



Revista de Estudios Sociales

ISSN: 0123-885X

res@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Araujo, Helena
¿Scientia sexualis o ars erótica? Libido a fin de siglo en narradoras latinoamericanas
Revista de Estudios Sociales, núm. 8, enero, 2001, p. 0
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500807>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

¿Scientia sexualis o ars erótica?

Libido a fin de siglo en narradoras latinoamericanas

Helena Araujo*

"¿Qué es el erotismo?" -pregunta Roland Barthes en un texto publicado hace más de tres décadas- "Una mera palabra" -responde con humor, aludiendo a una práctica difícilmente codificable en una sociedad que apenas permite la enunciación de "deseos, preámbulos, sugerencias; sublimaciones ambiguas"¹-. Al proponer una posible definición de la retórica amorosa, Barthes parece anticiparse a un George Steiner que analizará años después la semántica de la sexualidad, denunciando "una devaluación de lo que fueran durante mucho tiempo las partes privadas del habla", el idioma tabú de la intimidad o su jerga subterránea"². De los dos, será evidentemente Steiner quien involucrará la escritura femenina en las genealogías de un discurso sensible a la libido. En la literatura inglesa, por ejemplo, ¿cómo comparar los tanteos de un Richardson o de un Thackeray con los logros de una Austen o de una Brontë? "La percepción del sentimiento sexual en George Eliot (Mary Anne Evans)", insiste Steiner, "la agudeza de observación que ejerce frente a la sensibilidad y el conflicto erótico, no tiene nada que envidiarle a los modernos". George Eliot no sólo "sabe más, mucho más de lo que dice o de lo que pretende decir", sino consigue evitar, como Stendhal y como Tolstoi, "las falsificaciones de un vocabulario burdo y explícito"³.

Osadías lexicales y semánticas

¿Qué tan hábiles serán -han sido- las latinoamericanas para obviar las "falsificaciones" a que se refiere George Steiner? Del misticismo culterano de una Sor Juana Inés de la Cruz, dispuesta a atravesar su sensualidad en devociones y mitologías, al modernismo de una Teresa de la Parra o de una María Luisa Bombal capaces de incorporar elementos concupiscibles a su narrativa, hay trescientos años de veda y tabu⁴.

Ignoradas o marginalizadas por sus congéneres, excluidas del celeberrimo *boom*, las narradoras de este siglo no superarán la censura patriarcal sino después de los primeros revolcones feministas. ¿No demora luego el género propiamente erótico hasta los años ochenta?⁵. Y aún entonces, los procesos de intelectualización pretenden compensar osadías lexicales y semánticas. ¿Cómo negar, por ejemplo, que en *Solitario de Amor* de Cristina Peri Rossi, la carga erudita de los monólogos derrota los intercapítulos en que el narrador asume carnadura cotidiana actuando o dialogando? Transido, enajenado, este amante-huérfano ensalza hasta el cansancio una feminidad cuyas secreciones y pelajes evocan la materia primigenia, "Cada uno de los estremecimientos de su vientre", confiesa, "como los cortes de un árbol ancestral, es una época, es una era que atravesamos en barca huidos hacia el pasado, involuntariamente expulsados a los orígenes"⁶. La exaltada alabanza a la madre-amada implica aquí una estética que rebasa el realismo. Cabe agregar, sin embargo, que al configurar la identidad del hablante, la teatralización de su virilidad no logra disimular una simbiosis que excede y descarta la diferencia. En efecto, más allá de la encrucijada edipiana hay en estos acoplamientos una *jouissance* muy femenina o muy andrógina.... ¿Cómo no evocar aquí a Proust? La pasión, así solitaria, implica un desdoblamiento narcisista acrecentado, en el dúo amoroso, por la incompletud. La obsesión de Swann por Odette, de Marcel por Albertina, se repite en quien aspira a "una comunicación y una total (aunque inalcanzable) posesión que puede convertirse en el significado mismo de la vida"⁷.

Tan sensualista como la uruguaya Cristina Peri Rossi, la argentina Tununa Mercado puede ser más íntima y más secreta. Para las protagonistas de *Canon de Alcoba*, "las penumbras legitiman la dimensión pura del tacto, el vértigo del olfato, la respiración entrecortada cerca del oído, el desvanecimiento de la voz que no sabe decir"⁸. No

* Escritora. Estudios de Letras en la Universidad Nacional complementados por etapas en Washington (Maryland University) y Suiza (Universidades de Ginebra y Lausana). Actualmente es profesora en la Universidad de Venecia.

¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, París, Editions du Seuil, 1971, pág. 31.

² George Steiner, "Eros an Idiom", en *On Difficulty and other Essays*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1978, pág. 129.

³ *Ibid.*, págs. 103y 105.

⁴ Véase Helena Araujo, *La Scherezada criolla, ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá, Universidad Nacional, 1989.

⁵ Que el género propiamente erótico no haya florecido sino hasta los años ochenta no excluye una serie de textos precursores (*ibid.*, especialmente los capítulos de la educación sentimental, págs. 85-120). Actualmente, la riqueza del *corpus* es tal, que quedan por comentarse en estas notas obras tan importantes como *Lo Impenetrable* (1984), de Griselda Gámbaro, *Las Horas Desnudas* (1989) de Lygia Fagundes Telles, *Duerme* (1994) de Carmen Boullosa, *Tanta Vida* (1998) de Esther Andradí, *Perfume de Gardenia* (1996) de Laura Antillano, o *Como un Mensajero tuyo* (1998) de Mayra Montero.

⁶ Cristina Peri Rossi, *Solitario de Amor*, Barcelona, Grijalbo, 1988, pág. 37.

⁷ Steiner, "Eros an idiom"..., pág. 121.

⁸ Tununa Mercado, *Canon de Alcoba*, Buenos Aires, Ada Korn, 1988, pág. 99.

sabe decir pero halla las palabras y urde una metonimia que la voluptuosidad somatiza, haciendo más veraces los itinerarios del deseo. Tan apta para alegorizar en torno a la espera como a la "sola y perfecta fusión", Mercado alterna variantes perversas con loas a un sexo masculino "siempre delicado en su imperceptible erección"⁹. Finalmente, su aversión a la frigidez obligatoria de los ámbitos domésticos le inspira un relato sobre el onanismo femenino digno de otra erotómana exquisita: la chilena Ana María del Río.

Los siete días de la Señora K son siete largos y gozosos pecados capitales, cometidos por un ama de casa supuestamente frígida. "Eres de corcho" diagnostica el marido. Sin embargo, basta una semana de vacaciones conyugales para que ese parangón de inhibiciones y desaliños se transforme en hembra ávida. ¿Quién lo hubiera creído? Luego de un idilio tan imaginario como real, la Señora K terminará precipitándose en una tormenta "sin timón" y hundiéndose "hasta los dientes, los labios, las cuerdas vocales rotas en el orgasmo rugiente"¹⁰. Al combinar el *pathos* con una cómica banalidad, Ana María del Río se exime aquí de cualquier lastre reivindicatorio y lidia con tanta mesura este breve, adventicio *bildungsroman*, como otros cuentos suyos sobre la lujuria infantil o el azar de ciertos encuentros envilecedores.

Y si en Chile la crónica es candente, en Brasil no lo es menos. ¿Quién no ha oído hablar de Hilda Hilst? Tan libertina como barroca, convertirá las memorias de cierto Casanova siglo XX en un laberinto de situaciones hiperbólicas que lindan -igual que en Fellini- con la caricatura. ¿Cómo no sucumbir, sin embargo, a los encantos del seductor sibarita, el artista de lupanar, o el poeta adicto a la tanatofilia? A su lado, lasciva y deletérea, una pintora sin falsos pudores se sabe tan capaz de atraer a la clientela *snob* como a la comparsa de bohemios que suelen encanallarse en los barrios bajos. *Cuentos de escarnio* -*Textos grotescos* titula Hilda Hilst su colección. Igualmente grotescos y quizás más mordaces, son los que urde la colombiana Fanny Buitrago en torno a cierta provinciana motejada *Señora de la Miel*, socia de un pastelero experto en recetas afrodisíacas. Si el escenario ya no es carioca y cosmopolita sino costero y parroquial, los episodios se suceden en la misma disparatada anarquía, con personajes indemnizados por una conducta igualmente estrafularia. El discurso, a la vez irrisorio y

picaresco, logra insertar el absurdo en proezas y fracasos: adscritas al núcleo de la narración, ciertas circunstancias contribuyen a anunciar, precipitar o retardar la realización de un idilio entre el tenorio más notable del lugar y una doncella con "la almeja como pulpa de mamey frotada con ají pique y pimienta de olor"¹¹. Esa misma "almeja", comparada en otras ocasiones a "una torcaza negra y rosa que chilla y pide auxilio"¹², es en realidad la protagonista de esta parábola caribeña.

No hay secreto del cuerpo para anhelar

Ahora bien, si las ficciones de Hilst y Buitrago -humor burlesco incluido- podrían clasificarse en el género del *ars erótica*, las de la argentina Alicia Steimberg pertenecen más bien a lo que Foucault solía denominar *scientia sexualis*. Verdad, su novela *Amatista* describe las peripecias de una sexóloga empeñada en curar de eyaculación precoz a un jurista célebre, en una Buenos Aires refinada y elegante. A lo largo de un texto que acusa influencias sadianas, un discurso a la vez asertivo y combinatorio exige aquí disciplina, demostrando página tras página y coito tras coito, que "no hay secreto del cuerpo para anhelar, solamente prácticas para cumplir"¹³. ¿Cómo negarlo? Si otras autoras denuncian a una sociedad aséptica hasta la obsesión, reivindicando la organografía femenina, sus humores y sudores, Alicia Steimberg parodia en cambio una sexualidad sin sedimento o maculación; una sexualidad tan pura, que ha sido programada por el Altísimo. Inocentes y robotizados, los amantes pueden controlar así hasta el más íntimo mecanismo de su maquinaria erótica. Cabe añadir, además, que la calidad de *Amatista* "estriba en su multiplicidad de niveles, ya que el lenguaje metafórico empleado para designar zonas anatómicas y poses, complementa e contrapunto entre historias intercaladas y paralelismos diegéticos"¹⁴. La dramatización de acoplamientos inspirados o estimulados por la recitación de parábolas salaces, tiende a crear, como en Sade, una obsesión por los lugares clave del placer, una saturación de las zonas erógenas. En los locutorios terapéuticos, igual que en los aposentos del marqués, "la retórica es una máquina del deseo"¹⁵.

⁹ *Ibid.*, pág. 165.

¹⁰ Ana María Del Río, *Siete Días de la Señora K*, Santiago, Planeta, 1993, pág. 104.

¹¹ Fanny Buitrago, *Señora de la Miel*, Bogotá, Arango Editores, 1993, pág. 136.

¹² *Ibid.*, pág. 55.

¹³ Barthes, *Sade, Fourier...*, pág. 161.

¹⁴ Cynthia Tomkins, "Intertextualidad en *Amatista* y *Cuando digo Magdalena* de Alicia Steimberg", en *Hispanica*, Universidad de Maryland, No. 75/77, abril-agosto de 1997, págs. 197-201.

¹⁵ Barthes, *Sade, Fourier...*, pág. 143.

Ajena a estos procesos metonímicos, la peruana Teresa Ruiz Rosas opta en cambio por la crónica realista, testimonial. Al describir la relación de un cholo limeño con una señorita de los barrios altos, apela a recursos folletinescos con una dosificada ironía, manejando paradigmas vinculados al tema narcisista del doble y desviaciones neuróticas que invitan a la transgresión de lo real. La aventura de Asencio, *El Copista*, demuestra que en todo apareamiento los roles pueden confundirse. Sí, sí, el sujeto subyugado puede pasar a subyugador y quien exhibe sus intimidades disfrutar tanto como el *voyeur*. Evidente, aquí el texto busca (a sexualidad y la encuentra como una práctica inevitable: repicándola, llega a considerarla un estado absoluto, sin dejar de enfocar la problemática de los cuerpos. "Gemí queda y profana", confiesa la supuesta culpable. Y al final: "Me sentí estrella y rata"¹⁶.

La dobladura, la refracción, el diálogo tajante, caracterizan la novela que la mexicana Margo Glantz titula *Apariciones*, con referencia a todo lo que en el texto surge y se eclipsa, brilla y se apaga, nace y fallece, en una sucesión de fragmentos que alternan crudezas carnales con , digresiones religiosas, estéticas, musicales. Una escritora que hace las veces de protagonista y suele contemplarse en su quehacer/placer, describe a la vez los transportes místicos de dos monjas coloniales y los extravíos amorosos de una pareja contemporánea, empeñada en la compulsiva, mórbida búsqueda del placer. A lo largo del texto, fantasmas y códigos de conducta o razonamiento remiten ocasionalmente a Georges Bataille, que Margo Glantz ha traducido y comentado con meticulosidad. Bataille -recordemos- manifiesta, como Mandiargues, Klossowski y otros intelectuales de su generación, una fascinación teñida de repulsión por la sexualidad femenina, que se traduce muchas veces en episodios de sadomasoquismo. En la novela de Margo Glantz, tanto la configuración surrealista como el recurso a la perversión proyectan en el cuerpo la materia que induce el relato. A nivel textual, la crueldad no existe sino como significante del deseo, intensificado en ías técnicas eróticas de la pareja y exacerbado en los flagelos y arrebatos de las monjas que protagonizan la segunda variante pasional. Aquí, como en Bataille, el objeto del sacrificio y e objeto del deseo se confunden en la transgresión de lo verosímil.

Cómplice de ritos turbios en que el placer exige su cuota de culpa, humillación o rebajamiento, la protagonista vive el descubrimiento de su sexualidad en escenas que se repiten a lo largo de la narración. En cada secuencia, el contraste entre la crudeza del diálogo y el refinamiento del ambiente es tan impactante como la revelación de la animalidad para quien vive en función de las letras y las artes. ¿No dice el mismo Bataille que la mujer en transe amoroso es "una perra que goza y goza gritando"? Su exasperante gozo y la no menos exasperante angustia de quien lo provoca, halla eco en los delirios y flagelaciones de las dos religiosas que deliran de amor. Fatalmente, el amor profano busca, como e amor sagrado, transgredir los límites y demostrar que "la suprema interrogación filosófica coincide con la cima del erotismo"¹⁷.

El status social de los amantes

Intelectualizado en escenas que evocan el desvarío o el libertinaje, el conflicto amoroso puede, en ciertos casos, divulgar el status social de los amantes. Así, la sexóloga y el jurista de la novela de Alicia Steimberg se asemejan a los refinados protagonistas de Margo Glantz. Y frente a ellos, ¿cómo ignorar la revancha de clase que representa el cholo limeño en la de Teresa Ruiz Rosas? La relación de poder, implicada en el ingrediente sádico, resulta inevitable. Además, para ciertos casos, la seducción no sólo ha de ejercerse como técnica de ascenso social sino de estrategia política. En *Muñeca Brava*, por ejemplo, Lucía Guerra describe la resistencia popular contra la dictadura chilena, situándose en los barrios de tolerancia. ¿Por qué no han de merecer las prostitutas dignidad y rango de militantes? A la manera de un testimonio novelado, el relato se distribuye aquí en secuencias que alternan lo imaginario con lo simbólico-social, incluyendo episodios a la vez paródicos y salaces. El obsesivo enamoramiento de un militar, constituye un núcleo narrativo en que cobrará prestancia una chica de mala vida. Al final, lo patético de un desenlace en que se sacrifica, no alcanzará a desvirtuar un texto que ironiza en torno a la moral fascista, erigiendo en paradigmas de autenticidad a quienes sobrevivan

¹⁶Teresa Ruiz Rosas, *El Copista*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 109.

¹⁷Anne ManeDardigna, *Les Chateaux d'Eros*, París, Maspero, 1980, pág.62. Sobre la influencia de Georges Bataille en los textos de Margo Glantz, véase Magdalena García Pinto, "La Problemática de la Sexualidad en la Escritura de Margo Glantz", en *Escritura y Sexualidad en la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1990, págs. 31-47. Y sobre la novela *Apariciones*, véase "Desde la Escritura: Margo Glantz, textos de Lorenzana Sandra, Fraco Jean, Eltit Diamela, Pasternac Nora, Mansour Monica", en *Debate Feminista*, abril de 1998, México.

donde se les trata "como maniquíes de carne y hueso que, después que se usan, se tiran a la basura"¹⁸.

Al desafiar un régimen que tolera la prostitución como un pecado necesario, la protagonista de Lucía Guerra se improvisa en la subversión con la misma facilidad que la anti-heroína de la colombiana Ana María Jaramillo en *Las Horas secretas*. ¿Serán las horas de amor y de cama lo que permita a una mujer construirse como sujeto implícitamente plural, defensor de una revolución a la vez sexual y política? "Me enseñó que todos los olores, humores, líquidos, secreciones y pedacitos del cuerpo son fuentes de placer"¹⁹, dice refiriéndose a su amante guerrillero. Aprendiz de tácticas eróticas, lo será también de tácticas políticas, a medida que su desalado monólogo progresa re-semantizando textualmente su cuerpo y otorgándole una nueva dimensión. El "negro", como apoda al guerrillero, ha de morir con otros camaradas, magistrados y empleados del Palacio de Justicia, que la guerrilla se ha tomado y que el ejército sitiara e incendiará dejando centenares de muertos. Al denunciar el hecho, la voz pueril de la militante, parece proyectarse más allá de la evidencia, perturbando los dictados de la lógica burguesa y descentrando las categorías del tiempo y el espacio. Una vez su cuerpo liberado, su rebeldía ha de transformar la derrota en victoria.

Las técnicas didácticas de Zoé Valdés

Lúdica, lírica, deliciosamente surrealista, la cubana Zoé Valdés se ejerce como narradora autodiegética en una primera novela que hereda los procesos metafóricos de su propia poesía²⁰. Verdad, *Sangre Azul* asimila ficciones a vivencias en la increíble aventura de cambiar la vida, como lo pretendiera el Rimbaud citado en los epígrafes, Cambiar la vida, sí, cambiarla atravesando todas las infernales estaciones y descubriendo el "yo" profundo en los tonos azules de un amante-pintor que subyuga a la protagonista desde la noche en que "hincado de rodillas, le hunde la lengua en los pelos húmedos"²¹.

Infatuada y delirante, esta eterna adolescente anuncia, sin embargo, la implacable cronista de la cotidianidad en una isla donde se ha pretendido "construir el paraíso". ¿Quién lo hubiera creído? El paraíso era la Cuba revolucionaria y Zoé Valdés, nacida, como la hablante, en el 59, será una hija mimada del régimen castrista, para convertirse, ya mujer, en su más radical demisionaria. ¿Y qué mejor para denunciar a los comandantes verde-olivo o a los esbirros del "período especial" que el testimonio de quien solía codearse con ellos mañana y tarde? Si en su primera novela Valdés "se escribe" con talento²², ésta también la halla rememorando lo que vivió y produciendo textos localizados en la subjetividad. Sin remedio, la diatriba contra los mandarines del Partido se dobla aquí de una reivindicación femenino-feminista que concierne su propia identidad. *La Nada Cotidiana* es un título que resume bien la brega de los cubanos trabajando, transportándose, soportándose día a día, Y la nada cotidiana parece adherirse también a los itinerarios de la protagonista, una vez que los ímpetus de la adolescencia ceden paso a una rutina compartida por un marido megalómano y un amante poco recomendable. ¿Con cuál quedarse? A lo largo de largas secuencias candentes, las descripciones son sobre todo genitales, transformando lo que parecía un picaresco *bildungsroman* en página tras página de pedagogía para lograr erecciones sostenidas u orgasmos fulgurantes. ¿Podrán técnicas tan didácticas ser realmente anticomunistas?

Más satírica y también más paródica, Zoé Valdés cambia de registro en *Te di la vida entera* que inicia en la Cuba pre-revolucionaria, ejerciendo un discurso muy a lo Cabrera Infante, con citas de boleros y músicos caribeños. A esto añade, cómo no, una que otra escena pornográfica, y cierta dosis del *dirty realism* tan de moda entre algunos de sus congéneres²³. Tal vez porque aquí la autora no "se escribe" ya, o porque la historia de una provinciana vistosa decidida a sobrevivir en La Habana resulta tan trivial como su rol de madre soltera y eterna enamorada, el famoso *best-seller* desmerece las obras que lo preceden. ¿Para qué negarlo? Esta novela que se quiere expresionista y pretende matizar la requisitoria y la incriminación anticastrista con una parla supuestamente popular, resulta

¹⁸ Lucía Guerra, Muñeca Brava, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, pág. 66.

¹⁹ Ana María Jaramillo, *Las Horas Secretas*, Bogotá, Planeta, 1990, pág. 28.

²⁰ Véase Adriana Castillo de Berchenko, "La Retórica del Discurso Amoroso en la Poesía de Zoé Valdés", en *Escritura y Sexualidad...*, págs. 105-116. Este texto ofrece una bibliografía de la obra poética de Zoé Valdés. En cuanto a su obra narrativa, además de lastres novelas mencionadas aquí, ha publicado *La Hija del Embajador* (1995), *Cólera de Ángeles* (1996), *Café Nostalgia* (1997) y *Traficantes de belleza* (1998).

²¹ Zoé Valdés, *Sangre Azul*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, pág. 85

²² Castillo de Berchenko, "La Retórica del Discurso...", pág. 106.

²³ Véase Miguel García Posada, "En el Reino del Fango", en *Babelia de El País*, Madrid, octubre 24 de 1998, pág. 6.

farragosa, redundante y panfletaria. Sin remedio, sus personajes son "casi siempre grotescas marionetas al servicio de una cólera ciertamente comprensible, pero tan tiránica y asfixiante a su manera, como el despotismo que la motiva"²⁴. Y... ya va siendo hora de preguntar: ¿Acaso en esa Habana tan aparatosamente sucia, venal y pordiosera, las prostitutas no pueden ser sino esperpénticas? De todos modos, las habilitadas por Zoé Valdés -incluyendo curriculum de farándula y mamarrachadas- quedan en la caricatura. Cabe señalar; que frente a ellas, las heroínas, o mejor, antiheroínas que sitúa Lucía Guerra en Santiago de Chile, contrastan por su clarividencia. Verdad, al introducirlas como actantes en el espacio social, Guerra incluye connotaciones semánticas con respecto al transcurrir histórico y político, transformando la convencional vulgaridad de sus personajes en sustancia asimilable a su rol de rebeldes. Las congéneres cubanas, por el contrario, parecen protagonizar una grotesca versión del "bloqueo".

Erotismo retro

Tiempos Viejos se titula un ya famoso tango... Y es situándose en los tiempos viejos, precisamente, que la argentina Alicia Dujovne imagina una biografía de Mireya, la rubia fatal de los arrabales porteños, antes glorificada en el París de *La Belle Époque*. Nacida en el sur de Francia, la estrambótica modelo de Toulouse Lautrec caerá en brazos de un argentino que la incita a cruzar el Atlántico para instalarse en una Buenos Aires donde ya se practica ja danza que habrá de convertirse en "su destino infinito"²⁵. Empleada en burdeles de recamado viso, Mireya pasará de rufián en rufián, resplandeciendo en cada acoplamiento y sumándose a la leyenda de las milongas y de los cafres. A la vez humorista y nostálgica, vivirá luego alternando los encuentros furtivos con los tangos "de ritmos entrecortados, contradictorios"²⁶. La presencia de Gardel en la Argentina, su muerte trágica, servirán de epílogo a una trayectoria que Alicia Dujovne elabora con agilidad de cronista y rigor de socióloga. Para ella, los cuadros de "malas costumbres" tienen derecho a ser literarios aunque ilustren tráficos reprobables. Además

¿cómo negarlo? Así comercializado o mercantilizado, el itinerario de Mireya no excluye capítulos conmovedores: al fin y a cabo, si el deseo transita en obsesiones y fantasmas, ¿no puede ser también lírico, mágico? Rica o pobre, empleada o patrona, Mireya baila y se baila al ritmo del tango. Sobre entonces preguntar: ¿Hay distancia entre la Mireya francesa y la Mireya porteña? ¿Entre la modelo de Montmartre y la amiga de Gardel? Una y otra son sustancia de una misma ficción...

Siguiendo lo que podría llamarse una corriente *retro*, la también argentina Clara Obligado se remonta al romanticismo revolucionario, y se atreve a atribuir al Fundador de la Primera Internacional Comunista una bastarda con madre promiscua pero de noble estirpe. Tan bella y tan cruel como cualquier heroína de folletín, *La Hija de Marx* se irá convirtiendo a medida que progresa el siglo XIX, en heredera de una dinastía de aristócratas libertarias. Sí la madre es una amazona nacida en el Imperio de los zares, que luego de escandalizar la nobleza y coleccionar amantes de ambos sexos termina sacrificándose por la revolución, la hija dedicará sus ocios de cosmopolita a buscar el gran amor que sólo podrá encontrar la nieta -pagándolo con la propia vida-. ¿Qué tal la genealogía? Aunque la novela sea monologante y rememorativa, sus espacios vitales se pueblan de episodios tan melodramáticos, patéticos y fatídicos como los de las publicaciones periódicas o las películas mudas. Inspirado sobre todo en la gran literatura rusa, el relato se asemeja con frecuencia al *pastiche*, así intente distribuir en coordenadas históricas una narración regida por la lujuria. Atrechos románticoide, a trechos naturalista, el discurso no alcanza, obviamente, a disimular recursos y artificios. ¿Quién lo duda? En la Rusia zarista, como en la Europa de la primera posguerra, la gente vivía para fornicar o fornicaba para vivir. La clasificación que aquí rige entre amos y siervos, nobles y plebeyos, resulta tan repetitiva como los episodios de desenfreno y orgía, insertados unos en otros igual que muñecas rusas.

Ahora bien, si Clara Obligado emplea ocasionalmente el género epistolar para dar ambiente retro a su novela, Angélica Gorodisher elabora la suya con base en una serie de cartas. *Querido Amigo* es el título de ocho minuciosas misivas escritas por un diplomático inglés desde Birnassam, capital de un país de Las Mil y una Noches, adonde ha sido enviado por el Gobierno de Su Majestad. Consumidores del oro que subyace en sus suelos y de la seda que comercian ciertos pueblos del desierto, los indígenas de Birnassam se resguardan del sol en moradas umbrosas, donde brillan por

²⁴ Frédéric Tmguey, "Zoé Valdés á Sens Unique", en *Samedi Littéraire, Journal de Genève*, Ginebra, Suiza, noviembre 2, 1997, pág. 32.

²⁵ Alicia Dujovne Ortiz, *Mireya*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998. Traducida al francés con el título *Femme couleur Tango*, París, Grasset & Fasquelle, 1998, pág. 130.

²⁶ *Ibid*, pág. 162,

su lubricidad las mujeres. ¿Quién lo hubiera creído? El Honorable Embajador accede a la intimidad de muchas de ellas a instancia de los mismos maridos, signatarios de Estado. Intimidado al principio, Su Excelencia terminará aficionándose a los más osados juegos eróticos y enterándose, por sus anfitriones, de las tradiciones que los legalizan. Naturalmente, todo ello quedará en sus cartas... Una metonimia inspirada en textos arcaicos, árabes y bíblicos, enriquece este epistolario en que las mujeres tienen rol de iniciadoras y cómplices. "Mi cuerpo siempre es nuevo cuando ella lo explora", dice el narrador. Y luego, "yo mismo voy sobre ella como un viento que trae lluvia en la panza de las nubes y la va dejando caer en la tierra en una ráfaga, otra, otra y otra más hasta quedarse sin voz y sin sangre"²⁷.

Veladamente obscenas

¿Será cierto que "la subjetividad femenina, a fuerza de ser considerada natural, elude una auténtica e independiente estructuración sexual"²⁸? De todos modos, aunque se ejerzan en procesos semióticos heredados, las latinoamericanas quieren hallar una expresión de su vida genérica. ¿Cómo eludir la normatividad falocéntrica y las presiones del mercado editorial conviniendo al mismo tiempo con las ambigüedades del lenguaje? Ambigüedades que además pueden abarcar espacios ajenos a la representación explícita. Sí, sí, a lo largo de la narración, puede ser el discurso interiorizado, encubierto, el que suscita la complicidad del lector y su participación en procesos inconscientes posiblemente incodificables. Tal vez por eso algunas escritoras osan afirmar que "la voz narrativa se inscribe en un sistema de signos que a la vez que incluyen lo sexual, abarcan actividades y funciones que lo exceden y lo trascienden"²⁹. Resulta evidente que para ellas, la brutalidad y la crudeza pueden afectar los contenidos semánticos de un texto. Finalmente, ni los acopios de vocabulario morfológico ni los despliegues lexicales llegan a ser significantes. "¿Qué fallas en el nervio de la literalidad humana, qué falta de confianza en la imaginación, ha acarreado esta inversión ofensiva y filosóficamente ingenua en la palabra?", pregunta con irritación

George Steiner refiriéndose a la literatura erótica de este siglo³⁰.

Tal vez para combatir esta "inversión ofensiva y filosóficamente ingenua en la palabra", ciertas latinoamericanas rechazan la versión fotográfica de los procedimientos sexuales. En vez de hablarlo, decirlo, gritarlo todo, prefieren crear espacios en blanco, intersticios semánticos. Dos ejemplos podrían ser la argentina Vlady Kociancich y la mexicana Barbara Jacobs, específicamente en dos novelas: *El Templo de las mujeres*, y *Vida con mi Amigo*. Disfrazando de relato policíaco una parábola sobre la fragilidad de las apariencias en diversos y sucesivos idilios, Kociancich traza para su protagonista un itinerario que incluye metrópolis como París y Atenas. A la vez audaz, cauta, ávida y prudente, esta empecinada soñadora acabará hallando respuesta a sus indagaciones en una isla de Las Cícladas -y trayendo consigo de regreso las claves de su propia vocación artística. Hallarse, reconocerse, conocerse en el otro, será también la meta de la protagonista de Bárbara Jacobs, igualmente apasionada e igualmente nómada, pero capaz de preferir a cada encuentro itinerante la aventura del primero, el único, el último amante-amigo, que como ella y con ella pretende realizarse a través de la literatura. Para los dos, leer es escribir, escribir es viajar, y ya saben que "hay muchos tipos de viaje, pero el más difícil de hacer y narrar, es el que te lleva hacia ti mismo"³¹.

¿Novelas de aprendizaje? Quizás, pero sobre todo novelas en que la instancia narrativa privilegia la función testimonial sin afectar los sistemas de la ficción. ¿Cómo? A lo largo del texto, secuencias dialógicas destinadas a dinamizarlo, suscitan alegorías que descartan todo realismo tradicional. Y descartado el realismo, se descartan los fastidiosos recuentos circunstanciales, así como los inevitables detalles de perversiones... Ni "la parte maldita" de Bataille, ni el "cuerpo grotesco" de Bakhtine tienen aquí cabida: asimilando su historia a su propio imaginario, las narradoras viven el tránsito, el juego, el ritual, como convergencias del deseo. Sin ser lírico o naturalista, su discurso se mide a los encuentros y las citas, sugiriendo placeres no verbalizados. Ajeno a una supuesta voluntad de poder y a una supuesta compulsión de transgredir, el erotismo intenta liberarse entonces de los prejuicios posmodernos. ¿No dijo Barthes en uno de sus últimos ensayos que

²⁷ Angélica Gorodisher, *Querido Amigo*, novela inédita, pág.95.

²⁸ Marta Moreno Frosch, "Discurso erótico y escritura femenina", en *Escritura y Sexualidad...*, pág.22.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 28.

³⁰ Steiner, "Eros an idiom"..., pág. 129.

³¹ Barbara Jacobs, *Vida con mi amigo*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 13.

el sentimiento se había transformado para sus contemporáneos en una obscenidad? Quizás Vlady Kociandch y Barbara Jacobs sean veladamente obscenas...

¿Un erotismo heredado?

Ahora bien, el de las escritoras que hemos nombrado, ¿será un erotismo heredado? Obligadas a emplear "los mismos códigos significativos que gobiernan todas las relaciones sociales"³², no pueden eximirse de ciertas influencias. Sobre todo cuando los modelos descienden de la gran literatura de todos los tiempos. Sade, Proust, Bataille... Se diría que el ancestro erótico está en Francia. Si quisiéramos feminizarlo, podríamos agregar el nombre de la celeberrima Pauline Réage. Y ¿por qué no? el de Colette. Sí, sí, los ámbitos *retro* descritos por Alicia Dujovne, son también los de la atrevidísima autora de *Gigi*: su impecable estructura dialógica y sus digresiones porteñas no excluyen un discurso que excede en la codificación de una sensualidad muy *Belle Époque*. En cuanto a la rusófila Clara Obligado, se diría que intenta una "carnavalización" en su cronología de escándalos y orgías. Capítulos que recuerdan los melodramas de Turgenev incluyen apartes dignos de las más candentes memorias de ciertas princesas cortesanas, alternando un naturalismo a la Zola con la más manida literatura *kitsch*. Por exagerado, alrevesado y travestido, el erotismo llega así a ser esperpento.

En su libro sobre la novela femenina contemporánea, Biruté Cipliauskaitė, dice que "las autoras no escriben para excitar la imaginación erótica sino para dar cuenta de su vivencia plenaria"³³. Sin embargo hoy, esta "vivencia plenaria" puede incluir crudezas que comprueban cuan tenue es la barrera entre erotismo y pornografía. Y muchas veces los modelos son masculinos... Cuesta creerlo, pero ya pasaron los tiempos en que la norma era una

jouissance genérica o un *parler femme* reivindicado.

Además las pautas no vienen solamente de Francia. Por ejemplo, si pasamos de allí a la alegre Inglaterra (o mejor Irlanda), podemos decir que ciertos monólogos de Zoé Valdés pueden inspirarse en la Molly Bloom de Joyce. Por no mencionar quiebres y fragmentaciones textuales muy reconocibles... En cuanto a Angélica Gorodisher, ¿no hay en su parábola orientalista huellas de Swift y de Wilde? Y si en el caso de Gorodisher la herencia es directa, en el de Valdés viene filtrada por Cabrera Infante, como viene filtrada la de ciertos maestros británicos como Russell o Wells o Chesterton, por maestros latinoamericanos como Borges y Bioy Casares en las muy eruditas Bárbara Jacobs y Vlady Kodancich. ¿Quién niega que para Kociancich el azar posee una dimensión metafísica? Sus enigmas erótico-policíacos, teñidos de un inconfundible humor inteligente y de intertextos inspirados en lo extraño y lo fantástico, se resuelven en cavilaciones que pueden ser muy femeninas pero recuerdan las del inventor de Morel. Con respecto a Bárbara Jacobs, resulta evidente que su técnica narrativa se ejerce en función de las citaciones librescas y de la palabra escrita: que sus protagonistas se amen leyendo o se lean amándose delante de un gran espejo y entre "sábanas blancas" no impide que intenten llegar así al Aleph o a la biblioteca-paraíso. Y para concluir, ya va siendo tiempo de preguntar: ¿Por qué estas y otras escritoras con madres como Colette, Duras, Virginia Woolf, o Agatha Christie, han de desconocer a sus padres? Sobre todo cuando se sienten tan libres como para injertarles su propia semiótica. Si Bakhtin atribuye a la novela moderna un discurso de diálogos y voces multiplicadas, aquí podemos hablar de una *heteroglossia* que crece en función del deseo. Cuando se descarta el afán mercantil que exige la pornografía; el cuerpo, vetado y proscrito durante centurias, resurge en innovadores procesos metafóricos. ¿Cómo concebir mejor, a fin de siglo, el erotismo femenino?

³² Moreno Frosch, "Discurso erótico y escritura...", pág. 23.

³³ Biruté Cipliauskaitė, *La novela Femenina Contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 166.