

Bailes de máscaras en Nuestra Señora de la Noche de Marco Denevi

Sandra Jara
UNMDP-Argentina
sjara@mdp.edu.ar

Resumen

El presente artículo está dedicado a indagar el conflicto que supone la dualidad entre el *ser* y el *parecer* en *Nuestra Señora de la Noche*, última novela de Marco Denevi. Conflicto que, en este texto, llega a deconstruir la dualidad dicotómica mencionada para hacer emerger una zona de indeterminación que atraviesa, por un lado, el problema de la sexualidad y, por otro, todas las dualidades dicotómicas vinculadas con el concepto tradicional de literatura.

Palabras clave: deconstrucción, sexualidad, literatura.

Abstract:

In this article we shall analyze the conflict implicit in the duality of *being* and *appearance* in *Nuestra Señora de la Noche*, Marco Denevi's latest novel. In this text, the conflict deconstructs the aforementioned dichotomous duality, resulting in the emergence of a space of indetermination which confronts, on the one hand, the problem of sexuality, and, on the other, all the dichotomous dualities linked to the traditional concept of literature.

Key words: deconstruction, sexuality, literature.

Palabras preliminares

Se podría decir que la presencia de Marco Denevi en la literatura argentina ha seguido caminos diferentes. Si, por un lado, su extensa obra ha sido merecedora de varios premios y distinciones nacionales e internacionales, alcanzando una inusitada popularidad en los lectores, por otra parte, ha sido marginada dentro de los límites institucionalizados de la crítica académica argentina, por razones difíciles de explicar en el espacio de este artículo, pero que se relacionan, a mi juicio, con motivos extraliterarios¹. Lo cierto es que desde la publicación de sus novelas más reconocidas, *Rosaura a las diez* (1955) y *Ceremonia secreta* (1960) —ambas adaptadas para ser representadas en el cine y el teatro—, el nombre de Marco Denevi ocupó un lugar privilegiado entre los lectores. Y ello se debe a que, en el largo trayecto de su obra configurada por diversas novelas, cuentos, obras de teatro, guiones para televisión, ensayos y artículos periodísticos, Marco Denevi se ocupó de indagar en el mundo complejo de la psiquis humanas y de las relaciones sociales, presentando problemáticas vinculadas con la sexualidad, la diferencia de clases sociales, los diversos relatos de la Historia o relatos de corte policial, entre otras. En este contexto, su escritura se ha caracterizado, desde sus comienzos, por la utilización de técnicas narrativas innovadoras que revelan en este autor un espíritu lúdico y un agudo ingenio, muchas veces articulado con un humor de trazos pirandellianos por su sarcasmo, su provocación, su acidez, su comicidad y su ironía.

Nuestra Señora de la Noche, novela publicada en 1997 —un año antes de la muerte de Denevi—, parece condensar algunos de los aspectos mencionados anteriormente de la obra de este autor. Pero dicha condensación, en esta novela, gira en torno del problema filosófico-literario que podría resumirse en el conflicto que supone la dualidad *ser y parecer* (o, quizás sea más preciso decir, en torno de la deconstrucción de esta dualidad). En *Nuestra Señora de la Noche* nada es lo que *parece*; y, paradójicamente, todo *parece* ser lo que *es*. En el marco de esta indeterminación entre el ser y el parecer, Denevi en esta novela no solo atraviesa las dimensiones de lo individual y de las relaciones sociales e intersubjetivas

vinculadas con cuestiones filosóficas, sociales, éticas y religiosas —particularmente relacionadas con el problema de la sexualidad en la sociedad contemporánea, al que atenderemos particularmente en este artículo—, sino que, además, muestra cómo el juego de esta indeterminación va cuestionando todas las dualidades dicotómicas vinculadas con el concepto tradicional de literatura. En efecto, como se verá en lo que sigue, esta novela jugará con los límites dicotómicos de las categorías de realidad y de ficción, de autor y personaje, así como también, de autor y lector.

Ahora bien, considerando que el título de todo texto literario funciona como un indicador que, en cierto modo, anuncia lo que los lectores van a leer, se podría decir —*a priori*— que *Nuestra Señora de la Noche* alude al espacio donde se va a desarrollar la historia de Borja, personaje principal de la novela, y principal atracción y dueño del bar “Madonna della Notte”, espacio en el que se desarrolla la novela. Evidentemente, se podría pensar que el título de la novela no es más que la traducción al castellano del nombre italiano que lleva el bar, dado que el significado es el mismo. Y estaríamos en lo cierto. Sin embargo, la utilización de diferentes idiomas para decir lo mismo hace que nos interroguemos sobre qué significa *Nuestra Señora de la Noche*, y qué significa “Madonna della Notte”. En lo que sigue, se intentará dar posibles respuestas a estos interrogantes.

1. Bailes de máscaras I: el juego de los límites en “Madonna della Notte”

Una respuesta al interrogante sobre el significado del nombre del bar sería que en “Madonna della Notte” nada es lo que parece ser. En efecto, considerándolo como un espacio, es un bar singular que, de día, por su fachada exterior presenta el aspecto de una modesta casa de familia pero, por la noche, sufre una metamorfosis gracias a las luminosas luces de neón. Pero también su aspecto interior se aleja a lo que podría ser una casa de familia; el interior del bar se distingue por la decoración que rememoraba (simulaba) el ambiente de un salón veneciano, con sus manteles de muaré, los candelabros

de falsas velas rojas, y una barra en forma de góndola bajo un toldo a rayas blancas y rojas bordeado de madroños azules. Esta distinción espacial entre el exterior y el interior del bar, donde nada es lo que parece ser, solo puede darse gracias a la diferencia que se establece entre el día y la noche:

El día te muestra superficies que puedes medir del derecho y del revés. La noche cava profundidades, y toda la profundidad es *ambigua*. El día te ofrece certidumbres. La noche posibilidades. En el día se razona. En la noche se imagina. El día pide que tengas buen juicio. La noche se burla de tu buen juicio y celebra tu locura. Durante el día el mundo ya ha sido creado y repite, sobre el mismo escenario y con los mismos actores, la misma obra. Pero a la noche los actores improvisan sin saber, con anticipación, hacia dónde se dirigen sus improvisaciones. Y si en la noche preguntas qué es real y qué es ilusorio, la respuesta será siempre que sí. (1997: 45. El subrayado es nuestro).

Solo la noche puede dar cuerpo a ese espacio carnavalizado de “Madonna della Notte”, donde no todas las personas pueden entrar². Para ser cliente de este bar se debe ser un “habitante autóctono de la noche”; es decir, el cliente debe ser capaz de entrar en el juego de la metamorfosis de la casa donde “la noche era una vasta Sicilia misteriosa, tenebrosa, ebria de tórridos perfumes, poblada de prodigios y de abominaciones, donde el amor tenía la funebridad de la muerte y la muerte, la voluptuosidad del amor.” (11). Son muchos y variados los clientes que pueden entrar a este club privado que es “Madonna della Notte”; pero todos ellos tienen características particulares, y han sido bautizados por el dueño del bar, Borja (del que se hablará más adelante), con nombres falsos. Por ejemplo, “las cuatro reinas”, llamadas: la reina Gardéniga, la reina Yvonne, la reina Isole y la reina Malina, que “provenían de esa estirpe real, ahora guillotizada por la vulgarización del mundo”, (25). También, las cantantes líricas que eran enemigas, pero que llegaron a reconciliarse en el espacio de “Madonna della Notte”: una de ellas, de la que se supone que le gustaba que la llamen “Violeta Valéry” (que, aunque no se dice explícitamente, es el nombre de la cortesana de la ópera *La traviata* de Giuseppe Verdi), cuyo aspecto “un poco fantasmal” distaba mucho

de parecerse a una *prima donna*; la otra es la soprano alemana, cuyo nombre falso es Fricka von Wildrunn, siempre rodeada de un séquito de adoradores; ambas, descritas en un tono casi paródico: los rasgos físicos de la primera, se caracterizan por tener “[l]as cejas fugadas a la mitad de la frente, los ojos de párpados enlutados y semientornados, la boca blanquecina, hierática como Ida Rubinstein, parecía haber venido desde el más allá y sentirse azorada por el bullicio de este mundo” (100)³; la segunda, Fricka von Wildrunn, “[s]e había puesto un vestido verde rabioso, largo hasta los pies, con esa falda en forma de campana que bien merece llamarse *pollera*, y con mangas abullonadas entre cuyas hombreras le desaparecía el *pescuezo*” (100. Los subrayados son nuestros)⁴.

Ahora bien, es a partir del personaje de Borja, dueño, principal atracción y *bartender* de “Madonna della Notte”, y de Alexis, el extraño pianista del bar del que Borja se enamora, desde donde Denevi nos hará ingresar en el juego del ser y el parecer planteando una zona franca, de indeterminación, donde los límites de las dualidades dicotómicas parecen desvanecerse. En efecto, desde sus nombres propios —que, como sabemos, habitualmente son referencias identificatorias que nos permiten establecer una diferenciación entre lo masculino y lo femenino—, Borja y Alexis plantean un problema relacionado con la identidad sexual. Ambos son nombres indefinidos, útiles para designar tanto a hombres como a mujeres. Pero esta suerte de indefinición va más allá de los nombres y se instala, también, como veremos, alrededor de la vestimenta; es decir, otra referencia identificatoria que habla de la diferencia de los sexos y de los géneros masculino y femenino.

En el caso de Borja, su vestimenta se caracteriza por la extravagancia; en rigor, parecía “el paje de una ópera bufa” (13), con peluca y con el rostro maquillado “en la tonalidad mate y cetrina de los mulatos” (id.). Él mismo, en un diálogo con una de sus clientes se define: “Madame, yo no pertenezco ni al mundo masculino ni al mundo femenino. Habito en una zona franca donde no hay ningún disimulo y se ventilan todas las intimidades” (29). Esta zona franca, sin límites, entre la masculinidad y la feminidad, también se va a presentar en la figura de Alexis con características particulares: ella es un travesti.

Dicho esto, en principio se podría afirmar que en “Madonna della Notte” se rompe el orden de la clasificación genérico-sexual a partir de la cuestión del travestismo que —si bien en otras culturas ha sido una práctica institucionalizada—, en las sociedades occidentales ha sido mirada desde la dialéctica del *ser* y del *parecer* en virtud de considerarse las categorías de mujer y de hombre desde un punto de vista ontológico. El travesti es el que *parece* una mujer o un hombre. No obstante, en este texto se abre un horizonte de sentido que permite pensarlo más allá de esta dialéctica pues —partiendo de la indeterminación de los nombres—, nos instala en una zona donde la correspondencia identificatoria entre el sexo y el género no se limita simplemente a un mecanismo de inversión estructural. Es decir, si bien es cierto que la práctica del travestismo es reconocida como una de las formas de representación que ha adquirido la homosexualidad (masculina o femenina), las figuras de Borja —un homosexual que descubre su bisexualidad al enamorarse de una mujer— y, fundamentalmente, la de Alexis —una mujer vestida de hombre que se enamora de un hombre— parecen deconstruir esta afirmación.

En el caso de Alexis, aunque se viste de hombre (poniendo en acto una identificación simbólica con lo masculino), revela que su deseo sexual no se dirige hacia un objeto con identidad de sexo anatómico femenino:

Era una mujer y le gustaban los hombres. Quería que los hombres la amasen, pero no como aman a las mujeres sino como un hombre es capaz de amar a otro hombre. Veía, en la homosexualidad, un amor tan absoluto que le resultaba intolerable quedar excluida. Como no la atraían las mujeres, la variación lesbiana carecía, para ella de interés. Y el amor heterosexual le parecía precario, un ardid de la naturaleza para asegurarse la propagación de la especie. Solo tenía a su alcance el amor homosexual masculino, el más terrible de todos, el único que se alza contra los propios amantes porque el hombre ha sido creado después de la mujer y para servir a la mujer (1997: 21).

Lo que resulta singular de esta transformación, de esta máscara de Alexis, es que desde el punto de vista de su deseo sería

heterosexual; no obstante, ese deseo se desliza hacia un tipo de hombre que no representa la masculinidad pues, Borja, el hombre con quien se casa, se caracteriza por constituirse a partir de una identificación femenina. También, resulta singular que Alexis, vestida de hombre, sentada al piano del bar de “Madonna della Notte”, aparece delineada como un personaje de una belleza sublime, seduciendo por un cierto aire de misterio; pero, paradójicamente, vestida de mujer, lleva las marcas de un travestismo caracterizado por el exceso, por la artificialidad, por la simulación y por lo grotesco.

En definitiva, frente a un personaje como Alexis, creo que podemos pensar en una sexualidad que en otro lugar he dado en llamar *atópica*, en el sentido de que no encuentra un lugar preciso en el marco de las distinciones binarias hombre/mujer, masculino/femenino, que la cultura patriarcal hegemónica, desde sus discursos institucionales (sociológicos, religiosos, psicoanalíticos, antropológicos, etc.) ha fabricado para producir la legitimación de identidades sexuales. Abrir el panorama de sexualidades atópicas, como lo hace Denevi con la figura de Alexis —pues ella, al mismo tiempo, asume y socava las características de lo femenino y de lo masculino— es, sin duda, ingresar en una zona de incertidumbre, una zona sin límites en la que se pueden encontrar las ruinas de los símbolos y representaciones culturales, sociales y familiares de la Modernidad, así como también, las de ciertos valores y normativas sobre los que se ha basado la organización de la sociedad moderna.

2. Bailes de máscaras II: el juego de los límites en *Nuestra Señora de la Noche*

Volviendo a los interrogantes que planteábamos al comienzo en nuestras palabras preliminares sobre qué significa el título de la novela, es decir, cuál es la posible significación de *Nuestra Señora de la Noche*, más allá de ser el título de la novela, se podrían señalar cuestiones vinculadas con problemáticas literarias que, al mismo tiempo, aluden directa e indirectamente a “Madonna della Notte”. En efecto, con el título *Nuestra Señora de la Noche* asistimos más que a una re-escritura del género novela o, quizás más precisamente, a un estallido de esta. Es decir, desde su construcción formal, el texto

de Denevi está constituido por un conjunto de poemas escritos en versos libres, titulado “Museo de la noche”, por un cuento que lleva el título de “Jimmy”, por un guion de televisión denominado “Orfeo”, por una obra de teatro, “El perro del ángel”, por otro poema sin título formado por siete cuartetos endecasílabos de rima encadenada y, también, por fragmentos de una “novela autobiográfica”, también denominada “novela *collage*”. La hibridación genérica, sin duda, hace de este texto un lugar inclasificable en lo que respecta a las tradicionales taxonomías literarias, pero, por nuestra necesidad de nominación, seguimos llamándolo *novela*.

En este contexto genérico tan heterogéneo, surgen otros problemas literarios: el de la historia y el de la enunciación de la novela; pero también, entrelazada a estas cuestiones, emergen —como se ha mencionado anteriormente—, diversos interrogantes sobre las categorías de autor, de personaje y, aún más, la del lector, al punto de deconstruir su carácter de entidades subjetivas coherentes y perfectamente delimitadas a las que nos acostumbró el realismo literario. Pero además, en el marco de esta suerte de micro-historias que presentan los diferentes géneros, Marco Denevi nos va introduciendo en la problematización de temas sociales, ideológicos, religiosos y filosóficos que conciernen a la condición humana.

Al respecto, en principio, cabe decir que Denevi utiliza la estrategia de la presencia de la voz de un narrador anónimo para presentar a Borja. En rigor, esta voz se funde con la categoría de personaje pues también es un cliente del bar que dialoga con Borja. Es en el marco de estos diálogos que llegamos a conocer las diferentes *versiones* que Borja va a relatar de su historia personal conduciéndonos, inevitablemente, al planteo de un interrogante: ¿cuál es la *verdadera historia*?; o, en todo caso, ¿hay una historia que, realmente, podamos definir como *verdadera*? La respuesta es no, o sí: todas son verdaderas. Lo singular parece residir en que el valor de la verdad pierde su sentido en este texto. En realidad, Denevi parecería exponer otro valor: el de la historia, sustentada ya no en la verdad, sino en la posibilidad de narrarla.

Pero además, es interesante advertir que esa voz, la de ese narrador/cliente del bar, además de dialogar con Borja, en varios

pasajes textuales cumple la función de apelar al lector que, si bien es un recurso utilizado con cierta frecuencia en diferentes momentos de la historia literaria, en este texto dicha apelación rompe a tal punto la distancia entre nosotros y el texto que, como efecto de lectura, tenemos la impresión de dejar de ser los lectores para pasar a ser un cliente más del bar. Por ejemplo, después de narrar una de las historias de Borja con sus clientes, el narrador dice: “¿Qué estás pensando? ¿Qué la mujer se burló de Borja? ¿Qué esta historia es una superchería de Borja? Cabeza dura, a todas tus preguntas la noche responderá que sí, que sí y que sí.” (71). En efecto, no solo participamos como lectores indirectamente, sino que somos convocados a hablar en esos diálogos que se van sucediendo en el ámbito de Nuestra Señora de la Noche, ingresando, de este modo, en la ficción y convirtiéndonos, también nosotros, los lectores, en un personaje más, por lo que parece diluirse la dualidad ficción/realidad.

Intentar relatar el argumento de la novela compuesta, como dijimos, por diferentes historias que, supuestamente, son textos de diversos géneros narrados por un cliente del bar, todas ellas vinculadas con las experiencias personales de Borja, sería muy complejo. En rigor, lo único que podríamos afirmar es que se trata de la historia de un escritor o, más precisamente, de la historia de la escritura del escritor: Borja.

¿Quién es Borja? En otro lugar mencioné que era un escritor; no obstante, es importante señalar que escribe sus obras bajo diferentes seudónimos: primero, Remo Davince, después Iván Dorcème y, por último, Rome van Dyke. Si nos atenemos a una lectura anagramática de estos seudónimos, sin duda podemos descubrir, en cada uno de ellos, otro nombre, el de Marco Denevi. Por ello, esta lectura, desde una primera interpretación (que más adelante pondré en cuestión) me permite inferir fácilmente que, en realidad, Borja es Marco Denevi.

Ahora bien, esta travesía por los diferentes nombres falsos conducen a la clásica problematización sobre la relación del autor con sus personajes: ¿en qué medida se puede reconocer al autor en sus personajes? Denevi no nos da la respuesta; o, en todo caso, vuelve indeterminables tanto la categoría de autor, cuanto la del personaje. Es decir, la estrategia de la sucesión de seudónimos, de

esta inclusión de máscaras lingüísticas que nos podría llevar a pensar su funcionalidad en la intención de esconder al *nombre verdadero*, al nombre propio, en rigor, disuelve la oposición autor/personaje y, consecuentemente, deconstruye el principio de causalidad que los vincularía. En otras palabras, el autor deja de ser la causa, y el personaje pierde su estatuto de efecto. Y ello es así por la posibilidad que ofrece, precisamente, el anagramatismo que permite leer los nombres, simultáneamente, al punto de no poder establecer los límites entre unos y otros: ¿quién narra?, ¿quién escribe?; en definitiva, ¿quién es el *verdadero escritor* que emerge en *Nuestra Señora de la Noche*? Nuevamente, nos encontramos en la escritura de Denevi con la ausencia de límites que impone, ahora, el juego de los nombres. El nombre propio deja de ser propio, pierde su poder de esencialización para constituirse, en definitiva, en otra máscara⁵.

De esta manera, la estrategia de Denevi que consiste en poner en tela de juicio las categorías absolutas de autor y de personaje, sin duda, se encuadra en una concepción de sujeto que ya no puede pensarse desde las premisas del *ego cogito* cartesiano, del sujeto racional basado en la identificación del yo. Este sujeto pierde, en *Nuestra Señora de la Noche*, su poder soberano dejando paso a un sujeto que solo puede ser entendido como otra máscara, como ficción; y, la materialidad significante, en este caso, el nombre propio, pierde su capacidad identificatoria al deconstruirse su facultad de representación. Dicho de otro modo, el texto abre un escenario en el que podemos reconocer una suerte de baile de máscaras que van socavando la posibilidad de certezas que el pensamiento de la Modernidad nos ofreció sobre el principio de identidad y sobre la posibilidad de comunicación del lenguaje, capaz de representarla.

Ahora bien, anteriormente había señalado que Borja es un escritor; precisamente, el que escribe los poemas, los cuentos, la obra de teatro, el guion de televisión y la novela autobiográfica que configuran el texto. Llegados a este punto, debemos señalar que Denevi parece articular uno de los tradicionales interrogantes que giran en torno de la figura del escritor: ¿de dónde extrae sus historias, sus temas, sus personajes? *Nuestra Señora de la Noche*,

nos ofrece diferentes respuestas. La primera de ellas se puede pensar desde una estructura configurada por el plano de la *realidad* y por el plano de la *ficción*, de los que resultan series de acontecimientos convergentes articulados por un proceso de identificación⁶. En otras palabras, Borja, el escritor, extrae sus historias, sus personajes y sus temas, del plano de la *realidad* que se configura en el espacio de ese bar, “Madonna della Notte”, en el que se suceden los diálogos (procedimiento realista por excelencia) con sus clientes que: “se soñaban a sí mismos, que se creaban y se imaginaban a sí mismos hasta lindar con la ficción literaria” (24). Ellos, los clientes del bar, pasarán a ser los personajes en el plano de las *ficciones* de Borja, y son reconocibles por la identificación que se puede establecer entre ellos, en algunos casos, a partir de la coincidencia de rasgos o características físicas que los definen y, en otros, por los nombres que podemos asociar teniendo en cuenta las similitudes fónicas. Aunque sería imposible, en este espacio, trabajar detalladamente cada una de las ficciones de Borja/Denevi, sí resulta interesante mencionar que, en este marco intratextual donde se juega con los límites entre la realidad y la ficción, el(los) autor(res) introduce(n) la emergencia de diferentes historias en las que aparece el tema de la sexualidad como problemática central. Por ejemplo, en el cuento “Jimmy” aparecen las fantasías sexuales marcadas por los rasgos que definen las prácticas del fetichismo y de la perversión. También, en el guion de televisión titulado “Orfeo”, la sexualidad emerge en el marco de los conflictos de un matrimonio constituido por una pareja de artistas de variedades en franca decadencia. Conflictos que se dejan ver a través del problema de la infidelidad pero, además, a través del deseo homosexual que aparece en la figura masculina de la pareja.

Ahora bien, más allá de esta primera respuesta es imposible no pensar que Denevi nos hace un guiño, nos coloca una trampa dado que, en rigor, deconstruye el concepto de realidad. En otras palabras, nos sitúa en una dimensión diferente pues, dando una vuelta de tuerca, la *realidad* de Borja también es *ficción*. Evidentemente, *Nuestra Señora de la Noche* se convierte en el espacio de una ausencia de límites precisos que nos conduce a pensar la construcción del texto

desde una estructura quiasmática donde podemos leer, en su punto pliegue, no solamente la realidad como ficción, sino también, la ficción como la realidad⁷.

Pero el texto nos ofrece la posibilidad de encontrar otra respuesta al interrogante que no consiste en anular la anterior sino, por el contrario, la complementa. La novela autobiográfica que escribe Borja revela que la literatura ha sido, de algún modo, la que despertó su imaginación, la que le permitió descubrir otros mundos, descubrirse a sí mismo y descubrir otro lenguaje:

...gracias a aquellos libros soy muchos hombres, soy muchas mujeres. He descubierto, dentro de mí, materiales de los que no sabía que estaba hecho mi carácter: estremecimientos, nostalgias, abnegaciones. Mi yo absorbe a un nosotros con el que canjeo las miradas y las experiencias. Incluso mi vocabulario se familiariza con palabras que nunca había usado porque no las conocía, con giros de lenguaje que años después asombrarán a los clientes de “Madonna della Notte” (1997: 55. El subrayado es nuestro).

Este fragmento textual, en síntesis, nos obliga a dar vuelta a nuestro interrogante inicial; es decir, ya no se trata simplemente de un escritor que crea historias y personajes, sino de la literatura misma como instancia creadora del escritor. En tal sentido, se podría interpretar que Denevi, haciendo una constante referencia a escritores consagrados como Faulkner, Oscar Wilde, o Jean Cocteau, realiza un homenaje a la literatura. No obstante, al mismo tiempo, parece desmitificarla, pues su poder de transformación no alcanza a modificar algunas de las contradicciones inherentes de la condición humana. Así, vemos que Borja, en su novela autobiográfica, dice:

...apenas he regresado desde el mundo de los libros al mundo de los hechos, recupero mi amoralidad. Soy otra vez el muchacho cínico que está dispuesto a pactar con los ángeles o con los demonios según qué le convenga más. Algún día comprobaré que esta dualidad la padecen todos, también los artistas (1997: 55. El subrayado es nuestro).

Anotaciones inconclusas

Sin duda, son muchos los aspectos de *Nuestra Señora de la Noche* que, en el transcurso de este trabajo, no he desarrollado pero que, en esta instancia, me parece insoslayable mencionar. Entre ellos, y en términos generales, es de destacar la recuperación y distorsión, en algunos pasajes textuales, del género policial y de la mitología, así como también las abundantes referencias intertextuales en las que aparecen no solamente la literatura, sino también la pintura, la música, la escultura.

Pero quisiera detenerme brevemente en otro aspecto. Hemos visto que Denevi logra articular el insaturable panorama de las posibles manifestaciones de la sexualidad humana socavando, impugnando y haciendo trastabillar toda construcción teórica, social y normativa que pretenda universalizar las conductas y los afectos y, yendo más allá de las leyes impuestas por la moral occidental de origen judeo-cristiano, parece la gestación de un cambio de valores en la sociedad.

Pero, paralelamente a este socavamiento, y en relación con temáticas sociales que involucran las tensiones de los diferentes roles establecidos para los hombres y las mujeres, relacionados con el amor, con la institución matrimonial, y con el vínculo con los hijos, Denevi postula o, al menos, muestra la supervivencia de una posición conservadora. Y esto se advierte al poner en escena discursos de personajes que conservan la división dicotómica hombre/mujer, así como también el sistema ideológico y categorial de legitimación sobre lo humano (homologado con lo masculino) que fue operando en las formaciones disciplinarias de la Modernidad, bajo el nombre de lo que Ana María Fernández denominó la *Episteme de lo Mismo*. Me refiero, concretamente, al sistema lógico de oposiciones binarias (sujeto/objeto, racional/emocional, cultura/naturaleza, público/privado, fuerte/débil, activo/pasivo, etc.) que, en muchos casos, como en este texto, bajo la máscara de una revalorización, ubicó a la mujer dentro de un orden jerárquico inferior al hombre al identificarla con el segundo de los términos de estas oposiciones. Ubicación que, en definitiva, sirvió para adjudicarle, dentro de un principio de ordenamiento de relaciones sociales, el carácter de *lo otro* o, de lo que “será siempre margen, negatividad, doble, sombra, reverso, complemento” (1993: 35)⁸.

Por último, es importante mencionar brevemente que, en *Nuestra Señora de la Noche*, Denevi va deconstruyendo y recuperando lúdicamente técnicas, géneros y algunas categorías literarias tradicionales. En definitiva, nos abre un mundo sin fronteras donde cabe pensar que todo es posible: la muerte del autor, del personaje y del lector, la más extrema indeterminación entre la realidad y la ficción, y la más absoluta hibridación genérica, si pensamos en términos literarios. Pero también es el mundo en el que se afirma la paradoja y la contradicción como síntomas que hablan —utilizando palabras de Jameson— de la Posmodernidad como *dominante cultural* que trasciende la esfera de lo literario⁹.

Recibido: noviembre 2010.

Aceptado: febrero 2011.

Notas

- ¹ Entre los premios más destacados obtenidos por Marco Denevi podemos mencionar el Premio Kraft en 1955 por su novela *Rosaura a las diez* (cuya versión filmica dirigida por Mario Soffici, obtuvo el Primer Premio del Instituto Cinematográfico Argentino y el Premio de la Asociación de Críticos); el Tercer Premio Nacional de Teatro por *Los expedientes* en 1957 (obra adaptada para televisión), entre otros, siendo distinguido también por el gobierno italiano, que lo condecora con la Cruz de Caballero de la República Italiana. Cabe agregar que algunas de sus obras más representativas han sido traducidas a varios idiomas, incluyendo inglés, francés, japonés e italiano. Para profundizar sobre estos aspectos de la vida y obra de Marco Denevi, se recomienda la lectura de *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria* de Juan José Delaney, publicada en Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2006.
- ² Utilizamos el término *carnavalizado* para dar cuenta de un espacio donde se disuelven las jerarquías sociales, donde la palabra y las normas sociales adquieren la máxima libertad; en definitiva, un lugar donde se suceden situaciones y diálogos inconcebibles en situaciones normales. Para ahondar en los aspectos de la transposición de elementos del carnaval a la literatura, ver Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.

- ³ Es importante señalar que Ida Rubinstein, de origen ruso, fue una bailarina rusa de *ballet* representante de la belleza icónica de la *Belle Époque*. Si bien no estaba considerada como una bailarina de primera línea, su figura adquirió relevancia por haberse atrevido a bailar desnuda en los primeros años del siglo XX, y por su declarada condición de bisexual.
- ⁴ Cabe aclarar que, en Argentina, el término *pollera* es sinónimo de la palabra *falda*, pero también alude a la mujer que se dedica a criar o vender pollos. Por otra parte, la expresión *pescuezo* se utiliza para nombrar la parte del cuerpo de un animal que está entre la cabeza y el tronco, aunque familiarmente se utiliza para nombrar el cuello de las personas. Sin duda, estas aclaraciones resultan útiles para poder advertir con mayor claridad el carácter paródico de estas descripciones.
- ⁵ Respecto de la cuestión del *nombre propio* en cuanto a su poder de esencialización, ver Roland Barthes, “Proust y los nombres” en *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1972.
- ⁶ Respecto de la estructuración formal que presenta el texto, cabe mencionar que está marcada por una agobiante continuidad, pues no está dividida en los convencionales capítulos que nos pueden ofrecer una pausa en la lectura.
- ⁷ Utilizo la noción mallarmeana de *pliegue* tal como la plantea Derrida, es decir, como instancia que permite marcar el efecto que desafía todo intento de conceptualización. En este caso, la que se sustentaría en la división dicotómica *realidad/ficción*. El efecto supone, aquí, ir más allá de esta división, la desborda, la reduplica, posibilita una representación de más o de menos, la repite y multiplica, remitiéndola indefinidamente a algo otro (Cfr. Jacques Derrida, *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975 p. 342 y ss.).
- ⁸ Ana María Fenández, “La Bella Diferencia” en *La mujer de la ilusión*, Argentina, Paidós, 1993, pág. 35.
- ⁹ Fredric Jameson, *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

Referencias

- Bajtín, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Barthes, Roland (1972). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. N° 19, enero-diciembre 2011. Jara, Sandra. *Bailes de máscaras en Nuestra Señora de la Noche de Marco Denevi*, pp. 47-62.

Delaney, Juan José (2006). *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Denevi, Marco (1997). *Nuestra Señora de la Noche*. Buenos Aires: Corregidor.

Derrida, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Fernández, Ana María (1993). *La mujer de la ilusión*. Argentina: Paidós.

Fredric Jameson (1991). *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.