

hombres. La exploración de la psicología o de la conciencia femeninas en el gran ciclo de la novela realista y en la narrativa contemporánea excluyó la representación de lo coloquial, con algunas brillantes excepciones. Dentro de un anticipado naturalismo: los chillidos de algunos personajes de Jane Austen, mujeres que servían de contraste a la sensatez de las protagonistas austeanas; en la cumbre de la literatura de la conciencia: el monólogo de Molly Bloom, cierre del *Ulises*. Estos artificios marcan el límite de un territorio que, en realidad, quedó vacío. ¿Cómo representar los coloquios de las mujeres sin caer en la ridiculización o el escarnio? ¿Cómo hacerlo, además, cuando las convenciones retóricas, más perdurables que cualquier lectura de la realidad, habían impuesto desde antiguo que las voces femeninas hablaban desde la sinrazón? ¿Cómo, en definitiva, convocar la especificidad de una oralidad sin menoscabarla?

Las preguntas son pertinentes porque, como revela la tradición literaria y corrobora la experiencia social, las mujeres no utilizan el lenguaje del mismo modo que los hombres. Existe una zona común, indiferenciada, la que corresponde a la comunicación general, a la vida profesional, a la transmisión de saberes, a la educación, donde los dos sexos practican las mismas convenciones lingüísticas. Fuera de este campo –en el lenguaje de la amistad, de las confidencias, del diálogo amoroso– quedan descartadas las similitudes. No interesa dirimir aquí el origen de estas diferencias ni por supuesto enaltecerlas. Basta con proponer que la expresión femenina está mucho más cerca de las formas de la oralidad primaria³, de las estrategias verbales que se utilizaron, antes de la escritura, para darle consistencia a la realidad. Las mujeres no abandonaron el horizonte del analfabetismo hasta prácticamente el siglo XX y casi el mismo límite tiene su incorporación masiva al trabajo fuera del hogar. Y es crucial comprender que ni los escasos nombres de mujeres cultas y estudiosas en diferentes lugares y en distintas épocas, ni el inmenso trabajo sin salario en la casa o en el campo, definen los procesos sociales masivos. Lo invisible o excepcional carece de jerarquía y no resulta útil para modificar un remoto lugar en la historia. La conciencia femenina se construyó en ese apartamiento de las cosas del mundo real que, lejanas o inalcanzables, podían nombrar aunque no poseer. Ese movimiento de apropiarse verbalmente de la realidad carece, a primera vista, de sentido. De hecho, es esta apariencia de inutilidad lo que

³ *Walter Ong designa con el nombre de culturas de oralidad primaria a las que, en la antigüedad o en el presente no conocieron la escritura. Reserva el nombre de cultura de oralidad secundaria para la que rige actualmente el mundo contemporáneo, donde las nuevas tecnologías han impuesto modos de comunicación orales: teléfono, radio, TV.*

cimentó la interpretación histórica del *carácter* femenino. Una verborrea, redundante y copiosa, desprovista de objetivos prácticos, es un acto que por su esencial banalidad desmiente las nociones de cordura y consistencia que se atribuyen a los adultos o a los seres racionales. Como la oralidad de las mujeres no ha variado demasiado a lo largo de la historia (por eso nos conmueven las representaciones del *Corbacho* y de *La Celestina*) podemos preguntarnos qué fue escapándose a la canonización del discurso público omnipresentemente patriarcal. Si las mujeres (en la intimidad) no hablan para intercambiar datos referenciales o para modificar el mundo exterior, ¿para qué hablan?

V

No resulta una novedad ni menos aún un descubrimiento que los coloquios femeninos sirven para consolarse. Recordemos que la génesis de la asociación libre fue la «cura por la conversación» o «curación por la palabra»⁴ como la bautizó Anna O. la paciente de Joseph Breuer, uno de los maestros de Sigmund Freud en el lento camino hacia el conocimiento de la psiquis. Lógicamente, la forma terapéutica que hoy conocemos como psicoanálisis no fue inventada por Berta Pappenheim, el nombre verdadero de Anna O. ni por Emmy von F. ni por las numerosas mujeres de las que se ocupó Freud. Las técnicas analíticas fueron resultado exclusivo de sus investigaciones, de su capacidad para percibir la importancia de lo que se le ofrecía. Y lo que se le ofrecía con insistencia, con la tenaz perseverancia de la histeria o de la angustia, eran palabras. Un ejemplo de ello se encuentra en la terapia de Emmy von F., nombre supuesto de la baronesa Fanny Moser. «Ya había reconocido que, por tediosos y repetitivos que fueran sus recitados, no ganaba nada interrumpiéndola; tenía que escuchar sus laboriosos relatos hasta el final, episodio tras episodio»⁵. Aunque Freud, cuando teorizó sobre lo femenino, convirtió estas experiencias en algo oscuro («¿Qué quiere la mujer? (*Was will das Weib?*)»⁶) tuvo la clarividencia de

⁴ Una versión del descubrimiento se refiere en Freud, una vida de nuestro tiempo de Peter Gay. «Breuer la visitaba a diario, por la noche, mientras ella se encontraba en un estado de autohipnosis provocada. La joven le relataba cuentos, triste, a veces encantadora, y (según ella y Breuer descubrieron juntos) esta conversación la aliviaba temporalmente de sus síntomas. De este modo, se inició una colaboración que hizo época entre una paciente dotada y su solícito médico. Anna O. encontró una expresión feliz para designar este procedimiento al que llamó «curación por la palabra» o «por la conversación» (talking cure) o, con humor, «limpieza de chimenea» (chimney sweeping). Barcelona, Paidós, 1989, p. 92. Otra versión en Ernest Jones, Freud, Barcelona, Salvat, 1987, vol. 1, p. 177.

⁵ Peter Gay; op cit, p. 97.

⁶ Peter Gay; op cit, p. 558.

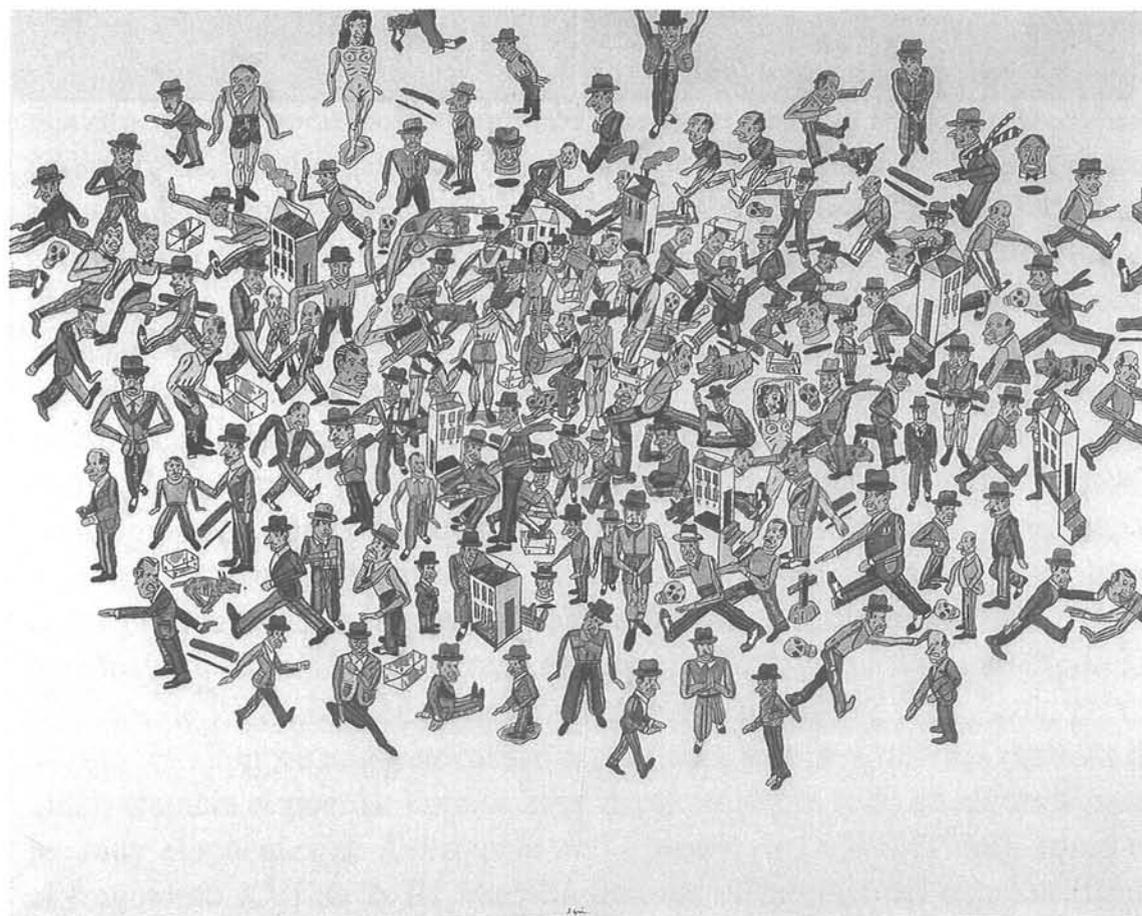
advertir que había algo singular en esos discursos. Ellas hablan y ese hablar es, casi siempre, su única realidad. Las charlas consoladoras suelen seguir meandros inexplicables para un observador exterior porque pueden comenzar y terminar en un punto muy cercano, casi idéntico, sin que el recorrido promueva cambios de ninguna clase en los interlocutores ni permita sacar conclusiones sobre nada. Pese a esto, la conversación puede tener cierto tipo de belleza: la que construye el oyente como rememoración de discursos semejantes, oídos en la infancia, cuando participaba de las veladas familiares presididas por las voces femeninas.

«Empecé a escribir una especie de voz en *off*. Podía recordar lo que ella (la tía Carmen) había estado diciendo veinte años antes y tomé nota de eso... Aunque su voz se suponía que iba a ocupar como máximo tres líneas de diálogo, siguió sin detenerse treinta páginas... No había manera de hacerla callar. Todo lo que decía era banal, pero no podía cortar mucho porque me parecía que la suma de banalidades le confería un sentido especial a lo que estaba diciendo»⁷.

El placer estético de esta forma de hablar no procede de las frases que modulan la conversación; deriva de una escenografía verbal, confusa como todo recuerdo, donde las palabras valen tanto como los silencios, los espacios muertos, los murmullos. La fascinación adulta por actos irrelevantes sólo puede entenderse si esos hechos carecieron antes de un significado preciso o llegaron a tener una significación oscura, generalmente misteriosa. La abrumadora singularidad de Manuel Puig consistió en trabajar con los materiales que produjeron esa seducción y en comprender la continuidad que existía entre las escenografías verbales de las mujeres que lo rodearon (madre, tías, amigas) y los escenarios de la ficción. El pasaje entre un universo percibido como simulacro de la realidad y las arquitecturas ficticias que fue construyendo el cine tienen mucho en común. La identidad entre ambos mecanismos puede residir en algo que Alfred Hitchcock llamó *Mac Guffin*: una mera excusa que sirve para empezar o hacer avanzar el relato aunque, en sí mismo, no signifique nada. Ese vacío alrededor del cual se construye una historia repite la arquitectura de las conversaciones femeninas: carecen de «tema» pero pueden ser apasionadamente entretenidas. Manuel Puig, acusado de relatar banalidades, de desconocer el gran estilo o incluso cualquier estilo literario, parece bastante fiel a los dispositivos del mejor cine. Los relatos —el relato dentro del relato— y, en definitiva, las formas clásicas superlativas del arte de narrar alcanzan su máximo

⁷ Levine, Suzanne Jill, op.cit. p. 140.

esplendor cuando se produce un desdoblamiento inesperado entre lo evidente y lo secreto. En la pantalla, lo visible, lo que muestran las imágenes puede ser desmentido por las palabras. En la escritura, un discurso irrelevante puede dar cobijo a una historia censurada, imprecisa, involuntaria. Las palabras transversales, huecas, repetidas, de los personajes de Puig (entre los que hay algunos hombres) se articulan en esta dualidad. El misterio, sin embargo, nunca logra ser descifrado. Como las buenas películas de género que admiten revisiones periódicas y entusiastas, las novelas de Puig sostienen los sortilegios de los melodramas: hablar, sufrir, rememorar son las pasiones más persistentes aunque, a veces, las envuelva la nada.



«Repetición», 1996, Acrylique et fusain sur toile, 185 x 230 cm.



«A Vous de Faire l'Histoire N.º 1», 1965-1968, Huile, acrylique,
gouache sur bois, 138 x 212 cm.