

Nelson Rodrigues escribe como mujer*

Cecilia Inés Luque**

Resumen

Rodrigues firmó el melodrama autobiográfico *Minha Vida* con el heterónimo Suzana Flag. La autoría enmascarada y la enunciación travestida de este texto naturalizan los efectos ideológicos de la historia de amor, pero también plantean -tal vez inintencionalmente- una crítica al proceso de subjetivación femenina implícito en ella y una parodia al resultante ideal de Mujer. El análisis de las características contradictorias de este texto ponen en evidencia las limitaciones de la categoría “literatura de mujeres”, y señala la pertinencia de remplazarla con la de “escribir como mujer”.

Palabras clave: Género, Escritura Femenina, Melodrama, Parodia, Subjetividad.

* Recebido para publicação em 09 de dezembro de 2009, aceite em 18 de abril de 2011.

** Profesora Titular del Seminario de Temas de las Literaturas Argentina y Lusófona Contemporáneas, Profesorado de Portugués, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; Profesora Titular del Seminario de Literatura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Católica de Córdoba, Argentina; Directora del Programa Interdisciplinario de Estudios de Mujer y Género del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. cecilialuque@gmail.com

Nelson Rodrigues Writing as a Woman

Abstract

Rodrigues signed his heteronym's name - Suzana Flag- on the autobiographical melodrama *Minha Vida* [My Life]. The masked authorship and the transvestite enunciation of this text naturalize the ideological effects of the love story, but also poses -perhaps unintentionally- a critical view of the related process of producing a feminine subjectivity and a parody of the resulting ideal of Woman. The analysis of the contradictory characteristics of this text reveals the limitations of the category of "women's literature" and suggests the pertinence of replacing it with that of "writing like (or as) a woman".

Key Words: Gender, Women's Writing, Melodrama, Parody, Subjectivity.

Autor varón, heterónimo femenino: ¿literatura femenina?

Nelson Rodrigues (1912-1980) es reconocido principalmente como dramaturgo, y las características innovadoras de sus obras son hoy incuestionables, tal como lo prueban críticos como Sábato Magaldi. Pero a lo largo de su carrera Rodrigues produjo también textos escritos expresamente para el consumo masivo y popular: crónicas policiales, folletines melodramáticos y columnas de consejos para mujeres.¹

Es conocido el hecho de que Rodrigues utilizó nombres de mujer (Suzana Flag, Myrna) para firmar muchos de esos textos. Suzana Flag “nació” en 1944, cuando el periódico carioca *O Jornal* decidió comprar un folletín en el extranjero y publicarlo con la esperanza de que así aumentarían las ventas y el periódico saliera del aprieto económico en el que estaba. Rodrigues se ofreció a escribirlo, pero lo hizo bajo pseudónimo femenino. El primer folletín de Suzana aumentó la tirada de *O Jornal* de 3000 a casi 30000 ejemplares.

Este folletín y los que vinieron después tuvieron tanto éxito que fueron también publicados en forma de novela – e incluso de radionovela – entre 1944 y 1951. El interés del público por la escritora llevó a Suzana a publicar en 1946 *Minha Vida*, una autobiografía en la cual la protagonista y sus desventuras son tan melodramáticas como las de cualquiera de sus otros novelones. De este modo, el simple pseudónimo se transformó en **heterónimo**. Éste es el término literario que designa a un personaje ficticio creado por un escritor para atribuirle la autoría de algunas de sus obras. Un heterónimo tiene identidad y

¹ En 1943, a sólo dos años de haber estrenado su primera pieza, Rodrigues revolucionó el teatro brasileño con *Vestido de noiva*. Veinte años más tarde escribe para TV Rio la obra *A morta sem espelho*, la cual es considerada la primera telenovela brasileña reproducida en red nacional. A Rodrigues se lo considera tanto el iniciador de la dramaturgia brasileña moderna cuanto el padre de la telenovela nacional.

biografías propias, como así también una producción estética e ideológica distinguibles.

Las características de la autobiografía de Suzana Flag promueven la idea de que los temas y las formas de todo lo que ella escribe están asentados en su experiencia y su sensibilidad. Si aceptamos la premisa de que la “literatura femenina” es aquello que una mujer escribe a partir de sus conductas innatas y sus auténticas vivencias, tenemos que concluir que *Minha Vida* es un ejemplo de literatura femenina y que Nelson Rodrigues escribe como mujer.

Sin embargo, el innegable hecho de que una persona con un cuerpo morfológica y fisiológicamente de varón se haya arrogado un nombre y una experiencia de mujer para producir literatura genera preguntas ineludibles: ¿en qué consiste “escribir como mujer”? ¿De qué mujer estamos hablando?

Entonces, en este trabajo voy a intentar responder dichas preguntas: voy a abordar *Minha Vida* para analizar los mecanismos de construcción del heterónimo Suzana Flag, con el propósito de revisar críticamente las teorías de género sobre la cuestión de la escritura femenina, y hacer una nueva propuesta al respecto.

Cómo Nelson se transforma en Suzana

Nelson Rodrigues firmó dos folletines con el pseudónimo Suzana Flag antes de escribir aquel que convertiría un mero nombre femenino en un heterónimo con entidad independiente. Para lograr este “acto de magia”, Nelson utilizó la autobiografía como estrategia: le inventó una vida (*bios*, contenidos referenciales supuestamente pasibles de comprobación empírica), eligió el formato textual con el cual organizar y dar sentido a los hechos de esa vida (*grapho*, discursividad), y “dejó” que Suzana proyectara su propia imagen (*autós*, autorrepresentación).²

² La autorrepresentación está vinculada con la situación biográfica concreta desde la cual quien habla enuncia su discurso autobiográfico: La ubicación - temporal, social, moral- desde la cual alguien cuenta su vida, la relación entre los

El bios

La historia de vida que Nelson ideó para Suzana no es en absoluto común y corriente, sino un auténtico melodrama gótico:

A los quince años, Suzana presencia el suicidio de sus padres: la madre toma veneno y antes de morir confiesa una relación adúltera con Jorge; un joven galante, cordial y bien educado, hijo de una rica familia amiga, a quien el padre de Suzana siempre había tratado como a un hijo. A continuación, el ultrajado padre se pega un tiro delante de su hija durante el velorio de la madre. Esto deja a la joven traumada, desamparada, y a merced de una abuela siniestra que quiere casarla a toda costa con Jorge, no se sabe bien si por algún deseo espurio (el muchacho resulta ser hijo de un antiguo amante de la abuela), si por huir de la responsabilidad de hacerse cargo de Suzana, o si por interés en la fortuna de la familia de Jorge.

Para complicar las cosas, en medio del velorio aparece Aristeu, hermano putativo del padre de Suzana, “um homem fantástico, antediluviano, pré-histórico, capaz de todas as violências, de todas as paixões”³ (Flag/Rodrigues, 2003:32), y también le propone matrimonio a Suzana. Para forzar a la joven a aceptarlo como esposo, Aristeu ‘virtualmente’ secuestra a Suzana y a su entorno doméstico (abuela y tías maternas, Jorge y las hermanas del muchacho) y los mantiene en una isla desierta de su propiedad.

Suzana aborrece al muchacho porque lo considera culpable del doble suicidio, y le espanta la capacidad para descontrolarse, por pasión, que intuye en él, pero aún así lo encuentra atractivo. En cuanto a Aristeu, lo califica de *doido* (alienado, demente), alguien capaz de cometer cualquier barbaridad porque carece de

interlocutores, los intereses y motivaciones de los interlocutores, etc. La discursividad, por su parte, está vinculada con los recursos narrativos (imágenes, estructuras, estrategias).

³ “[U]n hombre fantástico, antediluviano, prehistórico, capaz de todas las violencias, de todas las pasiones” (todas las traducciones al español son propias.)

Nelson Rodrigues escribe como mujer

nociones claras del bien y del mal y sólo se guía por sus pasiones. Suzana vive aterrada por la intensidad de su pasión por ella, pero sin embargo siente que sólo él puede protegerla de las presiones para aceptar el inmoral casamiento con Jorge.

La joven se encuentra dividida entre sentimientos conflictivos, atrapada en medio del combate denodado de ambos hombres por poseerla; y toda la novela consiste en el desarrollo pormenorizado y sensacionalista de este combate.

El *autos*

Suzana vive atormentada por la certeza de ser ella misma la única culpable del conflicto, puesto que su belleza ejerce la atracción ineludible del “eterno femenino”, y porque esa belleza - como la de su madre- está maldita: no está en su naturaleza serle fiel a un solo hombre, y eso le augura un final trágico.

Por lo tanto, Suzana vive en un estado de perpetuo temor: miedo de correr una suerte similar a la de su madre, siendo la presa sexual de los hombres contradictorios que la pretenden y de los que se cuenta que torturaron y asesinaron a antiguas amantes infieles.

La joven se siente inmersa en el más completo estado de indefensión, lo cual hace que centre su autopercepción como persona alrededor del hecho de ser una víctima a ser rescatada por un buen hombre que la ame, hecho que postula como cualidad primordial de la Mujer (con mayúscula esencializadora y en un singular universalizante).

El *grapho*

Minha Vida lleva por subtítulo “novela autobiográfica”; como si no quedase suficientemente claro lo que esto implica, en una de las primeras páginas la narradora dice “Esta é a história de minha vida, esta é a história de Suzana Flag’...”⁴ (Flag/Rodrigues,

⁴ “Ésta es la historia de mi vida, ésta es la historia de Suzana Flag”.

2003:10). El pacto de lectura establecido entre quien firma el texto y quien lo lee no deja lugar a dudas: se promete la identidad entre la autora (persona “real”, “de carne y hueso”, de existencia extratextual, cuyo nombre figura en algún paratexto),⁵ la protagonista de la historia y el yo que la narra. Este pacto toma la forma de juramento testimonial: Suzana destaca la intención de “dar fe de” o “dar cuenta de” una verdad extratextual comprobable que motiva y organiza su relato cuando advierte (de hecho, garantiza): “Vou contar tudo, vou apresentar os fatos tais como aconteceram, sem uma fantasia que os atenuem”⁶ (id.ib.:10).

Este juramento testimonial produce, por un lado, un efecto de realidad que oscurece el carácter ficcional del relato. Por otra parte, da representatividad colectiva a quien narra, ya que su yo representa la afirmación textual de un sujeto individual –Suzana, pero en conexión con un grupo social específico– las mujeres: “esses fatos, que se precipitaram num ritmo de catástrofe, produziram como que o despertar da mulher, o despertar de Suzana Flag,”⁷ (Flag/Rodrigues, 2003:38). Como se puede apreciar, la equivalencia sintáctica establecida entre el genérico “la mujer” y el nombre propio “Suzana” manifiesta implícitamente que la primera persona de la enunciativa puede ser asumida indiscriminadamente por cualquier miembro del grupo representado.

Vemos entonces que a la promesa de identidad entre autora, personaje y narradora se le suma la promesa de veracidad y de transparencia discursiva: La ilusión de que nos están contando “la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad” envuelve imperceptible e inmediatamente a quien lee, convenciendo de que todo lo que se diga en el relato puede

⁵ En el caso de la publicación en formato folletín, ese nombre aparece al principio o al final del texto, tal vez tipográficamente cerca del título. En el caso de la publicación en forma de libro, aparece en la cubierta.

⁶ “[V]oy a contar todo, voy a presentar los hechos tal como acontecieron, sin un disfraz que los atenúe”.

⁷ “[E]sos hechos, que se precipitaron en un ritmo de catástrofe, produjeron el despertar de la mujer, el despertar de Suzana Flag”.

tomarse literalmente sin ningún recelo. Es por eso que, tempranamente en la narración (comienzo del capítulo cuatro), Suzana vuelve a recalcar el carácter autobiográfico y no ficticio de lo que cuenta:

Preciso não esquecer (...) que, desta vez, não estão em cena pessoas fictícias, personagens de romance, mas eu mesma, a minha própria pessoa, a minha própria alma⁸ (Flag/Rodrigues, 2003:37-38).

El pacto de lectura que propone *Minha Vida* es un recurso de múltiples resultados: Por un lado, los contenidos autobiográficos del relato transforman una mera firma (“Suzana Flag”) en persona “de carne y hueso”, de cuya existencia extratextual no hay razones para dudar.

Por otro lado, la ilusión biográfica ayuda a dar mayor credibilidad y a volver más aceptables los argumentos de los folletines firmados por Suzana: Las extrañas peripecias en que sus heroínas se veían constantemente envueltas son casi diametralmente opuestas a las simples actividades vividas rutinariamente por las lectoras; sin embargo, el testimonio que brinda Suzana en *Minha Vida* da fe de que cosas extraordinarias realmente pueden ocurrirle a mujeres comunes y corrientes como sus lectoras cuando se embarcan en la búsqueda del amor. Queda implícita la sugestión de que la ficción que ha escrito antes (y la que podrá escribir después) está basada en su propia experiencia vital... Por lo tanto, su historia de vida se constituye en garantía “visible y tangible” de la identificación emocional de las jóvenes lectoras con las heroínas de éste y del resto de los folletines melodramáticos de Suzana.

En suma, la ficticia “historia real” de Suzana respalda con “la verdad” de la experiencia testimonial de esta “mujer” la

⁸ “Necesito no olvidar (...) que, esta vez, no están en escena personas ficticias, personajes de novela, sino yo misma, mi propia persona, mi propia alma”.

caracterización de los personajes femeninos de los folletines firmados por Flag, lo cual transforma los estereotipos de la Mujer y de Esencia Femenina en los que están basados en realidades incontrovertibles.

Pero, ¿Nelson se transforma en Suzana?

Acabamos de ver cuáles fueron las estrategias discursivas de las que Nelson se valió para crear su heterónimo Suzana: la invención de una vida, la utilización de un discurso testimonial, la identificación con un estereotipo de femineidad aceptado dóxicamente por la población.⁹

Se podría concluir que escribir *Minha Vida* fue el acto singular y deliberado por el cual el sujeto que escribe (Nelson Rodrigues) dio vida a lo que nombra (Suzana Flag), y que Suzana es el “vestido” o la “máscara” que Nelson se pone y se quita a voluntad. Sin embargo, creo que ésta es una explicación simplificadora de un fenómeno complejo, similar a la explicación del pseudónimo femenino compartimentador de la producción literaria del escritor.¹⁰ Nelson no se disfraza de Suzana, sino que, cuando escribe esos folletines melodramáticos, se traviste, o mejor dicho, su “yo, escritor” lo hace.

⁹ La *doxa* es la autoevidencia de toda normativa o parámetro según los cuales el orden social, político y cosmológico establecido en una sociedad se percibe como no arbitrario y natural, lo cual cierra toda posibilidad de cuestionamiento y cambio.

¹⁰ Hay anécdotas que dan fe de que ésa fue precisamente la intención de Nelson Rodrigues al usar un pseudónimo: mantener bien separadas y distinguibles sus obras “artísticas” y sus obras “comerciales”. Sin embargo, se sabe que Rodrigues gustaba de generar polémicas y escándalos que le permitieran construir diferentes –y hasta contradictorias– imágenes públicas de sí mismo. Por lo tanto, cabe pensar que la invención de “Suzana Flag” significa más que el mero gesto púdico de proteger la imagen sería de un dramaturgo famoso: se trata de una estocada más asustada a la famosa “ilusión biográfica” de la que habla Bourdieu. Con este juego de crear imágenes de sí mismo, Rodrigues pone en jaque no sólo el preconcepto de que un escritor es un sujeto siempre coherente e idéntico a sí mismo, sino también la correlación mimética entre el “yo” discursivo y la persona que firma el texto.

Según Judith Butler, el travestismo es una de las formas de desobediencia a las normas reguladoras del “sexo” que están disponibles al sujeto:¹¹ La identificación genérica consiste en un proceso de repetición regularizada y obligada de normas que se cumplen bajo la amenaza de la abyección y el ostracismo del sujeto; por lo tanto, la demanda de que la identificación sea reiterada y renovada constantemente implica “la posibilidad, la amenaza, de que pueda *no repetirse*,” (Butler, 2002:155) o de que se repita de manera desregulada. El travestismo es un acatamiento “irregular” de la identificación genérica: se repite lo que al sujeto “no le corresponde” según su “sexo”.

En este contexto, el travestismo de Nelson no se lleva a cabo de manera literal -mediante el uso de maquillaje, vestuario y poses femeninos-, sino de manera literaria: mediante el uso de estrategias narrativas. Estas estrategias generan un “efecto mujer”: una femineidad producida por “un efecto de enunciación de la diferencia [sexual] que constituye jerarquías y asimetrías de poder,” (Joan Scott, cit. en Arfuch, 1996:112). La femineidad así producida no se proyecta sobre el cuerpo de Nelson¹² ni sobre su identidad genérica¹³ sino sobre ciertos comportamientos específicos y socio-culturalmente circunscriptos de Nelson (escribir) y sobre ciertas relaciones sociales (la identificación con sus lectoras).

Esto puede percibirse claramente en los dos tipos de textos que Rodrigues escribe para los periódicos: Si bien en casi todos

¹¹ Según Judith Butler, el ideal regulatorio de las normas del sistema sexo/género materializa a los seres sexuados interpelando al individuo y exhortándolo a adherir a ciertas interpretaciones del mundo (las representaciones heterosexistas de femineidad y masculinidad) bajo la amenaza de abyección y exclusión social. Por lo tanto, el sexo, la sexualidad y el género son los efectos de “una práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (2002:18).

¹² Lo cual podría afectar desde su apariencia hasta la materialización de su “sexo”, en el sentido en que lo propone Butler.

¹³ Lo cual podría entenderse como dejar de ser “hombre” para asumir un “ser mujer”.

ellos se ocupa de los cambios introducidos por las nuevas dinámicas de la vida urbana en los modos de relacionamiento social entre los sexos, en los textos dirigidos a las lectoras el tema es abordado en términos de cómo enamorarse y casarse, mientras que en los textos dirigidos a los lectores el tema se plantea en términos de cómo controlar el ejercicio de la sexualidad de las mujeres y cómo garantizar su honra.¹⁴

Este hombre, **en tanto sujeto que escribe**, y que escribe **bajo ciertas circunstancias**, asume los atributos y las prerrogativas asociadas a uno de los modelos ideales de “Mujer” vigente en el campo literario – el falogocéntrico, heterosexista, propio del melodrama. Es en este sentido que Nelson Rodrigues se transforma en Suzana Flag, y Suzana “existe” sólo como cúmulo de efectos que dan entidad plausible a un supuesto cuerpo femenino y dan verosimilitud a las conductas y relaciones sociales asociadas a dicho cuerpo. Suzana es una mujer **virtual**, la cual existe en el espacio del texto y en el circuito literario de producción de sentidos.¹⁵

Los efectos de que un varón mire y escriba como mujer

El argumento de *Minha Vida* comparte dos rasgos con el melodrama: por un lado, la premisa exclusiva del amor como única razón de la vida de la mujer; por otro, la trama que no sólo amplifica hiperbólicamente las luchas entre el Bien (el amor y la

¹⁴ Los textos dirigidos principalmente a lectoras mujeres son los de las columnas de consejos firmadas con pseudónimos femeninos, mientras que los textos dirigidos principalmente a lectores varones son las crónicas policiales de la sección *A vida como ela é*, cuya temática predominante es la tragedia desencadenada por la infidelidad femenina.

¹⁵ En otras palabras, Suzana existe sólo como “función autor”. La función autor o nombre autor no se refiere, según Foucault, a un individuo que existe independientemente de su práctica discursiva sino al efecto de sentido de un cúmulo de características del modo de existencia, de funcionamiento y de circulación de los discursos en el interior de una sociedad. Retomaré este tema más adelante.

virtud) y el Mal (el deseo sexual y las pasiones perversas), sino que las sitúa en tiempos y espacios alejados de la cotidianeidad de quien lee.¹⁶ Estas características permitieron a Nelson Rodrigues abordar en sus folletines un tema tabú de la época: la sexualidad femenina.

Este aspecto de la moral familiar patriarcal estaba en el centro mismo de la atención pública:¹⁷ Desde los años '40 los procesos de industrialización y urbanización de Brasil, como así también la incipiente inserción de las mujeres en el ámbito público del trabajo asalariado y de la educación formal, habían favorecido la aparición de espacios de interacción en donde los hombres y las mujeres podían socializar de manera menos ritualizada y también menos vigilada. Al mismo tiempo, los nuevos modos de entretenimiento – como las películas del cine hollywoodense y las revistas que exhiben a sus artistas – presentan como modelos glamorosos y deseables comportamientos sociales, hasta ese momento inéditos (vestirse de cierta manera, beber alcohol, fumar, besarse en la boca). Estos cambios afectan la manera de vivir y pensar las relaciones amorosas, especialmente en ciudades como Rio de Janeiro y São Paulo.

Los periódicos de la época – especialmente aquellos dedicados a las lectoras de clase media – dedicaban buena parte de su espacio a publicar comentarios sobre estas nuevas costumbres, casi siempre desde una perspectiva conservadora.¹⁸ Dice al respecto Sueann Caulfield:

¹⁶ Las tramas góticas suelen situarse en el medioevo o en otros pasados igualmente considerados atrasados y oscurantistas; y desarrollarse en edificios inexpugnables enclavados en paisajes agrestes y aislados como islas o cimas de acantilados.

¹⁷ Para un desarrollo detallado de lo que se considera “moral familiar patriarcal”, véase Cecilia Luque (1996) “La recurrencia de imágenes de mujer y de familia como criterio de periodización histórica de la literatura brasilera”. *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*. Volumen XXV, n° 1. Pp. 72-95.

¹⁸ Para las mujeres siguen vigentes los modelos de conducta depurados de sexualidad y erotismo como únicas opciones socialmente válidas (la joven virginal, la esposa abnegada, y la hacendosa ama de casa). Cualquier conducta

Para muitas autoridades religiosas da época, assim como para elites políticas e profissionais, a relação era simples: a honra sexual era a base da família, e esta, a base da nação. Sem a força moralizadora da honestidade sexual das mulheres, a modernização – termo que assumia diferentes significados para diferentes pessoas – causaria a dissolução da família, um aumento brutal da criminalidade e o caos social (Zechlinski, 2006:24-25).¹⁹

De este modo, los discursos sociales vehiculizados mediante los medios masivos de comunicación contribuyeron a que cada aspecto del comportamiento femenino dentro y fuera del hogar, y cada aspecto de las relaciones amorosas – especialmente los adulterios y los crímenes pasionales – se convirtieran en temas recurrentes de la opinión pública. Los deseos y las actividades sexuales de las mujeres aparecían oblicuamente en el discurso social de la época: o bien se los evitaba ostensiblemente, o bien se les imprimía el sesgo necesario para presentarlos como anomalías. Por un lado, las lecturas destinadas a las jóvenes mostraban heroínas asexuadas y romances platónicos; por otro lado, los redactores de la sección policial de los periódicos se encargaban de criminalizarlos – la infidelidad femenina invariablemente empuja al hombre traicionado a cometer asesinatos. Por su parte, el ambiente claramente inverosímil de los folletines diluía la

asociada al ejercicio del sexo es expresamente condenada, a lo que se le agrega la amenaza de la exclusión social. Al respecto, es interesante notar cómo las revistas de la época construyen imágenes hogareñas de las glamorosas artistas de los nuevos medios masivos, presentándolas en pulcros espacios domésticos junto a sus maridos e hijos, hablando de sus rutinas cotidianas.

¹⁹ “Para muchas autoridades religiosas de la época, así como para elites políticas y profesionales, la relación era simple: la honra sexual era la base de la familia, y ésta, la base de la nación. Sin la fuerza moralizadora de la honestidad sexual de las mujeres, la modernización -término que asumía diferentes significados para diferentes personas- causaría la disolución de la familia, un aumento brutal de la criminalidad y el caos social.”

impudicia de hablar de este tema tabú y lo transformaba en objeto de un consumo sensacionalista pero socialmente aceptable.

La autobiografía de Suzana está articulada alrededor de dos experiencias claves que la muchacha manifiesta haber vivido y padecido en carne propia. Una de ellas es el reclamo apremiante del propio deseo sexual que siente toda adolescente; otra es el reclamo igualmente acuciante del deseo de autonomía. El desarrollo del argumento melodramático se encarga de encauzar y normativizar estos dos deseos potencialmente desestabilizadores del orden social. Por un lado, la vida de esta mujer se erige como ejemplo de cómo el emergente deseo sexual de la adolescente, ese “temperamento” inherentemente susceptible de convertirse en “locura” y “deshonra” cuando la guía y la vigilancia parentales son deficientes, puede y debe ser controlado mediante los protocolos de la conyugalidad. Por otro lado, el placer y la estabilidad que Suzana alcanza mediante la consecución del amor conyugal demuestra que su percepción inicial acerca de las prerrogativas de las mujeres en la institución familiar estaba sesgada por la desesperación que le causaba la situación conflictiva en que estaba inmersa, y por lo tanto, estaba errada: Al principio, ella pensaba que era “uma infâmia, uma coisa vergonhosa” el modo en que los demás “dispunham de mim, de minha vida, de minha felicidade, do meu corpo” so pretexto de cuidarla y amarla (Flag/Rodrigues, 2003:29);²⁰ al final, luego del “milagre [produzido] na minha carne a na minha alma” por el primer beso de amor-pasión, Suzana declara que es “[t]ão bom sentir-me fraca, indefesa, perdida” y que es “tão fácil, tão simples e tão doce ser fiel,” (Flag/Rodrigues, 2003:232 y 233).²¹

Vemos entonces que, en tanto sujeto que escribe, Rodrigues acató las reglas de juego que el dominio discursivo de la prensa

²⁰ “...disponían de mí, de mi vida, de mi felicidad, de mi cuerpo”; “una infamia, una cosa vergonzosa”.

²¹ “... milagro [producido] en mi carne y en mi alma”; “[t]an bueno sentirme débil, indefensa, perdida”; “tan fácil, tan simple y tan dulce ser fiel”.

folletinesca proponía, y ocupó en él un posicionamiento genéricamente marcado por el género “que no le corresponde”, para poder usufructuar una prerrogativa asociada a dicho *locus* de enunciación:²² invocar con felicidad el valor de verdad de la experiencia vivida en el propio cuerpo femenino.²³ Luego, las estrategias discursivas mediante las cuales invocó tal valor de verdad (el pacto autobiográfico) y dio sentido a esas experiencias (la retórica del amor conyugal) se encargaron de naturalizar y esencializar tales parámetros. De este modo, la estrategia de la enunciación travestida permitió a Rodrigues naturalizar los efectos ideológicos del empleo de la historia de amor como tecnología,²⁴ y a proponer como deseables una subjetividad femenina y un sistema de relaciones sociales construidos según patrones falocéntricos y patriarcales.

Escribir como mujer: una práctica situada

Los fenómenos de autoría y enunciación que hemos analizado al respecto del caso de *Minha Vida* tienen varias

²² Un dominio discursivo es el campo donde se desarrolla un determinado tipo de prácticas de acuerdo con reglas y protocolos establecidos institucionalmente. Ese campo está constituido por una red de posicionamientos, cada uno de los cuales equivale a la ubicación, los atributos y las normas de comportamiento de una pieza de ajedrez en un tablero. En el campo literario, quien escribe ocupa un posicionamiento determinado y maneja desde allí los recursos que le permiten participar en ese sistema (convenciones de un determinado género literario, las vías de acceso al público, etc.).

²³ Las condiciones de felicidad de un acto son aquellas que las personas y las circunstancias involucradas en la invocación de un procedimiento particular deben cumplir apropiadamente para que la invocación tenga éxito y el enunciado sea efectivo.

²⁴ Las tecnologías son un conjunto de técnicas de elaboración de discursos (clasificaciones, medidas, valoraciones, etc.) desarrolladas y desplegadas por un grupo social con el propósito de asegurar su supervivencia como clase y el mantenimiento de su hegemonía. En esta definición combino, como lo hace Teresa de Lauretis en su libro *Diferencias*, el concepto de ideología de Althusser con el de tecnología de Foucault.

consecuencias a nivel teórico, las cuales resultan relevantes a la hora de conceptualizar la literatura femenina.

El hecho de que un varón cree un heterónimo femenino para que asuma la autoría de melodramas de protagonistas femeninas, y hasta travista la propia enunciación cuando se trata de un melodrama autobiográfico, es una manera de que ese varón responda a la necesidad dóxica, de su lector modelo, de que exista una mujer –aunque sea virtual- para refrendar la correlación mimética entre referente (experiencia de vida) y representación; por ende, la creación de un heterónimo femenino es una manera de reproducir la creencia igualmente dóxica de que la literatura femenina es un epifenómeno de la identidad de género de quien escribe.

Esto indica que la identidad de género de quien escribe es una condición de posibilidad de su función autor,²⁵ ya que el género es una de las tantas variables que configuran las posiciones subjetivas que se le asignan (o se le niegan) contingentemente a una persona de acuerdo a las reglas del juego de un determinado campo (el literario, en nuestro caso) para confirmarla (o desautorizarla), como actor instrumental de dicho campo, para habilitarla (o no) para producir cierto tipo de discursos. Entonces, en algunos casos, resulta necesario y/o relevante para quien escribe investirse con una determinada identidad de género - aunque sea del género “que no le corresponde”: porque esa investidura legitima su agencia en el campo literario, porque logra que su discurso adquiera ciertos efectos de sentido.

En este sentido, puede decirse que “escribir como mujer” es un mecanismo de enunciación mediante el cual quien escribe se autoconstituye contingentemente como sujeto genéricamente marcado como femenino para poder producir un discurso institucionalmente convalidado como “literatura femenina” que genere no sólo los rasgos “femeninos” de sus textos sino también la femineidad como atributo identificatorio de quien escribe.

²⁵ Ver nota nº 14.

Escribir como mujer es, entonces, una práctica situada: El uso táctico y político que quien escribe hace de las reglas pragmáticas, sistemas de valoración, redes de relaciones, de un determinado dominio discursivo, con el objetivo de obtener la autoridad necesaria para producir legítima – y convincentemente- un discurso genéricamente sobredeterminado (y virtualmente desvinculado del sexo o la identidad genérica de quien escribe) en un determinado campo literario. Y en tanto situada, esta práctica está siempre acotada por pautas sociales e históricas.

Escribir como mujer: oponer resistencia a las convenciones

Hemos visto hasta ahora cómo la noción de práctica situada permite explicar cómo un varón puede producir convincentemente – y puede querer producir – un tipo de discurso caracterizado institucionalmente como epifenómeno privativo de la “naturaleza” o “esencia” de seres humanos anatómica y fisiológicamente mujeres. En este particular contexto socio-histórico, la práctica de escribir como mujer (re)produce el concepto de literatura femenina como el fruto ineludible – y reconocible – de la identidad de género de quien escribe (la cual, cabe añadir, es concebida a su vez como epifenómeno de su sexo).

Ahora bien, la enunciación travestida de *Minha Vida* tuvo también otros efectos, unos que oponen cierta resistencia a las convenciones del dominio discursivo del melodrama folletinesco, los cuales tal vez no fueran ni previstos ni deseados por Rodrigues,²⁶ pero de todos modos ofrecen a quien lee con conciencia de género otros conceptos de “mujer” y de “literatura femenina”.

²⁶ Para dilucidar hasta qué punto estos efectos fueron previstos y deseados por Rodrigues sería necesario comparar *Minha Vida* con el resto del corpus del autor, tanto las piezas dramáticas cuanto las crónicas, prestando especial atención a obras contemporáneas como *A mulher sem pecado* (1941) y *Vestido de Noiva* (1943), pero esta línea analítica desviaría la argumentación del presente trabajo hacia otras problemáticas que exceden el objetivo propuesto y, por ende, requeriría realizar una investigación aparte.

Una crítica “feminista” a la moral burguesa brasileña

Uno de esos efectos es plantear su crítica a la moral sexual de la clase media urbana brasileña desde una perspectiva más cercana a la del feminismo que a la del moralismo que se venía propugnando en la sociedad brasileña desde la década de 1920. Este desplazamiento opera sobre dos ejes: el aspecto de la institución familiar que se critica, y el mimetismo con reconocidas escritoras de melodramas góticos.

A diferencia de sus colegas dramaturgos, que centraban sus melodramas acartonados y didácticos en la pervivencia de la práctica de los casamientos por interés económico y/o político de los varones, Rodrigues pone de relieve en la autobiografía de Suzana otro aspecto censurable de la moral familiar patriarcal: la represión de la sexualidad femenina como modo de mantener el orden social. El núcleo melodramático de *Minha Vida* es el tormento constante en el que vive Suzana, causado por los dilemas morales que le acarrearán la refrenada pasión propia, las desenfrenadas pasiones ajenas y la presión del deber ser. Así, las peripecias del argumento ponen en evidencia las relaciones de poder entre los sexos que existen en el seno del matrimonio y de la familia -relaciones de poder que, muchas veces, se manifiestan en forma de violencia: no perdamos de vista el miedo de Suzana a sufrir agresiones por parte del hombre todopoderoso y arbitrario que controla su vida.

Pero la enunciadora travestida va más allá de la exposición de dichas relaciones de poder, y las pondera: Cuando le dicen que “é bom para o amor, que a mulher tenha medo do homem” (Flag/Rodrigues, 2003:95),²⁷ Suzana se pregunta si ella misma creía en eso, y sufre pensando que pueda llegar a aceptarlo. Cuando uno de sus pretendientes afirma categóricamente que “[h]á mulheres que precisam apanhar de homem”, Suzana piensa que ese tipo de violencia es infame y humillante, y dice “Se aquilo era o amor,

²⁷ “... es bueno para el amor, que la mujer tenga miedo del hombre”.

então o amor não interessava” (Flag/Rodrigues, 2003:83 y 213).²⁸ Cuando su otro pretendiente le dice apasionado “Minha!”, el sentimiento de posesión expresado en esa sola palabra -“¡Mía!”- le produce a Suzana un sufrimiento en cuerpo y alma: “Parecia-me incrível que isso fosse possível, que uma mulher pudesse ter um dono definitivo,” (Flag/Rodrigues, 2003:158).²⁹ Estas reflexiones son pocas y están esparcidas a lo largo del texto, pero operan como indicios del proceso de concienciación de Suzana a respecto de las injusticias de género implícitas en la moral familiar patriarcal, conciencia que va adquiriendo gradualmente a partir de su reflexión sobre las experiencias personales que le tocaron vivir. Vemos entonces que si bien el argumento y el escenario típicamente melodramáticos de esta historia reafirman el ideal conservador de que la vida entera de las mujeres empieza y termina en el espacio doméstico, esta perspectiva coexiste en el texto con la perspectiva femenina de la enunciadora travestida, la cual destaca y cuestiona el control casi absoluto que la institución de la familia patriarcal confiere a los varones sobre la vida de las mujeres.

Podemos rastrear este tipo de crítica a la institución familiar moderna en la novela gótica inglesa de autoría femenina (Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft, las hermanas Brontë); pasando también por sus antecedentes locales (las historias moralizantes de los cuentos y folletines melodramáticos de la prensa femenina brasileña de las décadas de entre siglos) y hasta por las actualizaciones contemporáneas.³⁰ Si a esto le sumamos el hecho de que quien escribe, al travestirse, ha ocupado un

²⁸ “... hay mujeres que necesitan que el hombre les pegue”. “Si aquello era el amor, entonces el amor no interesaba”.

²⁹ “Parecíame increíble que eso fuese posible, que una mujer pudiese tener un dueño definitivo”.

³⁰ En la década del 40 el cine anglosajón llevó a la pantalla la novela *Rebecca* de Daphne du Maurier (1938) y produjo una serie de películas (*gaslight movies*) dirigidas principalmente al consumo masivo del público femenino internacional. Ver Modleski, 1990.

posicionamiento dentro del dominio discursivo similar al que ocuparan estas escritoras, podemos concluir que *Minha Vida* está entroncada en una tradición discursiva femenina ampliamente reconocida y consumida por el público masivo.

Pero esta crítica a la moral sexual familiar no es exactamente una adhesión de Nelson Rodrigues al feminismo: Por el contrario, tanto en sus variadas producciones literarias como en sus manifestaciones personales, este autor siempre ha demostrado una visión sexista de la sociedad, representada por una de sus frases más emblemáticas y polémicas: “As mulheres gostam de apanhar” (a las mujeres les gusta que les peguen). Sin embargo, al tener una enunciativa travestida presentando melodramáticamente esta particular situación familiar y ponderándola críticamente desde su experiencia femenina, el texto *Minha Vida* adquirió un innegable efecto de sentido: una revisión del proceso de subjetivación femenina que bien puede considerarse feminista, mediante la cual se destaca la indefensión en la que viven las mujeres, en tanto sujetos subalternos a los cuales la sociedad no les garantiza el goce de derechos humanos universales como la santidad de su cuerpo o la autonomía de decisión sobre la propia vida.

En suma, las características de la enunciación en *Minha Vida* tienen el efecto de permitir la coexistencia de la afirmación del orden supuestamente natural de las relaciones entre los sexos y su cuestionamiento.

Una parodia de la femineidad patriarcal

Otro de los efectos de la enunciación travestida en *Minha Vida*, posiblemente imprevistos y hasta indeseados por Nelson Rodrigues, es la parodia de los conceptos heterosexistas de “la mujer” y “lo femenino” que surgen de la construcción autobiográfica del Yo de Suzana.

Según Judith Butler, el sujeto que responde a la interpelación del imperativo heterosexual trata siempre de imitar y

aproximarse lo más posible al ideal fantasmático de la identidad de género, y siempre corre el riesgo de fracasar en el intento. Nelson no ha fracasado en la construcción de su heterónimo, por el contrario: ha reproducido lo que el heterosexismo dice que debe ser, hacer y querer una mujer tan perfectamente que cae en la exageración. Así, Suzana y su experiencia cruzan los límites de la imagen modélica y se convierten no sólo en caricatura (imitación burlesca) de la femineidad,³¹ sino también en su estereotipificación (reducción de la complejidad y contradicción de la identidad a unas pocas características prejuiciosamente destacadas).

Lo hiperbólico de este acatamiento de la Ley del Padre tiene dos efectos simultáneos y contradictorios: por un lado, reafirma la Ley (ya hemos visto cómo la narración propone como deseable el modelo de femineidad encarnado en Suzana); pero por el otro rompe la ilusión de naturalidad que la convierte en creencia dóxica, y da pie a un cuestionamiento deconstructivo.

El aspecto cuestionador de la parodia se ve reforzado, a lo largo del texto, por las dudas de Suzana al respecto de la inexorabilidad del destino dictado por su esencia femenina: Cuando su abuela afirma, profética, que Suzana será infiel a causa de su temperamento veleidoso, ella objeta “Mas por que é que a senhora diz com essa certeza que é esse o meu temperamento? A senhora não me conhece, a senhora não está dentro de mim”, “por que é que eu nunca senti esse ‘temperamento’?” “Se as

³¹ Podría pensarse que la femineidad de Suzana como imitación burlesca es un producto singular de mi propia lectura personal y no el efecto de una estrategia narrativa presente en el texto de Rodrigues; presento a mi favor la interpretación de quien escribiera el paratexto de la solapa de la más reciente reedición de *Minha Vida*: “A repressão sexual abafada pelas famílias, eis o mote das sublimes obsessões rodrigueanas. Todas tão dramaticamente exageradas que você, se não chorar, vai morrer de rir,” (“La represión sexual encubierta por las familias, es el nudo de las sublimes obsesiones rodrigueanas. Todas tan dramáticamente exageradas que usted, si no llora, se va a morir de risa.”), Flag/Rodrigues, 2003.

outras podem ter um único amor – por que eu não?” (Flag/Rodrigues, 2003:43, 41 y 132).³²

Estas objeciones también son pocas, y tienen como principal función narrativa reforzar el melodramatismo de la trama; pero también operan como indicios del proceso de concienciación de Suzana, proceso que, aunque queda incoado, interrumpe de vez en cuando la fluida reproducción de la doxa acerca de “la mujer” y de “lo femenino” que domina el texto de Rodrigues, y perturba la tersa coherencia de la sintaxis falocéntrica de *Minha vida*. Además, para quien sabe que Suzana es en realidad Nelson, la parodia agregada de un ser humano de sexo masculino imitando perfecta y convincentemente lo que se considera naturaleza o esencia femeninas (y por lo tanto, propiedad exclusiva de seres humanos de sexo femenino) sugiere que no hay lazos forzados entre el sexo de una persona, su género y los epifenómenos asociados al mismo, sino que, por el contrario, tales “realidades autoevidentes” son parámetros socialmente impuestos de conductas y valores que interpelan constante e ineludiblemente a cada ser humano y lo exhortan a adherir a la representación de género que el heterosexismo asigna a sus rasgos anatómicos y fisiológicos.

Minha Vida como texto holográfico, como literatura travesti

Vemos entonces que, por las características de este particular acto de “escribir como mujer”, *Minha Vida* resulta ser un texto holográfico, similar a esas figuritas que muestran en su superficie dos imágenes diferentes, según cómo se la mueva y desde qué punto de vista se la mire.³³ En el soporte material de

³² “¿Pero por qué usted dice con esa certeza que es ése mi temperamento? Usted no me conoce, no está dentro de mí”: “¿por qué es que yo nunca sentí ese ‘temperamento’?”; “¿Si las otras pueden tener un único amor - por qué yo no?”

³³ Holograma: Imagen fotográfica que se obtiene cuando un patrón aparentemente indistinguible de rayas y remolinos es iluminado por una luz coherente –como la de un laser– y de ese modo reconstituido como una imagen

esta novela coexisten dos contradictorias matrices ideológicas; si quien lo lee lo hace desde cierta perspectiva, sólo ve cómo trabajan en él las tecnologías patriarcales de género; pero si desplaza su posición y lee el texto desde otra perspectiva, ve también cómo se ofrece resistencia a esas tecnologías.

En tanto hablamos de resistencia a las tecnologías patriarcales de género, y no de revisión crítica del desigual reparto de poder social entre los sexos desde una perspectiva a- (o anti-) falogocéntrica, no podemos decir que *Minha Vida* califique plenamente como “literatura femenina” o “literatura de mujeres” tal como las define la crítica literaria feminista contemporánea. Pero el juego holográfico sí permite hablar de una “literatura travesti”: una literatura que repite paródicamente las leyes heterosexistas de lo que se puede o no ser, de lo que se debe o no ser —en tanto persona y en tanto sujeto que escribe—, causando con tal parodia los efectos contradictorios de legitimar y a la vez se deslegitimar tales leyes, permitiendo así una eventual desnaturalización del concepto de “identidad de género”.

Ahora bien, sólo la noción de práctica situada permite percibir y aceptar la naturaleza travestida de *Minha Vida*. Esto lleva a proponer para nuestros abordajes de análisis literario un desplazamiento epistemológico desde la elusiva —y capciosa— entidad llamada “literatura femenina” hacia una práctica situada llamada “escribir como mujer”, la cual centra la atención teórica y crítica en el contingente posicionamiento genéricamente marcado desde el cual se producen determinados textos. Este tipo de abordaje podría evitar a quienes estudiamos dichos textos caer en las trampas de la universalización (“todas las mujeres escriben

tridimensional del objeto original. Un holograma puede ofrecer dos imágenes cuando el reflejo de los objetos es grabado en dos matrices diferentes sobre el mismo soporte material. De esta forma, el espectador podrá ver dos objetos diferentes con sólo desplazarse de un eje de percepción al otro. (Fuente de la información técnica: “Micropedia” de la *Enciclopedia Británica*. Fuente de la metáfora del holograma como modelo analítico: D. Emily Hicks. *Border writing: the multidimensional text*. Minnesota, EE.UU., University of Minnesota Press., 1991.)

Nelson Rodrigues escribe como mujer

así”) y de la ahistorización (“las mujeres siempre escriben así”); de la vaguedad enunciativa (“la diferencia femenina está en las grietas y silencios del discurso falogocéntrico”), de la sobresimplificación (“todo se resume a ciertos procedimientos formulaicos y ciertas taxonomías de rasgos”), e incluso del segregacionismo (“sólo las mujeres escriben así”).

Referencias bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios. *Mora* n° 2, Bueno Aires, UBA, 1996, pp.112-124.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- FLAG, Suzana/RODRIGUES, Nelson. *Minha Vida. Romance autobiográfico*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- MODLESKI, Tania. *Loving with a Vengeance. Mass-produced fantasies for women*. New York, EE.UU., Routledge, 1990.
- NUNES, Élton de Oliveira. Religião e Prazer em Nelson Rodrigues. *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom. Disponible online: <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Elton%20de%20Oliveira%20Nunes.pdf>>
- PASTRO, Sandra Maria. Os folhetins de Nelson Rodrigues: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas. Tesis de Maestría, Teoría Literaria y Literaturas Comparadas, Universidade de São Paulo, 2008. Disponible online <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../SANDRA_MARIA_PASTRO.pdf>
- ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. Imagens do casamento e do amor em Nelson Rodrigues: Um estudo das representações de gênero na literatura publicada em jornal entre 1944 e 1961. Tesis de Maestría, Historia, Universidade Federal do Paraná, 2006. Disponible online <http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2006/Beatrizpolidorizechlinski.pdf>