista con la misma actitud con que se aprende el vocabulario de una nueva disciplina: “when male theorists borrow the language of feminist criticism without a willingness to explore the masculinist bias of their own reading system, we get a phallic ‘feminist’ criticism that competes with women instead of breaking out of patriarchal bounds” (Showalter, p. 127).<sup>13</sup>

Sin embargo, tras el proyecto de creación de un feminismo masculino que Medina representa, no debemos necesariamente sospechar una moda, una intención reapropiadora, o un “trasvestismo” insano como el que menciona Showalter. Es posible que las evidentes limitaciones del texto de Medina no impliquen sino el tránsito complejo entre un viejo y un nuevo modo de pensar la sexualidad. Tal vez Stephen Heath tiene razón cuando afirma que por ahora al hombre no le es posible escribir desde el feminismo, y que en esta etapa debe conformarse con simplemente no ser antifeminista (Heath, p. 9). Pero aunque en esta etapa histórica existan serias limitaciones ideológicas y discursivas para un proyecto como el de Medina, ello no implica que el autor masculino esté incapacitado para comenzar la desconstrucción de su propia manera de leer la realidad, que hasta ahora le parecía natural pero que hoy se evidencia como pura construcción social. El discurso masculino tradicional sobre la mujer se ha agrietado, a partir de que el feminismo ha descentrado al hombre y lo ha forzado a mirar hacia afuera. La contradictoria coexistencia en Medina del temor a la **vagina dentata**, por una parte, y la búsqueda de una voz feminista y antiautoritaria, por la otra, es el inicio de una necesaria lectura a contrapelo que desnaturalice y desmonte de a poco los temores masculinos. La ambigüedad y la contradicción son, al fin de cuentas, el caldo de cultivo más propicio para combatir el autoritarismo y las opresiones de todo tipo.

## NOTAS

1 Para un análisis del discurso autoritario y moralista en la Argentina de ese período, se puede consultar el estudio de Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*.

2 En la historia, que transcurre en 1975 y 1976, el protagonista es considerado un promisorio escritor con un sitio asegurado en la literatura nacional. Sin embargo, falto de toda creatividad, se pasa horas en su cuarto copiando línea tras línea de un libro de refranes, para simular la escritura de una novela. Más tarde, se ve enuelto en la reacción del guión de un documental sobre un supuesto poeta indio nicaragüense, que en realidad es un inmenso fraude destinado al inocente público europeo. Cuando finalmente la película aparece, el nombre del escritor ha sido borrado de los títulos debido a un engaño del director. Un "escritor" sin nada que decir, obligado a copiar las palabras de otro; un "poeta" inventado por un cineasta inescrupuloso; una película con un guionista falso: en todos los casos, se trata de la proliferación de voces espúreas y de la concomitante dificultad para encontrar una voz propia, en una novela significativamente escrita por una mujer bajo la voz de un hombre.

3 Según señala David William Foster, "Medina ha insistido en que su novela es la que ninguna feminista argentina se ha atrevido a escribir hasta la fecha, jactancia que se extiende tanto al tema como al lenguaje de imborrable estampa graffitosa" (Foster, 140).

Otro escritor que ha narrado recientemente desde una voz femenina es Antonio Dal Masetto, autor antes de obras en que lo alegórico se entrelaza con lo cotidiano, y la memoria con lo político, para presentar los años de la violencia argentina (*Fuego a discreción*, 1983; *Siempre es difícil volver a casa*, *Oscuramente es la vida*, la voz narradora es la de una anciana inmigrante que en un pueblito de Argentina rememora su vida antes de dejar Italia. Según explica Dal Masetto, "ellos vienen a buscar la famosa América y lo que dejan es una tierra devastada. Pero también dejan todo el esfuerzo que hicieron para mantenerse vivos en medio de ese desastre [entre las dos guerras mundiales], simbolizado, fundamentalmente, por la casa" (entrevista de Briante, 4). Dejar una tierra devastada y una casa construida con ingentes esfuerzos a lo largo de generaciones, para venir a otra tierra — Argentina — que a su vez sufrirá devastación y expulsará a sus hijos tras la violencia política: aun si no está así explicitado, ésta es la metáfora que se puede leer en el recordar de esta voz femenina.

4 Véase al respecto la opinión de Martha Morello-Frosch sobre las biografías fictivas en la literatura argentina reciente. En cuanto espacios de resistencia a los contenidos del discurso dominante, estas supuestas biografías tratan de "vidas problemáticas, centrando el discurso en una serie de sujetos excluidos de la historia oficial" (61). Las novelas de Medina también des-centran la historia y crean vidas que sintetizan una experiencia colectiva, en este caso la de las mujeres. Por su forma autobiográfica desde una voz femenina, los textos del autor argentino se aproximan formalmente a las novelas escritas por mujeres que Rosalind Coward llama "confesionales", definidas del siguiente modo: "the 'voice' of the protagonist, if not presenting itself as the author's voice, frequently offers itself as 'representative' of women in general, first claiming sexual

experience as a vital terrain of all women's experience, sometimes also making generalities as to the oppressive nature of that experience" (231).

5 Los constantes cambios de empleo y la pobreza de la protagonista se ven magnificados por su condición femenina. Cuando trabaja en una fábrica de ropas, por ejemplo, se la humilla junto a las demás obreras revisándola en el baño para asegurarse de que no oculte piezas robadas en su cuerpo. En cuanto al rol social de la mujer, la narradora percibe que el matrimonio recorta su identidad femenina: "Me di cuenta que al casarme había arruinado mi vida. Ya no era libre, me había atado a un hombre para toda la vida" (64). De allí que la imagen clásica y romántica del balcón donde los adolescentes declaran su amor se transfigure en esta novela en una imagen carcelaria: "Los muchachos cantaban serenatas a las chicas en los viejos balcones, esos balcones que se parecían a los zaguanes, pero con barrotes, para que las chicas no se pudieran escapar" (121).

6 Existe una cuarta obra de reciente aparición a la que no hemos tenido acceso, *El secreto* (1989), narrada desde la voz de una mujer de clase media que relata sus experiencias de hija, madre y amante.

7 Lo que la protagonista de *Con el trapo en la boca* intenta infructuosamente no es otra cosa que la reciprocidad que logra un personaje femenino de otra novela argentina del período. En *Pretérito perfecto*, de Hugo Foguet (1983), una mujer usa el cabo de una fusta para penetrar al hombre mientras hacen el amor: "penetrada y penetrante; hombre-mujer y mujer-hombre" (231). Como indica el claro simbolismo andrógino de estas líneas, el resultado que se busca es la superación de los roles dicotómicos, con la consiguiente desaparición de una relación sexual basada en una jerarquía de poder.

Cabe agregar, sin embargo, que el gesto de penetrar analmente al amante con la lengua, en la novela de Medina, está cargado de ambiguas connotaciones. Si bien en un sentido indica la intención de superar los roles dicotómicos de penetrador y penetrado, en otro sentido puede cobrar un carácter "diabólico" por asociación con viejas prácticas de brujería consistentes en la sumisión a fuerzas malignas: "Once called the **osculis posterioris** or **osculum infame**, anilingus was officially associated with witchcraft, in a Bull issued by Pope Gregory IX, in 1233. The conventional way of doing homage to the Devil was, after all, to kiss him on the buttocks or anus" (Woods, 36).

8 Esta estrategia centrada alrededor del símbolo de la castración no es casual, y por el contrario está ligada a un extenso discurso sobre la política sexual en la literatura latinoamericana de las últimas décadas. La castración y su relación con el poder aparece como una metáfora recurrente, simbolizando de distintas maneras tanto los conflictos entre el hombre y la mujer como entre la vieja y la nueva sociedad. En el conocido relato "En la popa hay un cuerpo reclinado" (1956), René Marqués, preocupado por lo que él percibe como la imposición en Puerto Rico de un modelo matriarcal anglosajón, se rebela contra esta supuesta amenaza y presenta a un hombre que se castra a sí mismo tras asesinar a su esposa. Como contrapartida, su compatriota Rosario Ferré simboliza en "Pico Rico Mandorico" (1981) la rebelión femenina, a través de una niña que corta de un tijeretazo la nariz — pene por transposición — de un terrateniente donjuanesco,

poniendo así fin a una opresión que es a la vez patriarcal y clasista. (Para una comparación entre los cuentos de Marqués y Ferré, véase el artículo de Margarite Fernández Olmos citado en la bibliografía). Mario Vargas Llosa, en *Los cachorros* (1967), ve en la castración accidental del protagonista una pérdida que trasciende la mera mutilación física, y que alcanza el significado mismo de la identidad sexual y social, en un mundo donde los jóvenes "rinden culto al machismo y a la violencia gratuita, [y] se inventan un código de vida que colma provisionalmente los vacíos de su inadaptación social" (Oviedo, p. 26). En la literatura argentina del período que nos ocupa, *Siempre es difícil volver a casa*, de Antonio Dal Masetto (1985), muestra la estatuilla de un hombre en el acto de castrarse para ofrecer su órgano sexual a una mujer, en el contexto de una persecución que alegoriza la violencia de una sociedad autoritaria. En *Como en la guerra*, de Luisa Valenzuela (1977), un personaje se pregunta cuál es el alimento de la misteriosa mujer que ha sublevado a las prostitutas del barrio y que les ha enseñado a rebelarse contra la dominación masculina, e imagina que se trata de los genitales masculinos: "Debe ser eso lo que ella come ¿ve? las partes más vitales de los hombres [...] debe de castrar a los hombres con los dientes" (47).

9 Un aspecto complementario de este temor es la fantasía masculina sobre el intenso deseo femenino de apropiarse del pene. Como ya ha indicado la crítica feminista, la postura freudiana misma, según la cual la niña envidia al varón el pene que ella no posé, corre el peligro de perpetuar el mito de la superioridad masculina. Aun la variante posfreudiana de Lacan, al afirmar que la entrada de la mujer al lenguaje está marcada por la falta del pene, y al postular el falo como Significante Trascendental, puede reflejar la misma fantasía. (Véase al respecto la introducción de Annette Kuhn al artículo de Hélène Cixous, "Castration or Decapitation?", 37). El temor a la pérdida del poder, asociado con el mito de la envidia femenina del pene, se traslada a los textos literarios bajo formas conscientes e inconscientes; respecto a los personajes de la novela latinoamericana moderna, Kessel Schwartz apunta: "To satisfy his belief in his own phallic power, the male protagonist in each case accepts the myth of female phallic worship (with a concomitant castration anxiety about the **vagina dentata**)..." (15).

10 La destrucción o ingestión del objeto odiado oculta en realidad el deseo inconsciente de poseer aquello que se asocia con el poder ajeno. Un ejemplo histórico de este mecanismo psicológico es la recurrencia de la castración en los linchamientos en Estados Unidos, como un producto de la envidia de los blancos hacia los supuestos poderes sexuales atribuidos a los hombres de raza negra. Según Trudier Harris, en *Exorcising Blackness: Historical and Literary Lynching and Burning Rituals*, en los linchamientos era habitual la castración de la víctima, y a menudo se cortaba sus genitales en pequeños trozos que se distribuían luego entre los participantes. La castración representaría entonces la transferencia simbólica del poder sexual de la víctima a sus ejecutores: "subconsciously, [the white man] craves the very thing he is forced to destroy. Yet he destroys it as an indication of the political (sexual) power he has..." (22).

11 Uso el término en el sentido que le da Gilbert: "every text can be seen as in some sense a political gesture and more specifically as a gesture determined by a complex of assumptions about male-female relations, assumptions we might call sexual poetics" (31)

12 A la primera postura pertenece un sector del feminismo ejemplificado entre otros por Cixous, que elabora una metáfora organicista para representar la escritura femenina: el cuerpo como texto, la sangre menstrual como tinta, etc. La postura opuesta, que sostiene la especificidad no biológica sino histórica, se ejemplifica entre otras en la afirmación de Catharine Stimpson: "Historical processes may create and then amend differences, except for obvious anatomical ones. If so, difference belongs within the domain of the temporal and of specific societies" (Stimpson, 177).

13 Con una aprensión semejante a la de Showalter, Stephen Heath teme el potencial efecto pornográfico del feminismo masculino. Heath sostiene que la pornografía es una relación exclusiva entre hombres a través de la mujer representada, y se pregunta a continuación si bajo el interés teórico del hombre por el feminismo no se oculta una nueva manifestación voyeurística (4). Heath parece implicar que el feminismo masculino puede ser la otra cara de la moneda del antifeminismo de quienes ven amenazados su rol tradicional: "Feminism makes things unsafe for men [...] Hence so often the violence of the reactions, that is clear. But hence too perhaps, less clear, elements in the relations men make with feminism, their sympathy. If I can move close to feminism, it may be that I can regain something of a male/female security, get back something of an identity" (Heath, 6).

## OBRAS CITADAS

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. (2 tomos). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A., 1986.

Briante, Miguel. "La historia de otra historia" (entrevista a Antonio Dal Masetto). Suplemento **Culturas** de **Página 12** (5 de febrero de 1989): 4.

Carter, Angela, *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books, 1978.

Cixous, Hélène. "Castration or Decapitation?" *Signs* Vol. 7, No. 1 (Autumn 1981): 36-55.

Coward, Rosalind. "Are Women's Novels Feminist Novels?" *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985. 225-39.

Fernández Olmos, Margante. "Luis Rafael Sánchez and Rosario Ferré: Sexual Politics and Contemporary Puerto Rican Narrative". *Hispania* Vol. 70, No. 1 (March 1987): 40-46.

Foguet, Hugo. *Pretérito perfecto*. Buenos Aires: Legasa Literaria, 1983.

Foster, David William. "Narrativa testimonial argentina durante los años del 'Proceso'" *Testimonio y literatura*. Ed. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. 138-54.

Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hispanamérica* Vol. 45 (Dec. 1986): 31-43.

Gambaro, Griselda. "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". *Revista Iberoamericana* Vol. LI, No. 132-33 (Jul.-Dec. 1985): 471-3.

Gilbert, Sandra M. "What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano". *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985. 29-45.

Harris, Trudier. *Exorcising Blackness: Historical and Literary Lynching and Burning Rituals*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Heath, Stephen. "Male Feminism". *Men in Feminism*. Ed. Alice Jardine & Paul Smith. New York & London: Methuen, 1987. 2-32.

Janssen-Jurreit, Marielouise. *Sexism. The Male Monopoly on History & Thought*. Trad. Verne Moberg. New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc., 1982.

Medina, Enrique. *Buscando a Madonna*. Buenos Aires: Milton Editores, 1987.

— *Con el trapo en la boca*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1984.

— *Transparente*. 1974; Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

Michie, Helena. *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1987.

Morello-Frosch, Martha. "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente". Balderston, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Madrid: Alianza Editorial, 1987. 60-70.

O'Flaherty, Wendy Doniger. *Asceticism and Eroticism in the Mythology of Siva*. London: Oxford University Press, 1973.

Oviedo, José Miguel. "Los Cachorros: Fragmento de una exploración total". *Revista Iberoamericana* Vol XXCI, No. 70 (Enero-Marzo 1970): 25-38.

Schwartz, Kessel. "Homosexuality and the Fiction of Reinaldo Arenas". *Journal of Evolutionary Psychology* Vol 5, No. 1-2 (March 1984): 12-20.

Showalter, Elaine. "Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year". *Men in Feminism*. Ed. Alice Jardine & Paul Smith. New York & London: Methuen, 1987. 116-32.

Stimpson, Catharine. "Ad/d Feminam: Women, Literature and Society". *Literature and Society*. Ed. Edward W. Said. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1980. 174-92.

Valenzuela, Luisa. *Como en la guerra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.

Woods Gregory. *Articulate Flesh: Male Homo-eroticism and Modern Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.