Tabú y transgresión en la cultura hispánica contemporánea

Marco Kunz & Silvia Rosa (EDS.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2020
© Les auteurs, 2020

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270
BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-156-5

Édition originale :
ISBN : 978-2-36783-151-0
Collection Universitas – ISSN : 2265-0776

TABÚ Y TRANSGRESIÓN

EN

LA CULTURA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA

TABÚ Y TRANSGRESIÓN EN LA CULTURA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA

Edición de

Marco Kunz y Silvia Rosa

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

ÍNDICE

Marco Kunz
Tabú y transgresión: introducción....9

Cristina Mondragón
Tótem y transgresión en "La muerte del tigre" de Rosario Castellanos....53

Amélie Florenchie
Representación de la sexualidad, erotismo, pornografía: los tabúes del campo literario español....69

Silvia Rosa
Amores enrarecidos: deseo y erotismo en *Versiones de Teresa* de Andrés Barba....95

Jorge Chen Sham
Las incorrecciones de la belleza femenina: su desmitificación en *Apogeo* de Gioconda Belli....117

Romina Irene Palacios Espinoza
"¿Bendito el fruto de tu vientre?". Breve catálogo de sujetos estériles en la narrativa literaria latinoamericana....135

Joanna Mańkowska
El Gran ceremonial de Fernando Arrabal y A ciegas de Jesús Campos García: dos modos de romper los tabúes de la religión y de la maternidad en el teatro español de la segunda mitad del siglo XX....151

Javier Ferrer Calle
Matándome de risa. Suicidio y humor negro en dos relatos de Andrés Neuman....171

Constanza Ramírez Zúñiga
Escenas del espectáculo de la muerte: decir, vivir y escribir cáncer 183

Daniela Kuschel
Álex de la Iglesia: el enfant terrible del cine español y la 'transgresión institucionalizada' 199

Maribel Cedeño Rojas
"Te voy a sacar el hígado como a un pollo": tabú y transgresión en *Relatos salvajes* de Damián Szifron 215

TABÚ Y TRANSGRESIÓN: INTRODUCCIÓN

Marco Kunz
Université de Lausanne

Aunque suele ser considerado como un anacronismo en nuestras sociedades occidentales que se complacen en medir su grado de modernidad y progreso a partir de las libertades individuales y la racionalidad de las normas de convivencia, el tabú, denostado a menudo como arcaico, arbitrario y represivo, está viviendo hoy en día una nueva época de resurgimiento y esplendor, y no raramente desde posiciones ideológicas que pretenden combatirlo. Por un lado, pese a la gran permisividad que reina en la mayoría de los países europeos y norteamericanos respecto a los dominios tradicionalmente más tabuizados (la sexualidad, la fe, la enfermedad, la muerte, el poder), todavía persisten, en una parte de la población, tabúes tenaces cuya transgresión, incluso cuando va avalada y autorizada por las leyes, puede provocar polémicas virulentas (p. ej. ¿qué chistes sobre temas religiosos puede hacer un cómico?, ¿qué límites éticos tiene la libertad de expresión?), sanciones judiciales (p. ej. los intentos, a veces exitosos, de prohibir la exposición pública de una obra de arte denunciada por pornografía[1] o blasfemia) y sociales (v. gr. las campañas de difamación y ostracismo en los medios de comunicación y los *social media* contra personas que han dicho o hecho algo que constituye una transgresión imperdonable a ojos de sus 'linchadores' virtuales), y hasta reacciones violentas contra la salud y la vida (como los ataques a homosexuales o transexuales, cada vez más frecuentes incluso cuando la legislación

1. La sexualidad siempre ha sido uno de los ámbitos más tabuizados, y esto no ha cambiado en nuestra época, pese a la mayor libertad sexual y la creciente desinhibición del discurso sobre la sexualidad y la legalización, en la mayoría de los países occidentales, de la literatura y la imagen eróticas y pornográficas, donde hoy en día sólo se transgreden tabúes cuando lo sexual se muestra de una manera explícita en lugares y contextos no previstos para tales exhibiciones o cuando se trata de prácticas sexuales extremas y prohibidas por la Ley. Amélie Florenchie, en su artículo en este volumen, reflexiona sobre la variedad y los límites de la representación de la sexualidad en la literatura española, que en pocas décadas pasó de una censura rigurosa de toda 'inmoralidad' a una libertad en que (casi) todo se vale.

protege estas orientaciones sexuales pues no se ha logrado extirpar por completo las convicciones y actitudes homófobas en sectores sociales resistentes al sistema axiológico dominante). Por otro lado, para defender la destabuización como un logro adquirido que nos libera de las antiguas prohibiciones represoras, se observa una tendencia creciente a la tabuización de los tabúes mismos que consiste en denunciar (p. ej. en virtud de la 'corrección política') toda transgresión de las nuevas interdicciones que se dirigen contra quien habla o actúa en nombre de un tabú 'anticuado' y 'superado'. No se trata simplemente de un antagonismo entre conservadores recalcitrantes que se niegan a renunciar a sus tabúes ancestrales y progresistas que no quieren permitir el retroceso hacia la intolerancia y la discriminación de minorías que se han abolido en una larga lucha histórica, sino de un conflicto inherente a toda sociedad auténticamente democrática y pluralista que, por definición, es incompatible con la vigencia de valores absolutos e indiscutibles, pero que no puede suprimir la existencia de éstos en la mente de una parte de la población, y con ellos la de tabúes que se excluyen mutuamente y compiten por la hegemonía. Como arguye Alexandra Przyrembel (2011), las diversas modernidades occidentales que se desarrollaron a partir de la Ilustración no se fundan en una destabuización consecuente y una racionalización utilitarista total de las prohibiciones, sino que también recurren a nuevas tabuizaciones, en particular en el ámbito de la higiene (que, para evitar el 'contagio', usa una emoción negativa, el asco, como barrera que impide que se mire o toque lo 'sucio') y la revitalización de una religión parcialmente secularizada (con una actualización de los conceptos de 'moral' y 'pecado') en el contexto de la problemática social en el siglo XIX. En todos estos casos, el tabú cumple una función protectora de algo que sus promotores consideran y propagan como intocable e incuestionable porque ponerlo en tela de juicio conllevaría el riesgo de su destrucción y pérdida irrecuperable, y pondría en peligro un orden construido con la ayuda del tabú. Además, casi siempre lo tabuizado se sitúa en el centro de una tensión entre lo puro y lo impuro y se ve protegido por prohibiciones que lo sacralizan.

La producción cultural no sólo toma posición en este debate en torno al tabú y su infracción, sino que lo promueve a menudo con la ambición de estar en la vanguardia, no tanto estética, sino más bien

de las tendencias sociales y éticas del presente. No obstante, al mismo tiempo que podríamos sentirnos tentados de constatar la prevalencia de una voluntad destabuizadora en la literatura, el cine y el arte contemporáneos, también se nota la presión inhibitoria de muchos tabúes tanto en la manera prudente, indirecta, alusiva de tematizarlos como en la espectacularidad del gesto transgresor que se pone en escena como un acto liberador que intenta llamar la atención por su osadía —o que es interpretado como intencionadamente irreverente por los que ven agredidos sus valores y convicciones— y suele provocar a la vez aplausos entusiastas e indignación escandalizada, revelando así la polarización existente en la sociedad. Analizar y discutir esta dinámica de tabú y transgresión en el ámbito hispanohablante fue el objetivo del coloquio internacional *Tabú y transgresión en la cultura contemporánea* que se celebró en la Universidad de Lausana, del 7 al 9 de junio de 2017, y en el que se presentaron las primeras versiones de la selección de artículos que publicamos en este volumen. Para mejor comprender qué es un tabú, qué fue en su origen y en qué se ha transformado, proponemos en esta introducción un breve recorrido histórico y unas reflexiones sobre las múltiples manifestaciones y valoraciones del tabú y su transgresión en la cultura actual.

Del tabú indígena al tabú social

La historia del tabú es también la de una transformación y apropiación cultural de un concepto cuyo significado y función originales probablemente nunca hemos logrado comprender en su complejidad real los occidentales que lo hemos hecho nuestro, entre otras razones porque nuestra noción de 'comprensión' es incompatible con un auténtico tabú. El primer europeo que utilizó la palabra *taboo* fue el explorador británico James Cook, que la había escuchado en una visita al archipiélago de Tonga en junio de 1777, y después en otras islas polinesias. Así se define el término en el relato de sus viajes:

> The word *taboo* implies laying restraint upon persons and things. Thus they say, the natives were *tabooed*, or the bay was *tabooed*, and so of the rest. This word is also used to express any thing sacred, or eminent, or devoted. (Cook 1809: 381)

No hay unanimidad en cuanto a la etimología de *tabú*: según la hipótesis más probable, parece que *tapu* se compone de *ta* 'marca, señal' y *pu* 'intenso, fuerte', designaría pues algo fuertemente marcado (por la interdicción), como propuso el médico británico Shortland (Kraft 2004: 34). Cook observó que para los indígenas polinesios existían cosas prohibidas que no podían comer, tocar ni usar de ninguna manera:

> When dinner came upon table, not one of them would sit down or eat a bit of anything that was served up. On expressing my surprise at this, they were all taboo, as they said; which word has a very comprehensive meaning; but, in general, signifies that a thing is forbidden. (Cook 1842: II, 110)

El concepto del tabú existe, con nombres diferentes, en muchas culturas de Polinesia, Nueva Zelanda y Australia (se llama, p. ej., *tabu* en Tonga, *tapu* en la lengua de los Maori, *kapu* en Hawai, etc.). Más aún, si consideramos que siempre se trata de una prohibición relacionada con algo sagrado, intocable, inviolable, a veces impuro o maldito, algo protegido por una fuerte interdicción que impide visitar determinados lugares o tocar objetos o personas, a veces incluso hablar de lo que es tabú, se trata de un fenómeno cultural observable, en muy variadas formas, entre los indígenas de todo el mundo y cuyas supervivencias son reconocibles todavía tanto en las leyes de las religiones del libro como en muchas prohibiciones tácitas o explícitas de las sociedades modernas.

Según testimonios de los primeros viajeros y antropólogos que exploraron el Pacífico, entre los indígenas polinesios la transgresión de tabúes se consideraba como un delito muy grave, un sacrilegio que en muchos casos se castigaba con la muerte del infractor, a no ser que éste fuera destruido por la fuerza misma (el *mana*) que emanaba de lo tabuizado. En su origen, el tabú era una prohibición protectora —y, bien mirado, no ha dejado de serlo tampoco, aunque desprovisto de su aura mágica, en las sociedades contemporáneas—: la función primordial de un tabú consiste en proteger a la comunidad de las consecuencias negativas que se teme que tenga la transgresión, pero también sirve para mantener un orden y un *status quo* social y moral e imponer al pueblo el respeto a las autoridades; es una norma represiva con intención defensiva. Como se cree que los valores protegidos son fundamentales para la colectividad, la sacralización de lo tabuizado incluye la

autoprotección del tabú, p. ej. fomentando el miedo a un castigo no humano, sino sobrenatural, como una enfermedad que matará al transgresor o una epidemia que diezmará a toda la comunidad si no se castiga debidamente al infractor[2]. Parece que, entre los indígenas, el miedo al *mana* llegaba a veces a ser tan fuerte que una transgresión involuntaria podía causar la muerte psicógena del infractor al enterarse éste de lo que había hecho[3]. Un tabú auténtico, en el sentido original del término, no se puede modificar ni relativizar, ni ser objeto de discusión o negociación, sino que constituye una prohibición absoluta. En muchos casos ni siquiera está permitido hablar abiertamente de lo tabuizado —existen palabras y nombres prohibidos[4] y estrategias lingüísticas para evitarlos (p. ej. usando eufemismos)—, lo que excluye al tabú del ámbito de las prácticas discursivas relativizadoras (es sacrílego todo debate sobre él ya que no acepta su legitimidad indiscutible) y protege su vigencia de todo cuestionamiento.

No sólo en las culturas polinesias, el tabú de los indígenas tiene a menudo que ver con las relaciones sexuales (p. ej. el tabú del incesto, que incluye reglas muy estrictas para el contacto con los hermanos, padres, suegros y hasta miembros del mismo grupo totémico), los poderosos (el tabú de tocar al jefe del grupo, de comer su comida, etc.), la muerte (el tabú de visitar los lugares donde están enterrados los ancestros, de usar

2. Este miedo a las epidemias sobrevive en las reacciones de las sociedades modernas a nuevas amenazas a la salud: aunque cuenten con una justificación racional y científica, las medidas higiénicas y sanitarias recomendadas para evitar el contagio (v. gr. el *social distancing*) tienen la forma de tabúes de contacto (p. ej. no saludarse con un apretón de mano o un beso, no tocarse la cara, mantener una distancia prudencial, evitar ciertos lugares, aislarse en su casa, etc.) cuya adecuación y sensatez en el caso concreto se deja de cuestionar en nombre del bien colectivo.

3. En general es imposible averiguar si los relatos sobre tales muertes son verídicos: forman parte del dispositivo protector construido en torno al tabú, sirven como advertencia intimidadora para evitar que alguien se atreva a poner a prueba el tabú. En culturas más avanzadas, los cuentos de hadas y las leyendas —las religiosas tanto como las urbanas— cumplen a menudo funciones semejantes: cuentan casos ejemplares de personas que no respetaron una prohibición y cometieron un pecado y, por consiguiente, sufrieron el castigo por parte de un poder sobrenatural al que ofendieron con sus actos transgresores.

4. De un tal tabú, concretamente la prohibición de pronunciar el nombre secreto, relacionado con un animal totémico (el jaguar), de una comunidad de indígenas tzotziles en Chiapas, trata el cuento "La muerte del tigre" de la escritora mexicana Rosario Castellanos, que analiza Cristina Mondragón en su artículo en este libro.

sus nombres, etc.) y el medio ambiente (p. ej. el tabú de pescar o cazar en determinados lugares, de talar ciertos árboles, etc.). La mayoría de los tabúes implican la evitación obligatoria de todo contacto con lo prohibido. A observadores ajenos a esas etnias, la función y el origen que tienen los tabúes en el interior de las culturas respectivas les parecen a menudo 'irracionales' y les resultan imposibles de comprender, aunque quizás reconozcan un núcleo 'sensato', es decir, explicable con argumentos de su propio sistema de valores (i.e. mediante una hipótesis racionalizadora desde su perspectiva cultural exterior) que un miembro de la comunidad del tabú probablemente rechazaría como absurdos o hasta sacrílegos. Parece, por ejemplo, fácil justificar el tabú más universal, el del incesto, alegando argumentos biológicos (hay que evitar las taras genéticas que pueden resultar de la endogamia), sociales (conviene evitar los abusos sexuales en situaciones de dependencia) o políticas y económicas (la endogamia sistemática conduciría a una concentración del poder y la riqueza en un solo clan y la exclusión de las demás familias; la exogamia, en cambio, permite alianzas con otras familias que aumentan el poder del grupo), etc. Sin embargo, a un europeo educado en una sociedad en que los hermanos de ambos sexos crecen juntos en el mismo hogar le debe de parecer excesiva la estricta separación que les imponen ciertas etnias indígenas —que, p. ej., no permiten que hermanos de sexo diferente se hablen, se miren o estén juntos dentro de la misma cabaña—, y aún menos comprensible le sería la extensión de tales restricciones a personas entre las que no existe ningún parentesco consanguíneo (v. gr. la suegra o todos los individuos que pertenecen al mismo grupo totémico). En los casos en que los antropólogos proponen derivar esas extensiones del tabú original —p. ej. la suegra es una especie de madre adoptiva o simbólica para el yerno, como lo muestran también los nombres que tiene en algunas lenguas europeas: *belle-mère* en francés, *Schwiegermutter* en alemán, etc.—, se trata más de racionalizaciones externas que de interpretaciones usuales dentro de las culturas indígenas, ya que para éstas el tabú no necesita explicarse ni legitimarse, sino que arraiga en un orden tanto 'natural' como metafísico inveterado en cuyo nombre el tabú reprime ciertas conductas para proteger los fundamentos que garantizan la cohesión y supervivencia de la comunidad.

Tales tabúes son típicos de sociedades arcaicas y tradicionalistas que tienden a negar o minimizar la historicidad de sus valores y que tienen poco o ningún contacto con personas de culturas muy diferentes: tal era el caso precisamente de las islas y archipiélagos polinesios, separados por centenares o miles de kilómetros de océano, en la época de los viajes de exploración europeos. Cuando entran en contacto con culturas diferentes, los tabúes generan numerosos conflictos y constituyen un desafío para el etnocentrismo y la tolerancia, pero también son una oportunidad para un autoexamen esclarecedor: la incomprensión de los tabúes del otro va a menudo acompañada de una ceguera para los tabúes propios, mientras que su análisis puede conducir a una concienciación y revisión de las prohibiciones culturales propias. Ahora bien, como esta comparación conlleva el riesgo de revelar la arbitrariedad de los tabúes y la relatividad de los valores, los sectores más conservadores de una sociedad siempre verán los tabúes —y, por supuesto, las libertades— de los otros como una amenaza para sus propias prohibiciones y temen el derrumbe de su mundo que creen ordenado según los mismos principios desde un tiempo que se les antoja ser inmemorial. Un tal choque cultural se produjo cuando los primeros europeos visitaron Polinesia: James Cook murió en un enfrentamiento con los habitantes de Hawai, tal vez por haber transgredido un tabú (lo mataron después de haber tratado de tomar preso al rey de los indígenas). Desde entonces, los tabúes han perdido su vigencia y muchos lugares sagrados han sido abandonados o convertidos en atracciones turísticas, pero de vez en cuando vuelve a surgir el viejo tabú o se instrumentaliza con fines políticos (p. ej. cuando en 2019 los planes de construir un telescopio gigantesco en una montaña sagrada de Hawai provocó protestas masivas en que participaron no sólo hawaianos, sino también personas culturalmente ajenas al tabú ancestral).

Originalmente de uso limitado a la descripción de las culturas polinesias, la palabra *tabú* empezó a difundirse en las lenguas europeas entre finales del siglo XIX y principios del XX[5]. Tanto el término *tabú*

5. En francés aparece por primera vez en 1822, en la traducción del relato del viaje de Cook, pero "*tabou* est rare en français avant la fin du XIX^{e} s., où le mot est en général glosé" (Rey 2005: IV, 1198, s.v.). Para el español, el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* de Corominas (1954: IV, 328) indica la 15^{a} edición del diccionario

como el concepto cultural polinesio son pues de origen extraeuropeo y a primera vista parecen ajenos a la civilización occidental moderna que se cree en un alto grado racional y, por consiguiente, libre de prohibiciones cuya transgresión significa una intolerable profanación de lo sagrado y merece los castigos más duros e implacables. Sin embargo, a lo largo de los siglos XIX y XX la palabra *tabú* abandonó el ámbito estrictamente antropológico y empezó a aplicarse, por analogía, a una amplia gama de fenómenos y, sobre todo, comportamientos humanos 'tabuizados' , es decir, prohibidos, silenciados, vedados, aunque provistos de un *mana* menos poderoso que entre los indígenas. Esta difusión del término se debe sin duda al hecho de que los hablantes sentían que en las culturas europeas existía también algo semejante a los tabúes polinesios, pero que las lenguas carecían de una palabra específica para designar este tipo de prohibiciones conocidas tanto de las supersticiones populares y las interdicciones religiosas como de los trastornos psíquicos: *tabú* se prestó perfectamente para colmar una laguna en el léxico, aunque a muchos europeos les costaba admitir que en su civilización tan desarrollada persistían creencias propias de los 'salvajes' (podríamos decir que tuvieron que superar un tabú etnocentrista antes de aplicarse a sí mismos el término polinesio *tabú*). En *Tótem y tabú* (1913), Sigmund Freud señaló una serie de analogías entre los tabúes de los indígenas estudiados por los antropólogos y los comportamientos y prohibiciones autoimpuestos de los neuróticos, y propuso explicar los tabúes con motivaciones psicológicas inconscientes, características de la infancia tanto de los individuos (los tabúes personales tienen su origen en problemas de la psicología infantil que los neuróticos no han superado) como de las culturas: los tabúes de los pueblos 'primitivos' nos mostrarían el pasado olvidado y reprimido de nuestra propia civilización en la que sobreviven, en forma transformada, muchos tabúes heredados de épocas anteriores y se han creado otros nuevos.

Pero estos tabúes sociales modernos de los países occidentales se distinguen en diversos aspectos del tabú indígena:

de la Real Academia de 1925 como primera documentación, lo que significa que el término seguramente se usaba ya antes.

1°. Debilitamiento y relatividad: Los tabúes sociales modernos carecen de la fuerza de lo absoluto y sagrado que caracteriza los tabúes en el sentido original del término. Son, al contrario, tabúes relativizados, debilitados, de vigencia limitada y controvertida:

> Par extension, on appelle tabous certaines interdictions absolues individuelles et sociales, posées par notre civilisation et sans lesquelles il n'est pas de bonnes mœurs. Il y a des choses qu'on ne dit pas en public, d'autres qu'on ne fait pas. Comprenant un respect mêlé de crainte et de pudeur, le tabou appartient au fonds religieux de l'humanité. C'est une chose dont on ne doit pas parler ; c'est aussi un interdit d'ordre moral ou religieux frappant des actions, des objets, des lieux. L'enfreindre est un sacrilège et exposerait à une sanction lourde des hommes ou des dieux. Freud a étendu le sens originel du mot tabou dans son ouvrage *Totem et tabou* à la prohibition de comportements outrepassant gravement les règles morales qui régissent la plupart des sociétés. Ses synonymes sont tout aussi éloquents : sujet brûlant, interdit, prohibé et sacrilège. (Samson 2009: 13)

2°. Descentramiento: En las culturas indígenas, los tabúes ocupaban una posición central en un sistema de valores, se consideraban eternos, absolutos, apodícticos e incuestionables, mientras que los tabúes sociales modernos coexisten y a menudo chocan con un sistema legal cuyas leyes y prohibiciones son razonadas, discutibles y cambiables y que contrastan frecuentemente con valores más tradicionales que han sobrevivido en amplias partes de la población cuya actitud ante temas parcialmente destabuizados (v. gr. la homosexualidad, el aborto) ya no corresponde a las normas que se reflejan en la legislación. De esta situación resulta un conflicto entre dos (o más) jerarquías de valores antagónicas en el seno mismo de la colectividad, de modo que uno de los grupos rivales puede imponerse contra el otro (p. ej. por voto mayoritario en un referéndum popular) y lograr una modificación de las leyes (ora moderando o aboliendo el tabú en un proceso de destabuización, ora confirmando y reforzando los tabúes existentes oponiéndose a las tendencias relativizadoras, ora incluso retabuizando ciertas conductas mediante leyes que reintroducen prohibiciones suprimidas en una fase histórica anterior); en la sociedad tradicional, en cambio, cualquier oposición al tabú es vista y castigada como un ataque individual contra la comunidad y se excluye categóricamente toda posibilidad de cambio.

La sociedad moderna ha sustituido el respeto al tabú por una cultura del debate sobre valores y leyes, pero a estas discusiones subyace a menudo el antiguo sistema del tabú que sigue influenciando amplias zonas de la vida social.

3°. Coexistencia de dos sistemas (tabú vs. legislación) y competencia entre ellos: El tabú indígena y religioso es autoprotector, es decir, implica la prohibición de cuestionarlo, amenaza a los transgresores con castigos que recibirán de divinidades u otras fuerzas sobrenaturales y prevé sanciones severas para quienes se atreven a dudar. El tabú social moderno, en cambio, tiene un carácter más moderado, relativo y voluntario, ya que lo jurídicamente pertinente en una sociedad occidental contemporánea es la legislación, o sea, las prohibiciones formuladas en leyes escritas, aprobadas por instancias del Estado y sujetas a cambios según reglas también fijadas en códigos: el transgresor del tabú no comete ningún delito en el sentido jurídico del término, pero si admite públicamente su conducta o si habla de temas tabuizados se expone al peligro de sufrir reacciones hostiles como la ridiculización, el insulto, el *mobbing*, la estigmatización o incluso la agresión física. Sólo en la medida en que una conducta determinada está prohibida por la Ley el infractor es castigado por el Estado moderno, que no debería tener tabúes absolutos, sino sólo interdicciones relativas, razonadas y consensuadas, lo que admiten hasta los críticos de los tabúes, como Florence Samson, que los califica de "gangrenas" de nuestra sociedad:

> nos sociétés ne peuvent pas exister sans interdits, mais elles ne doivent pas non plus se voiler la face avec des tabous qui les empêchent de mettre fin à l'inhumain, à la bêtise et à la cruauté humaine. (Samson 2009: 98)

4°. Pluralismo y defensa de las minorías: Mientras que el tabú conlleva el riesgo de la represión y persecución de minorías en virtud de los valores dominantes, la prohibición legal (p. ej. de la discriminación racial o religiosa) puede proteger a comunidades débiles contra las represalias por parte de la mayoría o de grupos radicales que se creen representativos de la *vox populi* y se erigen en ejecutores de sus sentencias condenatorias: "des interdits doivent demeurer moralement et légalement, a fin de protéger les plus faibles et l'avenir de nos sociétés"

(Samson 2009: 99). Se invierte pues totalmente la relación entre el tabú y la comunidad en la sociedad pluralista: ésta tiene que proteger a todos sus miembros del tabú de unos cuantos para garantizar así su propia supervivencia, que no es posible sin una evolución sobre la base de algunos principios constituyentes. De ahí que en las democracias permisivas contemporáneas suelen introducirse leyes para defender a las minorías que antes habían sido perseguidas en virtud del tabú (y durante mucho tiempo también por la Ley): o sea, se destabuiza lo prohibido y se prohibe todo acto represivo en nombre del antiguo tabú que ahora se considera como superado, pero que todavía existe y, a veces, está profundamente arraigado en partes de la sociedad, y se llegan a prohibir y sancionar (p. ej. mediante las reglas de la corrección política) no sólo esos actos represivos, sino las actitudes que las legitiman:

> toute forme de racisme, de sexisme, de xénophobie, d'atteinte à la dignité humaine, aux droits de l'Homme doit être fortement réprimée et non pas cachée et ne pas demeurer taboue sous les prétextes fallacieux de la liberté de pensée, de croyance, de stratégie économique ou de défense. (Samson 2009: 99)

5°. Destabuización y valoración positiva de la transgresión: Para las culturas indígenas, profundamente conservadoras, el tabú es una necesidad y hay que respetarlo escrupulosamente, mientras que en la sociedad occidental moderna el tabú tiende a ser visto como un anacronismo o un atavismo que ya no debería existir. Por consiguiente, los tabúes son atacados, criticados, combatidos con argumentos, y la transgresión deja de ser un pecado mortal para convertirse incluso en una virtud, una hazaña, una prueba de integridad civil y moral, p. ej. al denunciar represiones y persecuciones que sufren ciertas minorías por su conducta opuesta a las normas mayoritarias. Buena parte de los mensajes públicos que hoy utilizan la palabra *tabú* denuncian las prohibiciones e incitan a romper el silencio para hablar libremente sobre problemas delicados y combatir su tabuización. Con otras palabras: el tabú era —y a veces todavía es— un pilar central tanto en las culturas indígenas como en las civilizaciones centradas en la religión (u otra ideología totalitaria), mientras que en el Occidente contemporáneo, que pretende ser ilustrado y secularizado, constituye un relicto del pasado, incluso una fuerza hostil a principios éticos fundamentales (una 'barbaridad',

un 'salvajismo', dirían algunos). Las sociedades indígenas creen que siguen existiendo gracias al poder cohesivo del tabú; en las civilizaciones modernas, en cambio, los tabúes sociales siguen parcialmente vigentes a pesar de su presunta superación racionalista (i.e. su reglamentación en leyes escritas) y la permisividad que relativizan las prohibiciones sociales e incluso invitan a transgredirlas.

Hoy en día, hablar de algo "sin tabúes" se aprecia como una apertura imprescindible para comprender problemas y encontrar soluciones[6], y las publicaciones que llevan la palabra *tabú* en el título se suelen esforzar por demostrar que ciertos tabúes han perdido su vigencia —p. ej. con una simple búsqueda en el católogo *on-line* de Amazon se encuentra una gran cantidad de libros y películas de contenido erótico-pornográfico que no existirían (o sólo se venderían ilegalmente en el mercado negro) si las normas que pretenden transgredir tuvieran la vigencia de tabúes auténticos— o que se tematizan con la intención de luchar contra ellos, o sea, de destabuizar ciertos temas sobre los que todavía no se puede hablar francamente. La lista de tales tabúes sociales —¿o sería más correcto llamarlos pseudo-tabúes o semi-tabúes ya que han perdido gran parte de su fuerza relacionada con lo sagrado?— es larga (y se ve confirmada en los libros sobre los mismos temas que llevan la palabra *tabú* en su título o subtítulo[7]): Florence Samson menciona, entre otros, los tabúes religiosos islámicos (2009: 16-17), incompatibles con la libertad de expresión y el individualismo en los países occidentales, la menstruación (18-19), la menopausia (20), la masturbación femenina (20) y la homosexualidad, sobre todo el lesbianismo (21), las enfermedades,

6. Es sintomático de esta valoración negativa del tabú el subtítulo de un librito de Jean-Louis Bianco, Lylia Bouzar y Samuel Grzybowski, *L'après-Charlie. 20 questions pour en débattre sans tabou*, publicado después del atentado del 7 de enero de 2015 en que terroristas islamistas asesinaron a varios miembros de la redacción del periódico satírico francés *Charlie Hebdo* para castigarlos por los presuntos insultos contra el islam, en particular las caricaturas que transgredían el tabú que prohibe toda imagen del profeta Mahoma (tabú, por cierto, sin vigencia en sociedades no islámicas).

7. No se trata de trabajos de investigación, sino de libros de autoayuda, de ensayos escritos por personas pertenecientes a un grupo estigmatizado por algún tabú o de textos de divulgación científica. Con cierta frecuencia, los títulos contienen expresiones como *el último tabú*, *romper el tabú*, *sin tabú*, lo que muestra que en las sociedades occidentales contemporáneas el tabú se considera un anacronismo que debería desaparecer.

en particular el cáncer[8] y el sida (23s.), la vejez (29ss.), la muerte y la eutanasia (24ss.), el dinero y la pobreza (43ss.), la precariedad laboral y la falta de perspectivas para los jóvenes (42), el *mobbing* y el acoso sexual (43ss.), la violencia doméstica, especialmente la de las mujeres contra los hombres, el racismo antiblanco de ciertos negros (51ss.) y la violencia de las bandas étnicas en los suburbios, la xenofobia entre los hinchas de fútbol (60), el matrimonio *gay* (64) y la adopción de niños por parejas homosexuales (64s.), la identidad sexual (incl. el cambio de sexo: 66ss.), la crítica de las minorías en nombre de la libertad, los intereses y valores de la mayoría (77ss.), la vigilancia omnipresente y la escasa protección de nuestros datos personales (79ss.), los secretos del Estado incluso cuando cubren crímenes (87ss.), etc. Se constata la evidente inflación del concepto de tabú al usar la palabra como mero sinónimo de *problema candente* o *tema silenciado* (aunque en realidad raras veces no hay tal silencio, y a menudo incluso existe un debate intenso: el presunto 'tabú' consiste frecuentemente no en el hecho de no hablar de un tema, sino de hacerlo de una manera que no refleja las convicciones del que denuncia la tabuización).

A la larga lista de problemas que las sociedades actuales quieren destabuizar —es decir, permitir que se hable abiertamente de ellos para resolver los problemas, acabar con la discriminación y defender a las víctimas de injusticias—, Samson añade otras prohibiciones, v. gr. de la pedofilia y del incesto, que, al contrario, considera imprescindibles, pero que van acompañadas de un silencio tabuizador que protege a los victimarios: "Il est des interdits qui doivent demeurer ; néanmoins, les tabous les entourant doivent quant à eux disparaître" (Samson 2009: 95). Esta distinción entre *interdicción* y *tabú* ilustra el cambio semántico que ha sufrido la palabra y su devaluación en las sociedades democráticas modernas: según este punto de vista, el tabú es un obstáculo que contribuye al ocultamiento, una lamentable falta de tematización discursiva, mientras que la interdicción, en algunos casos, constituye una necesidad consensuada y fundada en principios éticos considerados como fundamentales de la modernidad. Y también es lícito observar que, si se

8. Sobre el cáncer en la obra poética del escritor chileno Gonzalo Millán, véase aquí el artículo de Costanza Ramírez Zúñiga.

habla tanto de estos temas, es porque no se trata de tabúes en el sentido estricto y original del término. O, mejor dicho, no se trata de tabúes para los que hablan así de estos temas, lo que no excluye que una parte de la población, tal vez incluso una mayoría, no comparta esta actitud destabuizadora, ora porque, aunque sintiendo la necesidad de romper el silencio, les da vergüenza (o sea, por interiorización inhibitoria de un tabú del que no logran liberarse aunque conscientemente lo rechacen), ora porque son partidarios de cosmovisiones (religiones, ideologías políticas, etc.) para las que los tabúes son indispensables y tienen que ser mantenidos en contra de las tendencias a su abolición o relativización (la permisividad y el liberalismo moral son blancos atacados, a menudo con virulencia, por conservadores, ortodoxos y tradicionalistas de las diferentes religiones que consideran la relajación de las costumbres como una señal alarmante de decadencia y disolución de los fundamentos del orden social).

Precisamente porque existe un debate sobre esos temas no se trata de tabúes en el sentido estricto, antropológico, de la palabra, sino más bien de inhibiciones que tienen que ver con aspectos desagradables y vergonzosos —también podríamos decir: sólo parcialmente destabuizados— de la vida social, en particular en los ámbitos que más defienden las prohibiciones inveteradas relacionadas con lo sagrado (la religión) y lo impuro (la sexualidad y la procreación[9], la muerte, la enfermedad, la alimentación y la digestión, el cuerpo y sus imperfecciones[10]), como también con las relaciones de poder y dependencia (el trabajo, la política, la historia nacional e internacional, el dinero, la violencia); en la mayoría de las familias existen hechos o personas de los que se evita hablar, en las empresas y organizaciones rigen códigos tácitos que impiden discutir ciertos temas o proponer determinadas medidas para resolver un problema, etc.

9. El embarazo, el parto y la maternidad tanto como la infertilidad o la voluntad deliberada de no tener hijos se relacionan con tabúes poderosos, a menudo sacralizados por la religión, que la producción cultural pone en tela de juicio, discute y transgrede: véanse en este volumen los artículos de Romina Irene Palacios Espinoza, sobre las mujeres estériles en la literatura hispanoamericana, y Joanna Mańkowska, que comenta la transgresión de tabúes de la maternidad en el teatro de Arrabal y Campos García.

10. De este orden son las incorrecciones de la belleza femenina en el poema "Apogeo" de Gioconda Belli que Jorge Chen Sham comenta en este volumen.

En fin, las prohibiciones y las evitaciones tácitas son frecuentes en sociedades que pretenden haber superado la fase primitiva de su evolución en que los tabúes eran todavía fuerzas temidas por todos ya que poseían el poder mágico del *mana*, capaz de destruir al transgresor o incluso a toda la comunidad si ésta no tomaba las medidas necesarias de castigo y penitencia. Pero estos tabúes sociales funcionan a menudo de una manera velada y escamoteada, sobre todo si están en contradicción con la legislación que en muchos países incluye leyes que protegen a las minorías contra la discriminación que, frecuentemente, se ejerce en defensa de algún tabú transgredido, siendo la indignación visceral y la violencia (física o verbal) de las sanciones síntomas claros de que, en el sentir de los guardianes del tabú, la infracción ha transgredido un límite infranqueable. En casos extremos, la cólera popular estalla en una rebelión contra el orden legal vigente, como pasa en los linchamientos y pogromos que se dirigen no sólo contra los reales o presuntos transgresores, sino contra toda una minoría a la que éstos pertenecen, y además contra el Estado y las instituciones que son acusados de proteger a los malhechores con un exceso de tolerancia: es el terror de la auto-declarada "mayoría silenciosa" contra lo que diverge de la moral de sus tabúes. La unanimidad de la sociedad 'primitiva', en la que incluso el transgresor suele reconocer la vigencia del tabú, se opone diametralmente al pluralismo y relativismo de los valores en las sociedades modernas donde los tabúes son ora propios sólo de determinados grupos, ora se revelan más o menos fuertes según el individuo, oscilando entre la tolerancia cero y la permisividad total. Los tabúes son tan importantes en la cultura moderna no porque están en su mero centro como antaño, sino porque en torno a ellos se desarrolla una discusión permanente que repercute y se refleja en la evolución de las costumbres y las leyes, mientras que las culturas indígenas (y en cierto grado las ortodoxias religiosas) suelen negar la posibilidad de cambio de los tabúes; es decir, mientras que la modernidad insiste en el carácter cultural e histórico —y, por consiguiente, evolutivo— de todos los valores, las culturas indígenas carecen a menudo de una conciencia de la historicidad de sus propias reglas sociales y morales: en analogía, hasta hoy en día, las religiones y el conservadurismo político-social tienden a naturalizar y de-historizar lo cultural, lo que Kraft resume en la fórmula: el tabú es necesario para

formar y garantizar la identidad, la transgresión lo es para la evolución de una sociedad[11]. Si la modernidad se caracteriza por la permanente ambición de progreso, el tabú anti-evolutivo es incompatible con ella.

Es indudable que la destabuización de muchos temas ha aumentado con la alfabetización, secularización y democratización de las sociedades occidentales y que la convivencia con inmigrantes de culturas diferentes contribuye también a una creciente relativización de los valores y tabúes. Sin embargo, también surgen nuevas interdicciones y se crean conflictos entre sistemas axiólogicos incompatibles: las culturas centrípetas homogéneas, organizadas en torno a prohibiciones unánimemente aprobadas, han sido sustituidas, en un largo proceso histórico, por sociedades centrífugas y policéntricas en las que pueden coexistir y competir tabúes opuestos (p. ej. cuando entra en contacto la religión autóctona con las prohibiciones religiosas de los inmigrantes) o contrastar la destabuización avanzada en una parte de la población con el mantenimiento de tabúes en otros sectores sociales.

En este contexto aparecieron los nuevos tabúes de la corrección política, que tabuizan conductas y palabras que discriminan a algunas minorías en el nombre de los tabúes antiguamente mayoritarios. Estas restricciones políticamente correctas tienen un propósito antirrepresivo pues se usan para reivindicar y defender los derechos de grupos que habían sido perseguidos y marginalizados —y a menudo lo siguen siendo a pesar de contar ahora con la protección de la Ley, o lo son en otros países con una legislación menos tolerante— y sirven para impedir una recaída en los mismos errores, pero pueden ser experimentados como una nueva intolerancia y una mordaza censuradora por los que no pertenecen a esas minorías, sobre todo si se exige al ciudadano, en el nombre del multiculturalismo y la tolerancia, el respeto de tabúes y valores que no son los suyos. Paradójicamente, en la estela de los movimientos de emancipación, que han logrado la expansión del pluralismo axiológico en las democracias occidentales, proliferan no sólo los tabúes protectores de lo destabuizado y defensores de los que se han liberado de la fuerza represiva de los tabúes tradicionales semi-superados —lo que hoy se tabuiza es la homofobia, el racismo, el sexismo, el antisemitismo, etc.—,

11. "Tabus sichern Identität — Tabubrüche ermöglichen Entwicklung" (Kraft 2004: 211).

sino a veces también tabúes importados y/o ajenos a la cultura autóctona de una sociedad (p. ej. cuando en una sociedad postcristiana se permiten todo tipo de caricaturas, sátiras, parodias y burlas de Dios, Jesucristo, la Biblia, la Virgen María, etc., pero se discute si se debería prohibir —o evitar por autocensura— todo lo que podría herir la sensibilidad religiosa de los musulmanes dentro y fuera del país). En tales situaciones chocan no sólo civilizaciones diferentes con sus tabúes incompatibles, sino también, y quizás sobre todo, el relativismo de valores, por un lado, y la intransigencia que mantiene el carácter absoluto de los tabúes y extiende su validez a toda la humanidad, por otro (o sea, el factor decisivo no es tanto si uno es cristiano, musulmán, ateo o lo que sea, sino si es capaz de tolerar las conductas de otros y de adaptar su propio comportamiento según el contexto cultural en que se encuentra).

En una civilización en que la transgresión de los tabúes se celebra a menudo, en particular en la producción cultural creativa (arte, literatura, cine, etc.), como un acto de liberación y una conquista de la modernidad, resulta más provocador el tabú que pide ser respetado que la infracción iconoclasta y sacrílega; en una civilización desacralizada, la defensa de lo sagrado y de los tabúes que lo protegen llega a ser un desafío más desconcertante que la blasfemia más irreverente. Y la pretensión de no tener tabúes revela ser ilusoria en un mundo en que se multiplican los tabúes, los unos para proteger los tradicionales, los otros para combatirlos, hasta el extremo de tabuizar el tabú en defensa de lo que este tabú prohibe.

En su libro *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*, el psicoanalista alemán Hartmut Kraft (2009: 9-16) formula una serie de hipótesis que vemos parcialmente confirmadas en lo que acabamos de decir, pero que también suscitan muchas preguntas y objeciones. La primera hipótesis se relaciona directamente con el auge de la corrección política[12]:

1°. *Los tabúes están de moda: las tabuizaciones y los tabúes son fenómenos actuales de nuestra sociedad*. Como ya hemos señalado, estos tabúes son diferentes de los que encuentran los antropólogos en pueblos

12. A continuación se presentan las hipótesis de Kraft en cursivas y mis comentarios en redondas. Sólo comento aquí las primeras seis de las diez hipótesis: las otras se relacionan con cuestiones específicas de la teoría psicoanalítica de las que podemos prescindir en el contexto de esta introducción.

indígenas, pero también comparten rasgos con ellos: en el próximo subcapítulo comentaremos las reflexiones de Freud sobre las analogías entre el tabú y la neurosis a fin de comprender mejor cómo podrían motivarse los tabúes y cómo se distinguen según la etapa cultural en que uno se encuentra (Freud los considera como típicos de la fase animista; se transforman en leyes y dogmas en la fase religiosa; y parecen superados en la etapa científica, pero las apariencias engañan).

2°. *Los tabúes son reglas de evitación cuya transgresión trae consigo el riesgo de ser excluido de la comunidad*. Si esto es verdad en una sociedad homogénea como las indígenas tradicionales, en la cultura contemporánea pluralista, en cambio, la transgresión de determinados tabúes represivos puede ser señal o incluso condición para ser admitido en una comunidad (v. gr. en los ritos de iniciación de ciertas pandillas juveniles o de *gangs* criminales). El individuo moderno no sólo se encuentra enfrentado a una mayoría que lo puede castigar si transgrede el tabú, sino también ante el dilema de decidirse por la pertenencia a uno de los muchos grupos que compiten en la misma sociedad oponiendo sus tabúes diferentes. La transgresión puede además adquirir una función simbólica de autoafirmación, valor particularmente cotizado en el ámbito de la creación cultural (la ruptura, la iconoclasia, la desacralización, en fin, la destabuización caracterizan, p. ej., ciertas estéticas vanguardistas modernas).

3°. *Los tabúes se encuentran en un permanente proceso de mutación*. Cualquier miembro de una cultura con tabúes auténticos, i.e. absolutos, negaría esta hipótesis que, sin embargo, es correcta para quien se sitúa fuera del sistema moral fundado en el tabú y admite el carácter histórico de todos los valores y costumbres humanos. Cuanto más fuerte es un tabú, menos mutable lo creen sus guardianes: más aún, la inalterabilidad del tabú garantiza para ellos la supervivencia de su cultura y a menudo incluso de toda la humanidad.

4°. *Los tabúes adoptan una amplia gama de formas, desde conscientes y discutidas públicamente hasta no verbalizadas e incluso inconscientes*. Los tabúes indígenas suelen verbalizar las reglas de la prohibición, pero no justificarlas con argumentos, y en general ignoran la motivación original. El cuestionamiento y la discusión pública de los tabúes son típicos de

las sociedades modernas, lo que no excluye en absoluto que una buena parte de los tabúes arraigue en el subconsciente y que su verbalización se vea dificultada por censuras mentales e interdicciones lingüísticas: la interiorización del tabú obstaculiza la liberación del individuo que se rebela contra él.

5°. *Los tabúes sirven para formar y consolidar la identidad*. Sin duda, los tabúes delimitan el campo de lo permitido dentro de una sociedad, defienden la cohesión del grupo contra amenazas exteriores y confieren un marco moral firme al individuo cuya pertenencia a la comunidad se vincula estrechamente con su identificación con el sistema colectivo de valores y, por consiguiente, con sus prohibiciones explícitas y tácitas. No obstante, la insumisión contra los tabúes y su transgresión deliberada, que sería autodestructiva en las culturas indígenas, en una sociedad pluralista permisiva puede ser un acto de liberación del sujeto que se emancipa así de las inhibiciones que le fueron inculcadas por la educación represiva que recibió en su infancia y adolescencia, de modo que la identidad individual del transgresor se consolida contra una identidad colectiva que no ha elegido voluntariamente.

6°. *Los tabúes dependen siempre del contexto: cada grupo, cada lugar y cada época tiene tabúes diferentes*. Esta relatividad del tabú visto desde fuera se opone diametralmente a su carácter absoluto dentro del sistema social y axiológico y en ella se originan muchos conflictos que resultan de la confrontación de personas con tabúes diferentes: un tabú tolerante con la diversidad cultural, que permite que algunas personas no lo respeten porque pertenecen a otro grupo, es un tabú debilitado en su fuerza cohesiva e inhibitoria, mientras que un tabú que se impone de manera autoritaria a los individuos ajenos al grupo conlleva una voluntad hegemónica y, por consiguiente, un potencial conflictivo muy alto. Como el tabú y la indiferencia son radicalmente incompatibles, sólo puede admitir la dependencia contextual del tabú quien lo observa desde una posición exterior: p. ej. el intelectual occidental moderno, pero no el indígena ni el creyente profundamente convencido de que su fe es la única verdadera.

Estos reparos ante las hipótesis de Kraft se deben en parte a las ya constatadas diferencias entre los tabúes indígenas y los tabúes sociales

modernos, pero también tienen que ver con una contradictoriedad, una ambivalencia que les es inherente a todos los tabúes y que está en el centro de las reflexiones del fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud, en *Totem und Tabu* que sugieren una estrecha relación entre el tabú y la evolución de las civilizaciones humanas atribuyendo a las prácticas y productos culturales funciones a la vez transmisoras, relativizadoras y transgresoras.

Totem und Tabu: de la antropología a la psicología del hombre moderno

Los cuatro ensayos reunidos en *Totem und Tabu* (1913) de Freud tuvieron una gran influencia sobre las ciencias humanas y ofrecen algunas claves para la comprensión de las funciones del tabú y las diferencias entre su vigencia para los indígenas —según el uso de su tiempo, Freud los llama "salvajes" (*Wilde*) y "primitivos" (*Primitive*)— y las formas que han adquirido en las sociedades occidentales modernas. Freud pensaba que la observación de la vida anímica de los indígenas nos abría un acceso a una etapa anterior y superada de nuestra propia evolución y permitía comprender mejor ciertos fenómenos de nuestra psique y cultura. En particular creía ver analogías esclarecedoras entre la "psicología de los pueblos naturales" (*Psychologie der Naturvölker*) y la psique de los neuróticos, y hasta llegó a fundar en esas analogías una teoría de la cultura.

1°. En el primer ensayo ("Die Inzestscheu"), Freud se ocupa del miedo al incesto entre los aborígenes australianos, por considerarlos los más atrasados y arcaicos y, por consiguiente, los que mejor conservan ciertas creencias y conductas que han desaparecido o, quizás, se han transformado en los pueblos que se encuentran en etapas más avanzadas de la evolución. Basándose en los estudios antropológicos de su época (entre otros, en los trabajos de James George Frazer cuya obra monumental *The Golden Bough* contiene varios capítulos sobre el tabú), Freud describe la cultura de los indígenas australianos como muy rudimentaria: no conocen la agricultura, no construyen casas, no tienen jefes políticos ni parecen tener instituciones religiosas, pero en cambio toda su organización social se centra en unas complejas reglas cuya

finalidad principal es evitar el incesto. Estas etnias se dividen en clanes de los que cada uno se identifica con un tótem, que normalmente es un animal —a veces, sin embargo, es una planta o una fuerza natural (la lluvia, el sol, etc.)— que consideran como su protector, por lo que los miembros de un clan tienen que respetar el tabú de no matar ni comer su animal totémico, excepto en ocasiones muy especiales que celebran como ceremonias religiosas. El tótem es hereditario por línea materna o paterna, y la pertenencia a un clan totémico es más importante que los lazos familiares consanguíneos, pues constituye la base de todas las obligaciones sociales del individuo.

A Freud le interesa sobre todo el hecho extraño de que para todos los miembros de un tótem la exogamia sea obligatoria: las relaciones sexuales endógamas están rigurosamente prohibidas y castigadas con la muerte, aunque no sean incestuosas en sentido estricto. Esta exogamia podría ser una extensión del tabú del incesto en sociedades en que el tótem es más importante que la familia: podría tratarse de una supervivencia de una fase anterior en que se practicaba el matrimonio grupal, es decir, varios hombres tenían el derecho de tener relaciones sexuales con varias mujeres, de modo que no se podía saber quiénes eran los padres biológicos y quiénes los hermanos consanguíneos de un niño —esta incertidumbre se manifiesta todavía en el léxico del parentesco de algunos de esos pueblos que llaman *padre* o *hermano* a todos los miembros del mismo grupo— y, por consiguiente, el tabú del incesto incluía a todos los individuos que podrían ser sus padres o hermanos. En realidad existen aún más restricciones pues una tribu no sólo se divide en tótems, sino también en "fratrías" (*phratries*) o clases matrimoniales (*Heiratsklassen*) que regulan las posibilidades de emparejarse de tal manera que un hombre sólo se puede casar con una minoría de las mujeres núbiles de su comunidad. Es obvio que estos tabúes, muy probablemente originados en el miedo al incesto, se han convertido en normas culturales que no podían explicarse de manera satisfactoria con los argumentos que los antropólogos solían alegar para explicar la prohibición del incesto: Freud sugiere que para los australianos el incesto constituía una tentación tan grande que necesitaban extender el tabú y dificultar así la transgresión para protegerse.

A continuación Freud comenta una serie de ejemplos de reglas que, en muchas culturas indígenas de todo el mundo, prohiben o reglamentan el contacto entre hermanos, entre hijos y sus madres, etc. En numerosas etnias existen determinados grados de parentesco que obligan a los familiares a evitarse escrupulosamente, pero mientras que los vínculos consanguíneos explican fácilmente el tabú por la posibilidad del incesto, no es así en uno de los casos más frecuentes de tales normas de evitación (*avoidances*), es decir, las que prohiben o restringen el contacto entre yernos y suegras. Aunque admite una confluencia de varias motivaciones del tabú de la suegra (*Schwiegermuttervermeidung*), v. gr. la rivalidad entre los dos que compiten por el amor de la hija/mujer, la proyección de sentimientos que desplaza el amor materno por la hija hacia el yerno (las suegras, según él, se enamoran a menudo de sus yernos, pero les muestran este amor prohibido en su forma sádica), Freud favorece una vez más el tabú del incesto: como el primer objeto del amor de los hombres suele ser su madre, a menudo se enamoran y se casan con mujeres que se parecen a ésta, de modo que la suegra les recuerda a su madre y provoca en ellos una mezcla de aversión (por la prohibición del incesto) y atracción (por la tentación, pues la relación sexual con la suegra sólo sería un incesto en su fantasía).

En este primer ensayo, Freud llega a la conclusión de que el miedo al incesto de los pueblos 'primitivos' es un rasgo 'infantil' —con otras palabras: estos pueblos se encuentran todavía en una etapa 'infantil' de su evolución hacia la 'madurez' cultural— que comparten con el neurótico: mientras que las civilizaciones más avanzadas y los adolescentes psíquicamente normales aprendieron a liberarse de la tentación incestuosa, el neurótico o permanece detenido en el infantilismo psíquico (*Entwicklungshemmung*) o ha vuelto a él en una regresión, de modo que las fijaciones libidinales de la niñez siguen determinando su vida psíquica adulta. Pero ni el neurótico ni la sociedad admitirían la importancia del incesto en su psique y su cultura, respectivamente, y eso precisamente porque el tabú mismo impide que lo reconozcan ni como causa de los trastornos psíquicos del inviduo neurótico ni como tema subyacente a muchos textos literarios:

> Die Aufdeckung dieser Bedeutung des Inzests für die Neurose stößt natürlich auf den allgemeinsten Unglauben der Erwachsenen und

> Normalen; dieselbe Ablehnung wird z.B. auch den Arbeiten von *Otto Rank*[13] entgegentreten, die in immer größerem Ausmaß dartun, wie sehr das Inzestthema im Mittelpunkte des dichterischen Interesses steht und in ungezählten Variationen und Entstellungen der Poesie den Stoff liefert. (Freud 1983: 24-25)[14]

Sin que tengamos que estar de acuerdo con las interpretaciones psicoanalíticas de Freud y sus discípulos ni con las informaciones antropológicas en que se basa, muy marcadas por las corrientes teóricas dominantes en su época, es interesante constatar que suponen una pervivencia latente de los tabúes que en épocas lejanas se encontraban todavía en la superficie y el centro de la cultura —es decir, la modernidad pretende haber abolido los tabúes, pero en realidad los ha transformado y relegado al subconsciente— y que la literatura sirve para tematizar, debidamente disfrazado con procedimientos estéticos, lo tabuizado.

2°. El segundo ensayo ("Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen") se centra en la cuestión del tabú y su relación con las emociones ambivalentes. En la introducción, Freud constata que la traducción de la palabra polinesia *tabú* resulta difícil porque hemos perdido el concepto que designa (que correspondería, *grosso modo*, al *sacer* del latín y términos semánticamente afines del griego y hebreo). El tabú engloba dos aspectos: por un lado, lo sagrado ("heilig, geweiht"), por otro lado, lo siniestro, peligroso, prohibido, impuro ("unheimlich, gefährlich, verboten, unrein"); es una especie de miedo sagrado ("heilige Scheu": Freud 1983: 26), más antiguo que las religiones, no reductible a una divinidad ni integrado en un sistema moral coherente: "Die Tabuverbote entbehren jeder Begründung; sie sind unbekannter Herkunft; für uns unverständlich, erscheinen sie jenen selbstverständlich, die unter ihrer Herrschaft

13. Se refiere a Otto Rank: *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig, 1912. En cuanto al texto de Freud, citaremos siempre el original alemán (Freud 1983) y en nota la traducción española de José L. Etcheverry (Freud 1991).

14. Traducción: "El descubrimiento de esta significación del incesto para la neurosis choca, desde luego, con la más universal incredulidad de las personas adultas y normales; idéntica desautorización oponen también, por ejemplo, a los trabajos de Otto Rank […], que prueban, en escala cada vez más vasta, en cuán grande medida el tema del incesto se sitúa en el centro del interés poético y brinda a la poesía su material en incontables variaciones y desfiguraciones" (Freud 1991: 26).

stehen" (Freud 1983: 26)[15]. Partiendo de la hipótesis de que nuestras propias prohibiciones morales, aunque parezcan muy diferentes, están emparentadas con el tabú, Freud propone examinarlo para elucidar el origen de nuestro "imperativo categórico".

Según Wilhelm Wundt, el tabú se relaciona con el miedo de tocar algo cuyo contacto hace daño a causa de un poder demoníaco que le está inherente: Freud, alegando que los demonios no existen realmente sino que derivan de fenómenos psicológicos, propone relacionar el tabú, colectivo y cultural en la etnia indígena, con las prohibiciones individuales autoimpuestas (*Zwänge*) que caracterizan a los neuróticos (*Zwangskranke*) en las sociedades modernas. La motivación de tales interdicciones neuróticas suele resultarnos igualmente inexplicable y enigmática, y la prohibición, como si fuera un contagio, se extiende del objeto prohibido a todo lo que entra en contacto con él, de una manera semejante al tabú que convierte en tabuizado a quien lo transgrede y todo lo que éste toca. El neurótico reduce o supera el daño con actos "ceremoniales" (p. ej. la obsesión de lavarse tras un mínimo, incluso indirecto contacto con lo intocable), como también las culturas indígenas practican ritos de penitencia y purificación para remediar la infracción de un tabú. El psicoanálisis freudiano explica el origen de las neurosis de este tipo por un imperioso deseo infantil de tocar algo que se veía reprimido por una fuerte prohibición externa (p. ej. materna y/o paterna): el deseo se volvió inconsciente, mientras que la prohibición se convirtió en una obsesión que ignora su causa (*Verdrängung*), lo que se manifiesta en un comportamiento ambivalente (una repulsión manifiesta, consciente, va ligada a una atracción latente, inconsciente) y a la búsqueda de sustitutos para el objeto prohibido, que a su vez se contagian de la prohibición (*Übertragung*).

En analogía con la neurosis, el tabú podría entenderse como una prohibición cultural antigua, impuesta por generaciones anteriores, cuya motivación se ha vuelto inconsciente y que ha sufrido diversos desplazamientos que ocultan que tiene su origen en un deseo reprimido.

15. Traducción: "Las prohibiciones del tabú carecen de toda fundamentación; son de origen desconocido; incomprensibles para nosotros, parecen cosa natural a todos aquellos que están bajo su imperio" (Freud 1991: 27).

La relación de los indígenas con el tabú es también ambivalente; en el fondo siguen deseando inconscientemente el objeto prohibido, pero el miedo al castigo es más fuerte que la expectativa del placer que les procuraría la transgresión. Los transgresores tanto como las personas que se encuentran en determinadas situaciones tabuizadas (p. ej. las mujeres durante la menstruación y, en general, personas vulnerables) se vuelven también tabúes para evitar que su ejemplo o su debilidad, respectivamente, aumenten en los demás la tentación de transgredir la interdicción. Como la imitación de la transgresión subversiva podría conducir a la disolución de la comunidad social, la colectividad tiene que castigar duramente al transgresor, pues si no lo hiciera cada vez más individuos se darían cuenta de que comparten el mismo deseo prohibido y sucumbirían a la tentación. La penitencia ceremonial suele consistir en un acto de renuncia compensatoria, lo que indica que la motivación original e inconsciente del tabú también es una renuncia a algo deseado, aunque este deseo no se admita conscientemente.

A continuación, Freud comenta los tabúes y actos ceremoniales relacionados con los enemigos, los reyes y los muertos. En muchos pueblos indígenas, los guerreros que han matado a un enemigo tienen que someterse a complicados ritos de purificación y penitencia, que a menudo incluyen la reconciliación con el muerto: por un lado, se trata de protegerse contra la venganza del espíritu del difunto; por otro, sugiere Freud, de aliviar la mala conciencia por haber transgredido la prohibición de matar. Si en todas las culturas el tabú de matar tiene que ser muy fuerte para reprimir los deseos homicidas, también es verdad que se suelen regular las excepciones, es decir, definir las condiciones en que sí es lícito, incluso necesario, matar y quiénes son las personas que tienen el derecho de hacerlo. El tabú cumple pues una función reguladora permitiendo la transgresión a condición de someterse después a las privaciones relacionadas con la ceremonia de penitencia.

El tabú del soberano ("Tabu des Herrschers") sirve tanto para protegerse contra su poder mágico cuasi-divino como para proteger al soberano mismo contra la envidia y la agresión de sus súbditos, ya que se le atribuye una importancia extraordinaria para el bienestar y la existencia misma de la comunidad (p. ej. se le cree responsable de las lluvias y las sequías, las epidemias y las catástrofes naturales, como

si de él dependiera el orden cósmico): por eso el rey es objeto de una estrecha vigilancia, tiene que respetar complicadas reglas[16] y cae en desgracia si su reinado no satisface las expectativas. Freud reconoce en estas prescripciones la ambivalencia emocional del niño cuyos sentimientos respecto al padre oscilan entre la veneración y la hostilidad.

Los tabúes relacionados con los muertos incluyen a menudo la prohibición de tocar los cadáveres, la reclusión obligatoria de las viudas y viudos (y a veces otros parientes), la interdicción de pronunciar el nombre del difunto (hay pueblos que dan un nuevo nombre no sólo a los muertos, sino también a sus familiares e incluso a animales, plantas u objetos que los recuerdan). El miedo a los muertos tiene sin duda que ver con la idea de que éstos, enfadados por la muerte y transformados en demonios, pueden volver para vengarse dañando y matando a los vivos; pero Freud no se contenta con esto, sino que busca una motivación psicológica para explicar la creencia en demonios. Muchas personas reaccionan a la muerte de alguien cercano con sentimientos de culpabilidad: p. ej. se reprochan no haber hecho todo lo necesario para cuidar al enfermo y creen tener una parte de la responsabilidad por no haber logrado evitar la muerte, lo que en algunos casos puede generar neurosis fuertes. Según Freud, tales remordimientos de conciencia se originan en una hostilidad inconsciente que va a la par con todos los lazos emocionales intensos (1983: 68), pero el individuo es incapaz de admitir que su duelo manifiesto compite con una inconfesable e incomprensible satisfacción por la muerte de la persona amada[17], por lo que reprime toda concienciación de tales motivaciones de su malestar psíquico: se trata pues de un caso claro de ambivalencia emocional. Mientras que este conflicto se produce en la psique del neurótico en forma de reproches que se hace a sí mismo, los pueblos 'primitivos' lo

16. Freud (1983: 58) ve una lejana resonancia de tales tabúes en la broma que, en la segunda parte del *Quijote*, los duques le gastan a Sancho Panza cuando, después de nombrarlo gobernador de la ínsula Barataria, se le prohibe comer todas las delicias que excitan su glotonería y se le impone un régimen muy riguroso.

17. "Auch das Tabu der Toten rührt von dem Gegensatz zwischen dem bewussten Schmerz und der unbewussten Befriedigung über den Todesfall her" (Freud 1983: 68); "También el tabú de los muertos proviene de la oposición entre el dolor consciente y la satisfacción inconsciente por el sucedido luctuoso" (Freud 1991: 67).

exteriorizan mediante el procedimiento de la proyección[18] desplazando la hostilidad al objeto de ésta misma, al muerto, de modo que motivan sus precauciones contra los demonios como medidas de autodefensa. Sin embargo, el carácter de penitencia y castigo de los ritos de renuncia que se imponen a sí mismos muestra la existencia de un sentimiento de culpa disfrazado en un miedo al demonio que los libera de su conflicto interior, pero lo sustituye por un acoso exterior. Por consiguiente, Freud explica los demonios como proyecciones de sentimientos hostiles que los vivos tienen contra los muertos (Freud 1983: 69). En ambos casos hay una ambivalencia emocional: una diferencia importante entre el neurótico y el indígena es que este último convierte la proyección en parte de su cosmovisión, la culturaliza en la coexistencia de veneración y miedo ante los muertos, y el tabú, que engloba lo sagrado y lo impuro al mismo tiempo, es la expresión de esta ambivalencia.

Freud cree que la evolución de la cultura conlleva una progresiva reducción de la ambivalencia y con ella también del tabú: el neurótico representa un resto atávico de aquella lucha interior que le exige un enorme esfuerzo psíquico. Ahora bien, Freud insiste en las diferencias entre la neurosis individual del hombre moderno, originada en la sexualidad, y el tabú colectivo del indígena: esta última es una formación social, una creación cultural al servicio de la autoprotección del grupo donde la comunidad castiga al transgresor para evitar que por su culpa sufra todo el pueblo las terribles consecuencias; el neurótico, en cambio, aunque pretenda proteger a otro, teme que con la transgresión de sus tabúes se haga daño a sí mismo.

3º. El tercer ensayo, dedicado al animismo, la magia y la omnipotencia de los pensamientos ("Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken") sólo roza el tema del tabú: sin embargo, llama la atención que, en su análisis de lo *unheimlich* a partir del cuento fantástico

18. "Die Feindseligkeit, von der man nichts weiß und auch weiter nichts wissen will, wird aus der inneren Wahrnehmung in die Außenwelt geworfen, dabei von der eigenen Person gelöst und der anderen zugeschoben" (Freud 1983: 69); traducción: "La hostilidad, de la que uno nada sabe ni quiere saber, es arrojada […] desde la percepción interna hacia el mundo exterior; así se la desase de la persona propia y se la emplaza […] en la otra persona" (Freud 1991: 68).

"Der Sandmann" de E.T.A. Hoffmann[19], Freud recurra a los mismos conceptos de animismo y de *Allmacht der Gedanken* ('omnipotencia de los pensamientos'), de la que cree que en la cultura moderna sólo se ha conservado en el arte[20]. Si tenemos además en cuenta que Tzvetan Todorov (1970: 131-147), en su *Introduction à la littérature fantastique*, considera que una buena parte de los motivos típicos de lo fantástico —los llamados "temas del tú"— se relaciona con deseos y prácticas sexuales tabuizados (incesto, homosexualidad, sadismo, necrofilia, etc.), vemos que aquí se abre una interesante relación entre la antropología, la psicología y la ficción literaria[21]. El animismo es una cosmovisión que cree que todo es animado (las plantas, las piedras, los elementos, etc.) y que el hombre puede influenciar la naturaleza con su pensamiento, sobre todo mediante la ayuda de ritos mágicos. Frazer definió el tabú como magia negativa, es decir, la magia de actos que hay que evitar porque tendrían consecuencias nocivas en el mundo (causarían, p. ej., inundaciones, sequías, terremotos, epidemias y otras plagas), pues tales creencias se fundan en la convicción de que existen fuerzas reguladoras en la naturaleza. Para Frazer se trata de un autoengaño del hombre 'primitivo' que inventa relaciones causales donde éstas no existen:

> El propósito de la magia positiva o hechicería es el de producir un acontecimiento que se desea; el propósito de la magia negativa o tabú es el de

19. Cf. Freud 1947.

20. "Nur auf einem Gebiete ist auch in unserer Kultur die 'Allmacht der Gedanken' erhalten geblieben, auf dem der Kunst. In der Kunst allein kommt es noch vor, dass ein von Wünschen verzehrter Mensch etwas der Befriedigung Ähnliches macht, und dass dieses Spielen —dank der künstlerischen Illusion— Affektwirkungen hervorruft, als wäre es etwas Reales" (Freud 1983: 96); traducción: "Sólo en un ámbito, el del arte, se ha conservado la 'omnipotencia de los pensamientos' también en nuestra cultura. Únicamente en él sucede todavía que un hombre devorado por sus deseos proceda a crear algo semejante a la satisfacción de esos deseos, y que ese jugar provoque —merced a la ilusión artística— unos afectos como si fuera algo real y objetivo" (Freud 1991: 93-94).

21. En la literatura contemporánea, la mayoría de las prácticas sexuales se han destabuizado en tal grado que ya no necesitan el disfraz fantástico (v. gr. la posesión diabólica) para hacerlas tolerables en obras de ficción, lo que no significa que una representación inusualmente explícita y/o no moralizadora no pueda herir sensibilidades, sobre todo cuando se trata de formas heterodoxas sobre las que pesan todavía numerosos prejuicios y prohibiciones, como, p. ej., la sexualidad de una discapacitada mental en la novela *Versiones de Teresa* de Andrés Barba, que comenta Silvia Rosa en su artículo en este libro.

> evitar el suceso que se teme. Mas ambas consecuencias, la deseable y la indeseable, se suponen producidas de acuerdo con las leyes de semejanza y de contacto. Y así como la consecuencia deseada no es en realidad producida por la observancia de una ceremonia mágica, tampoco lo es la temida por la violación de un tabú. Si el supuesto daño se realizara siempre siguiendo a la violación del tabú, éste no sería sino un precepto de moral o de sentido común. No es tabú decir: "No pongas la mano en el fuego"; es un dictado del sentido común, pues el acto prohibido entraña un daño real, no imaginario. Resumiremos que los preceptos negativos que llamamos tabúes son exactamente tan vanos y fútiles como los preceptos positivos que llamamos hechicería. Las dos cosas son tan sólo los lados o polos opuestos de un grande y calamitoso error, una concepción equivocada de la asociación de ideas. En esta gran falacia, el polo positivo es la hechicería y el negativo el tabú. (Frazer 1998: 43)

Esta refutación racionalista de la magia del tabú acierta al ver la falta de un nexo causal entre la ceremonia mágica o la evitación del acto prohibido, por un lado, y los sucesos naturales que se desea evitar, por otro; sin embargo, lo que no es capaz de comprender es la ventaja psicológica que tales 'supersticiones' tienen para la comunidad de los creyentes. Siendo particularmente dependientes de la naturaleza y muy vulnerables ante cambios del clima y enfermedades, la magia negativa del tabú les brinda la ilusión consolatoria de poseer un poder sobre las fuerzas naturales que los dominan, de trocar su impotencia real en una omnipotencia imaginaria, y su vida llena de peligros y renuncias se hace más soportable si creen que éstas últimas son indispensables para protegerlos de algo peor y mantener las condiciones para vivir en el mundo, lo que impide también que se desesperen ante las dificultades de su existencia y las calamidades que sufren. En este sentido, el respeto del tabú realmente garantiza la cohesión y la persistencia de su mundo y de su comunidad[22]. Como las relaciones reales no corresponden a sus deseos, el hombre 'primitivo' las sustituye por relaciones ideales que se imagina establecer mediante la magia y el respeto de los tabúes y que le ayudan a satisfacer sus anhelos y ansias.

4°. Freud creía que *Totem und Tabu* era una de sus obras principales, y eso por el último de los cuatro ensayos, "Die infantile Wiederkehr

22. Cf. Kraft 2004: 38.

des Totemismus". Sin embargo, se trata de la parte que más ha sido criticada y en la que se funda el rechazo creciente que encuentran las ideas freudianas acerca del origen del totemismo y sus tabúes en la comunidad científica de hoy. Después de resumir las principales teorías sobre el origen del totemismo y sus dos tabúes principales, es decir, la prohibición de matar al animal totémico y la obligatoriedad de la exogamia, y tras exponer los argumentos más convincentes contra ellas, Freud propone su propia explicación psicoanalítica. Para eso parte de la idea de Darwin quien se imaginaba la primera organización social de nuestros ancestros como una horda de primates en que el macho más fuerte, el Padre, tenía el monopolio de acoplamiento con todas las hembras, de modo que sus hijos, cuando alcanzaban la madurez sexual, tenían que separarse del grupo o someterse a su poder (i.e. reprimir su instinto sexual), a no ser que uno de ellos lograra vencerlo en el combate y convertirse a su vez en el nuevo Padre. Freud supone que, en su origen, el tótem correspondía al Padre de la horda cuya fuerza era el *mana*: un día, los hijos se aliaron para matarlo y lo devoraron[23] (lo que se refleja en la costumbre de muchos pueblos de comer en determinadas fiestas y ceremonias al animal totémico que no pueden matar en todo el resto del año), identificándose así con él y apropiándose su fuerza. Pero siendo ellos los hijos del asesinado, tenían ante él emociones ambivalentes, oscilantes entre la admiración y la envidia, la veneración y la hostilidad, de modo que después de cometer el parricidio se sentían culpables y tenían que hacer penitencia, lo que repercute en las interdicciones alimenticias y la renuncia a tener relaciones sexuales con las hembras de la horda. Con la distancia temporal —y el progresivo olvido de los sentimientos hostiles y del crimen original— el tótem se convirtió en sustituto del Padre, en un ideal intocable, cuya protección había que merecer respetando los tabúes. En términos freudianos: tenían que reprimir tanto el deseo de volver a matar al Padre representado por el tótem como el de ceder a la tentación del incesto con sus madres y hermanas, lo que no significa otra cosa que postular el complejo de Edipo como origen del totemismo y, más aún, de toda cultura humana:

23. V. Freud 1983: 145s.

> So möchte ich denn zum Schlusse dieser mit äußerster Verkürzung geführten Untersuchung das Ergebnis aussprechen, daß im Ödipus-Komplex die Anfänge von Religion, Sittlichkeit, Gesellschaft und Kunst zusammentreffen, in voller Übereinstimmung mit der Feststellung der Psychoanalyse, daß dieser Komplex den Kern aller Neurosen bildet, so weit sie bis jetzt unserem Verständnis nachgegeben haben. (Freud 1983: 159)[24]

Reiteradas veces Freud relativiza sus observaciones señalando el carácter abreviado y simplificado de su exposición del problema, advirtiendo ante el riesgo de malinterpretar ciertos fenómenos y de establecer vínculos en virtud de semejanzas superficiales que en realidad se deben a diferencias latentes, y admite que de la amplia documentación recopilada por los antropólogos eligió los ejemplos que más le servían. Su conclusión, no obstante, no peca de modestia: al contrario, pretende haber encontrado el elemento clave sobre el que puede fundar tanto el psicoanálisis como una teoría capaz de explicar cómo se forman, según los mismos principios, las neurosis en el desarrollo psíquico individual y los tabúes y totemismos en la evolución cultural-religiosa de la humanidad.

Un siglo después de la publicación de *Totem und Tabu* tenemos que constatar que el psicoanálisis freudiano ha perdido mucha de su fuerza de atracción, que ha caído en desgracia tanto entre los psicólogos, que lo consideran poco científico y basado en dogmas no demostrables, como entre las feministas, que denuncian los aspectos patriarcales de su pensamiento. También se distancian de ideas centrales de sus teorías muchos psicoanalistas contemporáneos, entre ellos los seguidores de las tendencias que ya empezaron a alejarse de Freud cuando éste estaba redactando *Totem und Tabu*: Alfred Adler rompió con Freud en 1911, Wilhelm Stekel en 1912, C.G. Jung en 1913[25], es decir, sus discípulos lo abandonaron justo en la época en que estaba elaborando la presunta pieza maestra de su teoría, que consistía en demostrar la validez universal

24. Traducción: "Así, para concluir esta indagación que hemos realizado en apretadísima síntesis, querría enunciar este resultado: que en el complejo de Edipo se conjugan los comienzos de religión, eticidad, sociedad y arte, y ello en plena armonía con la comprobación del psicoanálisis de que este complejo constituye el núcleo de todas las neurosis, hasta donde hoy ha podido penetrarlas nuestro entendimiento" (Freud 1991: 158).

25. Cf. Kraft 2004: 93.

del complejo de Edipo y su importancia fundamental en la historia evolutiva de la humanidad (Kraft 2004: 86). Y ha sido precisamente el complejo de Edipo, núcleo fundamental de las teorías freudianas, lo que más ha dividido las opiniones y que más ha sido cuestionado por sus contrincantes. Más aún, entre los psicoanalistas de la escuela freudiana, dudar del complejo de Edipo fue un tabú durante décadas y su transgresión se veía sistemáticamente sancionada por la exclusión del "hereje" (Kraft 2004: 87). Parece que Freud, el padre del psicoanálisis, estaba tratando de convertir a la horda original de sus discípulos en una institución con estructuras y reglas claras cuando algunos de sus 'hijos' científicos decidieron rebelarse contra él y cuestionar su autoridad (Kraft 2004: 93). En vez de enfrentarse a este conflicto y analizarlo, Freud lo evadió y desvió su reacción centrando su interés en los pueblos 'primitivos' y el origen del totemismo; acaso, como sugiere Mario Erdheim (1995: 23), intentaba salvarse de sufrir la suerte del Padre de la horda: ser sacrificado y devorado, aunque sólo metafóricamente, por sus hijos. La conclusión a la que llega Freud en *Totem und Tabu* puede también interpretarse como una proyección de sus propias teorías: obsesionado por la idea de que el complejo de Edipo constituía el núcleo originario de todas las neurosis, se empeñó en reconocerlo en todo fenómeno psíquico y cultural que lejanamente se le parecía, y lo logró con un notable esfuerzo de abstracción e ingeniosidad hermenéutica, pero sin brindar pruebas antropológicas y empíricas suficientes para convencer a los que no eran ya sus fieles incondicionales y tabuizando toda crítica dirigida contra los dogmas de su teoría.

Tabú y transgresión en la producción cultural

Como ya hemos visto, la palabra *tabú* ha sufrido una proliferación de sus acepciones y una progresiva pérdida de precisión semántica en el discurso científico, y con la aclimatación en el habla cotidiana su significado se alejó aún más del origen en las culturas polinesias, lo que puede hacer surgir dudas en cuanto a la operabilidad de un concepto cada vez más difuso. Con las teorías de Freud, la investigación sobre el tabú salió definitivamente del ámbito de la antropología y el término entró en el vocabulario de los psicólogos, psicoanalistas y sociólogos, es

decir, en las ciencias que estudian la sociedad y al individuo, y también se difundió en el discurso político donde, sin embargo, la vigencia de tabúes viejos y la propagación de tabúes nuevos prevalecen claramente sobre el debate crítico acerca de las dinámicas de la tabuización y su instrumentalización ideológica. Los estudios literarios y culturales, a su vez, no han desarrollado una teoría propia del tabú, pero sí una reflexión sobre la transgresión (p. ej. como acto rupturista de las vanguardias modernas o como motivo central del relato fantástico), y muchas obras tematizan, narran y representan tabúes y su transgresión, a menudo mediante procedimientos de evitación que permiten hablar de lo prohibido respetando los límites tácitos de lo permitido, o, más aún, llevan a cabo ellas mismas una infracción de interdicciones morales o estéticas. Más que prohibiciones absolutas cuya infracción es castigada duramente, los tabúes modernos delimitan las zonas de intolerancia y ocultación de una "cultura de la vergüenza" (Durán López 2012: 13) que varía según el país y el momento histórico y permite, en mayor o menor grado y en contextos específicos, tematizar, relativizar y visualizar lo tabuizado mediante estrategias discursivas y procedimientos estéticos determinados:

> Cada cultura establece en cada época un espacio de representación pública, de aquello sobre lo que se puede hablar, pensar y discutir, de cuanto es considerado decoroso y honorable. A la vez, como correlato simétrico y necesario, se determina un espacio irrepresentable: el de lo que resulta indecoroso, obsceno o infamante, y por consiguiente ha de ser excluido del ojo ajeno y a veces incluso del ojo propio, desterrándolo a las más recónditas estancias de la conciencia. Aquello que se oculta o se niega —tabúes, represiones o vergüenzas— se organiza en diferentes niveles de profundidad: lo que admite representación privada, pero no pública; lo que puede ser representado solo por medios indirectos (el discurso científico; el humor, el exabrupto carnavalesco o la sátira; el moralismo didáctico); lo que ha de ser escondido incluso en privado; lo que el individuo o la sociedad reprimen y se niegan ante sí mismos… (Durán López 2012: 12-13)

Hartmut Eggert (2002: 15-24), en su ensayo introductorio a las actas de un coloquio germano-polaco sobre el tabú y su transgresión en literatura y lengua, constata que, pese a su polisemia e imprecisión, *tabú* se sigue usando tanto porque no existe otra palabra equivalente, déficit léxico que favoreció al término desde su 'descubrimiento' por Cook.

Eggert intenta definir algunos rasgos de lo que llama *tabúes seculares* y propone pautas para su análisis en textos literarios y otros productos culturales (que traduzco, parafraseo y comento a continuación):

1°. "Das Tabu weist die Aura des Sakralen auf, auch dort, wo es rein weltlich (säkular, profan) ist" (Eggert 2002: 20)[26]. Si el tabú religioso es lo "sagrado prohibido", el tabú secular, profano, es una prohibición que ha conservado o recibido un aura sagrada mediante estrategias de enaltecimiento (*Überhöhungsstrategien*: Eggert 2002: 19) que atribuyen a lo tabuizado un valor simbólico especial. El análisis debería preguntarse con qué procedimientos lingüístico-retóricos y estéticos se expresa esta valoración enaltecedora. Cabe añadir aquí que la pervivencia de lo sagrado en los tabúes 'seculares' se observa también en la proscripción del humor: el tabú discursivo o representativo no prohibe tratar el tema ni mostrarlo en forma literaria, artística o cinematográfica —al contrario, muchos de estos temas han producido una masa enorme de textos y obras culturales—, sino que la transgresión consiste en no hacerlo de un modo 'serio' y 'reverencial', con 'respeto', por lo que cualquier asomo de humor, no importa si negro o jocoso, es censurado como 'burla', aunque sus intenciones sean muy diferentes. En el contexto de asuntos tan graves como, p. ej., el holocausto, el cáncer, el suicidio, etc., la risa es percibida como sacrílega y suele provocar protestas indignadas, pero precisamente por su relativización de las fuerzas inhibitorias y represivas del tabú cumple una función liberadora que resulta grata a una buena parte del público[27]. El desprestigio del humor, sin embargo, también tiene

26. Traducción mía: "El tabú se caracteriza por el aura de lo sacro, también allí donde es totalmente mundano (secular, profano)".

27. En *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Sigmund Freud desarrolló la teoría de que "el chiste tendencioso, el malintencionado y obsceno, el ofensivo, produce una repentina satisfacción de un impulso reprimido hasta ese instante" (Barba 2016: 47). Véanse al respecto en este volumen el artículo de Javier Ferrer sobre el humor negro en la cuentística de Andrés Neuman, y también las contribuciones de Daniela Kuschel, sobre el cine de Álex de la Iglesia, y Maribel Cedeño Rojas, sobre la película argentina *Relatos salvajes*, que muestran cómo la puesta en escena cómica y lúdica de transgresiones pueden ser una estrategia exitosa, incluso una especie de manierismo que atrae a un público deseoso de ver tales irreverencias, lo que no significa en absoluto que estos espectadores aprobarían los actos representados si ocurrieran en la realidad ni que consideran como delitos menores los excesos mostrados (p. ej. violaciones, asesinatos, torturas, etc.), sino que distinguen entre un crimen auténtico, que causa un daño

que ver con la risa discriminatoria con que, desde el sistema axiológico dominante, se denigra y castiga a los que divergen de la norma: en este humor 'desde arriba', "el propósito social de la risa es el de ridiculizar las acciones y costumbres más desgradantes de la comunidad para provocar así una reacción 'correctora'" (Barba 2016: 34).

2º. "In einem Tabu ist ein Schutzraum gegeben, der nicht ins Alltagshandeln einbezogen werden darf bzw. dem eine ausgegrenzte Ausnahmestellung zugesprochen ist"[28] (Eggert 2002: 20). Lo tabuizado goza de una posición privilegiada pues contrasta con lo profano y por ello es relegado a una zona protegida (*Tabuzone*), excluyéndolo de la normalidad de la vida cotidiana. En el análisis habrá que buscar advertencias que exhortan a evitar determinados actos o a respetar ciertos límites sin que se dé una justificación explícita de tales prohibiciones ni se acepte discutir su relatividad. Como el humor es considerado a menudo como una agresión, los individuos pertenecientes a grupos minoritarios y tradicionalmente discriminados que han conquistado derechos y protección legal tanto como ciertas personas que se solidarizan con ellos denuncian frecuentemente, por una cuestión de principios éticos, toda forma de chistes y comentarios burlones como si se tratara de transgresiones intolerables de los nuevos tabúes que en un largo proceso de destabuización han sustituido las prohibiciones antiguas:

> todas las campañas globales en contra de la legitimidad del humor como instrumento dialéctico, político o filosófico se hacen esgrimiendo como bandera "argumentos" totalmente puritanos, bienpensantes y razonables: el respeto a los más débiles, a los desprotegidos, la abolición de los prejuicios, el derecho a elegir la religión propia, la lucha contra el racismo, la homofobia, el sexismo… principios a los que no se enfrenta nadie mínimamente sensato, pero que esconden un miedo tan elemental como la realidad que intentan abolir: el miedo a enfrentarse al humor de los demás, no como a un insulto, sino como a una *idea*, prejuiciada

irreparable a la víctima, y una obra de ficción, en la que nadie sufre realmente, por lo que el mismo fingimiento de las emociones (dolor, miedo, etc.) puede ser, p. ej. por la exageración de gestos, mímica y gritos, motivo de una risa aliviada y sin complejos de culpabilidad, que nada tiene que ver con la risa perversa de los criminales no ficticios que se regodean en la contemplación de los estragos que causa su violencia: condenar tales formas de humor es no comprender esas diferencias.

28. Traducción mía: "El tabú conlleva un espacio de protección que no puede ser incluido en la vida cotidiana, o sea, al que se otorga una posición excepcional excluida de ésta".

> o no, falsa o verdadera, agresiva o inocua, estúpida o inteligente, pero siempre compleja. (Barba 2016: 12)

No pocas veces la indignación del "escándalo teatralizado" (Barba 2016: 12) resulta tan ridículamente hipócrita y puesta en escena con un histrionismo patético que sería difícil reprimir la risa si el miedo a las sanciones no hiciera aconsejable "la súplica de perdón (teatralizada, como tampoco podía ser de otro modo) de quienes han sido lo bastante audaces como para hacer un chiste pero temen de pronto el tsunami social y viralizado de sus consecuencias" (Barba 2016: 12); estas últimas pueden llegar hasta el asesinato, como hemos visto, p. ej., en los diversos atentados provocados por caricaturas del profeta Mahoma publicadas en la prensa occidental, situación que impone tomar con urgencia medidas para proteger a los transgresores, que están en su derecho en términos jurídicos, contra la furia de los defensores del tabú, que creen actuar en nombre de una ley sagrada, presuntamente superior a la legislación laica humana.

3°. "Das Tabu hat die Aura des Unberührbaren, und die Berührung wird bestraft"[29] (Eggert 2002: 20). El tabú impone una distancia respetuosa y prohibe el contacto directo: lo tabuizado es intocable, tocarlo sería ensuciarlo, por lo que la transgresión hace necesaria la purificación como rito de penitencia y la restitución de la frontera que separa lo sagrado de lo profano. El análisis prestará atención al miedo de 'tocar' lo prohibido (con palabras u otros medios expresivos), a las inhibiciones de cometer ciertos actos y las estrategias de evitación (p. ej. los eufemismos y circunloquios alusivos que se usan para no nombrar lo innombrable).

4°. "Das Tabu ist immer an eine kollektive Öffentlichkeit gebunden. Ohne Öffentlichkeit keine Tabus"[30] (Eggert 2002: 21). La prohibición excluye lo tabuizado de la experiencia colectiva normal y del discurso público, lo encierra en una zona de oscuridad impidiendo la difusión de conocimientos sobre el tema (p. ej. la sexualidad, cuya tabuización repercute en la falta de educación sexual). La Ilustración, con sus

29. Traducción mía: "El tabú tiene el aura de lo intocable y el tocamiento es castigado".

30. Traducción mía: "El tabú siempre va ligado a un ámbito público colectivo. Sin ámbito público no hay tabúes".

metáforas lumínicas (p. ej. Siglo de las Luces), pretende constituir el polo opuesto al 'oscurantismo' del tabú, que es rechazado por antimoderno. En situaciones de conflicto, los guardianes del tabú no suelen argumentar alegando rasgos y funciones específicos de lo que se esfuerzan por proteger, sino que tienden a insistir en la mera necesidad de protegerlo (p. ej. cuando la tradición se defiende por el valor que se atribuye a todo lo tradicional de por sí, sin explicar por qué una tradición determinada merece ser protegida). Tematizar un tabú significa llevar a la esfera del debate público algo que sólo es visible parcialmente en la sociedad (p. ej. el incesto que se oculta mediante el secreto familiar). En el análisis tenemos que buscar las 'manchas blancas' en el mapa del saber y detectar los síntomas de los conocimentos vedados y del no-querer-saber.

5°. "Die Überschreitung von Verboten ist konstitutiv für Tabus; Ausnahmen von Verboten sind exklusiv und privilegiert, zudem in der Regel kodifiziert"[31] (Eggert 2002: 22). Ciertos individuos selectos (p. ej. sacerdotes, reyes, médicos, etc.) pueden cometer impunemente los actos tabuizados en determinadas situaciones (ceremonias, ritos, ejercicio de su profesión, etc.) si respetan las reglas que se aplican a tales excepciones. Cada sociedad permite, p. ej., la transgresión del tabú de matar en condiciones claramente definidas y reserva este derecho a personas específicas (soldados, policías, verdugos, etc.), en particular para castigar la infracción del mismo tabú del homicidio por transgresores no autorizados. Los tabúes implican siempre la existencia de guardianes más o menos institucionales que vigilan sobre el respeto del tabú, sancionan la transgresión con castigos (con función de escarmiento del culpable y advertencia a los demás para que no cedan a la tentación) y controlan el restablecimiento del estado anterior a la infracción (p. ej. con ritos de limpieza, purificación y penitencia). Podemos distinguir entre tabúes fuertes (duros, rígidos) y débiles (flojos, flexibles), que se distinguen en las sanciones más o menos draconianas.

6° "Mit Tabus sind immer Darstellungsprobleme und deren Thematisierung verbunden: Tabus weisen eine genuin ästhetische

31. Traducción mía: "La transgresión de prohibiciones es constitutiva del tabú. Las excepciones de la prohibición son exclusivas y privilegiadas y además codificadas en la regla".

Komponente auf, die von den nicht-sprachlichen Symbolisierungen bis hin zu einer Normierung von Ästhetik reicht" (Eggert 2002: 22)[32]. Para poder excluir lo tabuizado de la esfera pública es necesario formular la prohibición, es decir, hay que encontrar una forma tolerable de hablar sobre lo indecible y de representar lo prohibido, lo que lleva consigo una ambivalencia entre las interdicciones discursivas y representativas, por un lado, y el discurso prohibitivo y las representaciones (a menudo rituales y/o simbólicas), por otro. Este último aspecto es evidentemente el más interesante para los estudios literarios y culturales ya que el objeto de éstos son los discursos y las representaciones ficticias y estéticas de tabúes y sus transgresiones, ora en conformidad con las reglas del tabú (i.e. respetando los límites impuestos por los guardianes del tabú) ora en ruptura de las normas (lo que suele ser percibido como provocación o incluso delito y puede causar escándalos y sanciones): la literatura y el arte exploran a menudo los límites de lo permitido, "juegan con el fuego" (Eggert 2002: 23), revelando más de lo que habitualmente se muestra o dice y al mismo tiempo velando lo aludido (juego característico, p. ej., del erotismo en literatura y arte). Como los tabúes son también prohibiciones lingüísticas, hablar de lo tabuizado y la transgresión equivale, según Michael Braun (2007:7), a pisar un campo minado en que o se evitan determinadas palabras vedadas y se callan o circunscriben eufemísticamente ciertos aspectos del tema o se hace estallar un escándalo con su mención explícita. La investigación sobre tabúes debería examinar los contenidos y las estrategias de simbolización incluyendo en su análisis las tradiciones estéticas, en particular las formas indirectas de las representaciones artísticas y verbales (p. ej. metáforas, alegorías, etc.). ¿Dónde se sitúan los límites de la representabilidad y cuáles son las funciones de la literatura y otras formas de la expresión artística en el debate en torno a los tabúes? ¿Cómo puede la literatura —y la educación estética en general— contribuir a una concienciación de los tabúes y así a la superación de las inhibiciones represivas? ¿Y cómo, al contrario, la creación de productos culturales sirve para mantener y propagar tabúes y estigmatizar a los transgresores?

32. Traducción mía: "Los tabúes siempre implican problemas de representación y la tematización de éstos mismos. Los tabúes poseen una componente genuinamente estética, que va de las simbolizaciones no verbales hasta la normatización estética".

Si en la estela de Freud consideramos el tabú como un "Kompromisssymptom eines Ambivalenzkonflikts" (un síntoma de compromiso en un conflicto de ambivalencia) que propone un mecanismo eficaz para reprimir un deseo prohibido (lo que puede significar: desviar, sustituir, controlar, instrumentalizar, pero no resolver definitivamente), resulta evidente que también la transgresión participa de esta ambivalencia: por un lado, constituye una amenaza para la comunidad que cree que la infracción tendrá consecuencias desastrosas; por otro, es el único modo de satisfacer el deseo reprimido. Los tabúes cuentan con la protección de sus guardianes que castigan severamente a los transgresores, pero a la vez desafían a los críticos de su poder inhibitorio tanto como a los escépticos que han perdido la fe en la fuerza del *mana*: mientras que éstos se empiezan a preguntar si es verdad que la transgresión traerá consigo el castigo sobrenatural que les han hecho creer, pero que la prueba empírica no confirma, aquéllos denuncian el uso del tabú como instrumento de control social y político a fin de intimidar al pueblo e impedir que se cuestione el orden vigente. Garantía de continuidad para unos, el tabú es obstáculo en la evolución para otros: cuanto más homogénea y conservadora es o pretende ser una sociedad, más duramente sanciona la transgresión de sus tabúes pues defiende la ilusión de vivir en un orden 'natural' e inalterable, no expuesto a los cambios históricos; en cambio, cuanto más pluralista y progresista es una cultura, más tiende a sustituir los tabúes absolutos por reglas discutibles (leyes, normas, directivas, etc.) que evolucionan con la misma sociedad, aunque no siempre al mismo ritmo en todos sus sectores.

La transgresión, considerada como un sacrilegio en las sociedades centradas en tabúes, puede adquirir valores positivos, pero la destabuización es a menudo parcial, es decir, concierne sólo determinadas capas sociales (un tabú desaparecido o disminuido en la legislación puede permanecer vigente en grandes partes de la población), lugares y situaciones (hay comportamientos que indignan a mucha gente a no ser que se produzcan en zonas reservadas para ellos o en ocasiones en que se permite un relajamiento ritual de las normas, v. gr. en fiestas, ceremonias, carnavales, etc.) o aspectos de lo tabuizado (a menudo se

mantiene la fuerza de la prohibición, pero se levanta el tabú de hablar de su transgresión).

La producción cultural, y en particular en sus formas narrativas, funciona como una de esas zonas en que los tabúes no tienen la misma fuerza inhibitoria que en la vida real, donde reina una mayor permisividad. La literatura se sitúa frecuentemente en la vanguardia de la destabuización, pero no es necesariamente así pues también cambian las funciones de la literatura —comprendo aquí *literatura* en un sentido muy amplio del término, que incluye el arte verbal oral de las culturas indígenas—: en las sociedades con tabúes fuertes, la 'literatura oral' colectiva se usa en gran parte para confirmar el orden vigente y fomentar el respeto del tabú (p. ej. en mitos, leyendas, cuentos de hadas, etc., que relatan las cosas terribles que les pasaron a los transgresores), mientras que en las sociedades modernas la literatura, escrita e individual, tiende a constituir un campo de debate y experimentación donde se exponen casos ficticios de transgresiones para discutir actitudes diferentes ante la infracción. En los textos literarios se exploran los límites de lo representable y lo decible, se cuestionan prohibiciones basadas en valores inveterados y se proponen nuevos acercamientos a los conflictos inherentes a los tabúes. La ficcionalidad le confiere mayor libertad a la literatura ya que no se trata de juzgar actos reales, sino de reflexionar sobre ejemplos imaginarios, lo que es más propicio para la tolerancia y la indulgencia en los juicios sobre los transgresores.

Sin embargo, la literatura y el cine han sido frecuentemente atacados por eso mismo: mediante la representación de lo prohibido podrían constituir un modelo e invitar a la transgresión ya que en los sectores sociales altamente determinados por tabúes los productos culturales cumplen una función primordialmente didáctica: por consiguiente, todo lo que dice un texto literario o una película puede ser entendido —o malentendido— como una enseñanza, una propuesta de conducta. Fomentando la discusión sobre la transgresión, la literatura y el cine constituyen para los guardianes del tabú un hervidero de ideas subversivas, un foco de relativismo e individualismo que amenaza los fundamentos mismos de la sociedad. La censura es un instrumento para combatir la destabuización —llamada, p. ej., *decadencia de las costumbres* o *degeneración moral* por los conservadores del tabú— en la literatura,

el arte y el cine, mientras que en sociedades donde no existen la censura institucionalizada ni leyes prohibitivas (o no suficientemente inequívocas respecto a determinados tabúes), la indignación manifestada en las reseñas críticas, los escándalos provocados por el estreno de una pieza teatral, una película o una exposición de arte, los boicoteos, las manifestaciones, las demandas judiciales, el recorte de subvenciones estatales, etc., son métodos para tratar de dificultar o incluso impedir la difusión de los productos culturales transgresores. A esto la producción cultural opone estrategias aptas a permitirle la tematización de lo tabuizado dentro del marco de lo permitido por las leyes, condición para poder publicar el texto o estrenar la pieza o la película, lo que por supuesto no excluye que una parte de los receptores se indigne ante la audacia de romper tabúes que para ellos siguen intocables, al mismo tiempo que los defensores de la libertad de expresión se escandalicen ante las críticas y sanciones en nombre del tabú.

Bibliografía

Barba, Andrés (2015): *La risa caníbal. Humor, pensamiento crítico y poder*. Barcelona: Alpha Decay.

Bianco, Jean-Louis/ Bouzar, Lylia/ Grzybowski, Samuel (2015): *L'après-Charlie. 20 questions pour en débattre sans tabou*. Ivry-sur-Seine: Les Éditionsde l'Atélier, Canopé.

Braun, Michael (ed.) (2007): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Cook, James (1809): *Captain Cook's Voyages round the World*. Glasgow: William Brownlie.

—— (1842): *The Voyages of Captain James Cook*. London: William Smith.

Corominas, Joan (1954): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Bern: Francke.

Durán López, Fernando (ed.) (2012): *Obscenidad, vergüenza, tabú: contornos y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Eggert, Hartmut (2002): "Säkuläre Tabus und die Probleme ihrer Darstellung", en: Eggert, Hartmut/ Golec, Janusz (eds.): *Tabu und Tabubruch. Literarische und sprachliche Strategien im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler, pp. 15-24.

Erdheim, Mario (1995): "Zur Lektüre von Freuds *Totem und Tabu*", en: Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*. Frankfurt a.M.: Fischer, pp. 7-42.

Frazer, James George (1998): *La rama dorada. Magia y religión*. Trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica, 14ª ed.

Freud, Sigmund (1947): "Das Unheimliche", en: *Gesammelte Werke*. London: Imago, vol. XII, pp. 227-268.

—— (1983): *Totem und Tabu*. Frankfurt a.M.: Fischer.

—— (1991): *Obras completas*. Trad. de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. XIII.

Kraft, Hartmut (2004): *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*. Düsseldorf/ Zürich: Patmos Verlag.

Przyrembel, Alexandra (2011): *Verbote und Geheimnisse. Das Tabu und die Genese der europäischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.

Rey, Alain (dir.) (2005): *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris: Le Robert.

Samson, Florence (2009): *Tabous et interdits, gangrènes de notre société*. Paris: L'Harmattan.

Todorov, Tzvetan (1976): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

TÓTEM Y TRANSGRESIÓN EN "LA MUERTE DEL TIGRE" DE ROSARIO CASTELLANOS

Cristina Mondragón
Universität Bern

Para quienes no estamos familiarizados con la cosmovisión indígena norteamericana, el término *tótem* suele traer a nuestra memoria sólo un tronco grabado y coloreado con figuras de animales propios de la fauna de los Estados Unidos o Canadá, pero el fenómeno del totemismo no se limita a estas representaciones popularizadas en los dibujos animados o *westerns*: se trata de un complejo sistema de creencias propio de numerosas culturas tradicionales. La voz *tótem*, según Émile Durkheim, "es la que emplean los Ojibway, tribu algonquina, para designar la especie de cosas cuyo nombre lleva el clan" (2000: 109), y su uso extendido fue adoptado por los etnógrafos para denominar la institución social, el totemismo, en la cual los miembros del grupo adoptan el nombre "de una especie determinada de cosas materiales con las cuales cree[n] mantener relaciones muy particulares […]" (Durkheim 2000: 108), generalmente de parentesco, sean o no norteamericanas[1].

Joseph Campbell afirma, a partir de las historias y ritos tradicionales de los indígenas Blackfoot de Montana, que el tótem forma parte de una

1. Ya desde 1912, cuando Durkheim publica *Las formas fundamentales de la vida religiosa*, el debate sobre el uso de términos como *tótem* o *tabú* se consideraba superado. Acerca de *tótem*, dice Durkheim: "No es normal que una institución de esta importancia lleve un nombre casual, tomado de un idioma estrechamente local, y que no recuerde de ningún modo los caracteres distintivos de la cosa que expresa. Pero hoy, este modo de emplear la palabra es tan universalmente aceptado que sería un exceso de purismo revelarse contra su uso" (2000: 109). Por otra parte, Roberto Martínez González señala un problema con el término al contrastarlo con la figura del *nagual*: "Como es sabido, la palabra *tótem* es un término de origen ojibwa —o chippewa— que se usa para designar al animal, cosa o vegetal que sirve de emblema a cada uno de los clanes de una sociedad. […] Sin embargo, contrariamente a lo que postulaban Durkheim y sus contemporáneos, este uso del *tótem* parece tener muy poco de religioso pues, entre los ojibwa, el *tótem* no es un protector ni se encuentra asociado a la supervivencia del grupo. […] De hecho, la asociación del término *tótem* al concepto de entidad compañera deriva del error cometido por Long en 1791 al confundir los conceptos ojibwa de *totam* y *manitou*" (Martínez González 2011: 193), y aclara que la entidad protectora y establecedora de tabúes es el *manitou*. A pesar de esto, el término *tótem* es ya tan usual dados los muchos años durante los cuales se ha difundido, que considero estéril y poco pertinente cambiarlo por un purismo léxico.

manifestación ritual que reactualiza un mito primigenio donde se sella el compromiso entre los cazadores y sus presas, al mismo tiempo que justifica una estructura de organización social en la que se establece una identificación con los animales de cuya caza depende la subsistencia del grupo. Se trata de una forma de 'juego' que establece vínculos entre el mundo de los animales y el de los hombres:

> And the game was that of a mutual understanding, supposed to exist between the two worlds, realized and represented in rites, upon the proper performance of which depended the well-being of both the animals and their companions and co-players, men. […] totemism is but one aspect or inflection of a larger principle, which is represented equally well in the "animal-master" and the "animal-guardian" or personal patron. (Campbell 2000: 295)

Por su parte, en su *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant definen el tótem como un animal o planta elegido para cumplir la función de protector y guía, como un ancestro con el que se instituye una línea de parentesco con los derechos y obligaciones que esto implica: "on peut regarder le totem comme le symbole d'un lien parental ou d'adoption avec une collectivité ou avec une puissance extrahumaine" (Chevalier/ Gheerbrant 1982: s.v.). Como vemos, el fenómeno del totemismo puede considerarse bien como un hecho social —así lo hicieron J. G. Frazer y Freud— relacionado con las estructuras de parentesco cuyo fin último es el de evitar la endogamia —como veremos con la definición de *tabú*—, bien como un hecho religioso siguiendo a Durkheim, quien considera el tótem como punto de partida para distinguir lo sagrado de lo profano —"Es el tipo mismo de las cosas sagradas" (2000: 120)—, o bien como "el modo en que las sociedades primitivas han regulado sus dinámicas internas, observando la naturaleza y sus relaciones con ella", como Lévi-Strauss (Filoramo 2001: s.v.). La diferencia en el abordaje del término, ya desde la antropología religiosa, ya desde la etnografía o la antropología social, resulta no sólo pertinente sino imprescindible y sobre ella se discutió mucho durante los siglos XIX y XX, sobre todo cuando se amplió su uso para el estudio de culturas muy alejadas de su origen en Norteamérica; para fines del análisis literario no resulta fundamental: aunque cuando el tótem se

convierte en un motivo, por el contrario, todas estas valencias se activan y amplían las posibilidades de comprensión e interpretación de un texto.

Ahora bien, para abordar un relato de ficción literaria en el cual encontramos un motivo cercano al tótem antropológico, es necesario atender a las especificidades de la cultura donde se sitúa la narración a fin de describir correctamente su funcionamiento, ya que puede haber variaciones importantes tanto en la concepción del tótem como en su significado en el universo representado. Algo similar sucede con el concepto de *tabú*, término de origen polinesio que, como el tótem, proviene del ámbito de lo sagrado y cuya filiación con lo sobrenatural atemorizante no se ha perdido del todo, a pesar de haber entrado muy pronto al léxico del psicoanálisis y de la antropología. En palabras de Freud, "presenta el tabú dos significaciones opuestas: la de lo sagrado o consagrado y la de lo inquietante, peligroso, prohibido o impuro. […] Nuestra expresión 'temor sagrado' presentaría en muchas ocasiones un sentido coincidente con el de tabú" (Freud, 29-30). Así, si en un relato literario aparece un motivo que puede describirse como tótem y con él una transgresión reconocible como tabú, la relación entre el tótem y el universo representado exige un análisis minucioso para lograr una comprensión cabal del tabú que se ha transgredido.

Para ejemplificar cómo funcionan el tótem y el tabú desde esta perspectiva y cómo se presentan en un texto de ficción literaria, analizaré "La muerte del tigre" de Rosario Castellanos, relato en el cual se pueden apreciar dos sistemas de creencias coexistentes, aunque excluyentes: el de la cosmogonía tzotzil chamula de los Altos de Chiapas, heredera de la religión maya, y el mundo mestizo de la Ciudad Real, probable representación ficticia de San Cristóbal de las Casas, ciudad que portó tal nombre a mediados del siglo XVI. "La muerte del tigre" forma parte del volumen *Ciudad Real* (1960), conjunto de relatos de tema indigenista en el que la escritora ficcionaliza la precaria situación en que se encontraban las etnias tzotzil, tzeltal y chamula. Los relatos de *Ciudad Real*, junto con las novelas *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas*, conforman la llamada "trilogía indigenista" de esta autora, que muestra la difícil convivencia entre el mundo mestizo-criollo y el indígena en el que sobrevive gran parte del universo simbólico prehispánico.

En el relato propuesto, Castellanos recupera la figura del jaguar, *balam* en lengua maya, como símbolo de la antigüedad indígena y de toda una cosmovisión que en el relato se representa con los Bolometic[2], el clan del tigre: un grupo cuyo espíritu protector o tótem es este felino. Así, el jaguar es el leitmotiv que identificaré como tótem a fin de describir sucintamente el sistema de creencias cuyo tabú resulta transgredido.

Pocos animales terrestres fueron tan importantes como el jaguar en el mundo prehispánico: felino endémico de México, *balam* en lengua maya, traducido también como 'tigre' o 'león' (Antonio de Ciudad Real, s. v.), u *ocelotl* en náhuatl con la misma traducción (Siméon, s. v.), con la que se le conoce en la mayoría de los pueblos de habla hispana. De hábitos nocturnos y gran tamaño, "situado entre los cinco felinos silvestres más grandes del mundo" (Valverde Valdés 2004: 42), el tigre o jaguar ha sido objeto de veneración desde tiempos inmemoriales: para los indígenas americanos encarnó el mundo inferior, oscuro y escondido, fue intermediario entre la tierra y los dioses del inframundo como guardián de las cavernas, pero también su pelaje manchado se relacionó con el cielo estrellado y representó los poderes de la noche —de ahí que fuera una de las representaciones de Tezcatlipoca que "por ser dios, se hacía, como los otros sus hermanos, lo que querían, y ansí andaba fecho tigre" (Garibay 1965: 30)—. El jaguar es símbolo de una totalidad cuya hegemonía abarca la tierra, lo que hay debajo de ella y el cielo nocturno que la cubre. Desde esta perspectiva, se le puede considerar como una hierofanía puesto que es una manifestación de lo sagrado: es un símbolo que revela la unidad fundamental de varias zonas de lo real y, al mismo tiempo, signo de una realidad trascendente que anula sus límites concretos, deja de ser un fragmento aislado de lo real (Eliade 1972: 404) y se integra en un sistema: encarna la totalidad de

2. Si bien el término maya para 'jaguar' es *balam*, tal como mencioné líneas arriba, Castellanos usa la variante *bolom* (como en *Bolometic*) propia del chamula, dialecto tzotzil. Erik Boot consigna *bolom* en el *Vocabulario del Sk'op Sotz'leb; el tsotsil de San Lorenzo Zinacantán* y lo traduce como 'tigre o jaguar' (1997: 8). También se encuentra en Martínez González: "Los tzotziles de esta localidad [San Miguel Tzinacapan] tienen cinco *nahuales*: *bet* (el gato montés), *bolom* (el tigrillo), *lom* (el puma), *ok'il* (el coyote) y *saben* (el ocelote o comadreja)" (2011: 99). Sin embargo, dado que la mayoría de los estudios sobre este felino usan la forma maya *balam*, privilegiaré este término para los fines del análisis.

las fuerzas sagradas del caos, "viene a ser un símbolo del poder que reina en el corazón de la Tierra y en la parte oscura del universo" (Valverde Valdés 2004: 78).

Así, podemos afirmar con María del Carmen Valverde que el jaguar no es propiamente una deidad sino una manifestación animal, viva, de lo sagrado, y es esta característica hierofánica (o en ciertos casos kratofánica)[3], no divina, la que permite su relación en forma de tótem con los hombres: el jaguar es vehículo de comunicación entre lo humano, profano, y lo sagrado, divino; es el modelo de lo sagrado, como afirma Durkheim, y al mismo tiempo es el vínculo de unidad social que define al tótem para Campbell. Ahora bien, no se debe olvidar que encarna también la parte oscura, caótica, del universo; es una manifestación de fuerzas benignas y malignas a las que se venera, pero también se teme en tanto que ha perdido su calidad de "únicamente objeto" (en este caso, de únicamente animal) para convertirse en *otra cosa*: algo sagrado que no pertenece completamente a lo conocido y por tanto repele, asusta. Ya he mencionado antes esta oposición en la definición freudiana del término *tabú*, ahora la recupero para completarla con la de Mircea Eliade, que no sólo acerca al tótem del tigre a la idea de tabú, sino que lo coloca en un espacio especial:

> La ambivalencia de lo sagrado no es exclusivamente de orden psicológico (en la medida en que atrae o repele), sino también de orden axiológico: lo sagrado es al mismo tiempo "sagrado" y "maculado" […]. Lo que está "maculado", y por consiguiente "consagrado", se distingue en cuanto régimen ontológico, de todo lo que pertenece a la esfera profana. Los objetos y seres maculados quedan, pues, prácticamente prohibidos para la experiencia profana, con el mismo derecho que las kratofanías y las hierofanías. […] Lo que se llama […] *tabú* es precisamente esta condición de los objetos, de las acciones o de las personas "aisladas" y "prohibidas" a causa del peligro que implica su contacto. En general, es o se convierte en *tabú* todo objeto, acción o persona que lleva, en virtud de su propio modo de ser, o que adquiere por una ruptura

3. Sigo para la definición de *hierofanía* y *kratofanía* las propuestas por Mircea Eliade, *op. cit.*: 38-40. Según Eliade, se habla de hierofanía frente a una manifestación sagrada y de kratofanía ante una manifestación de la *fuerza* sagrada. En el caso del jaguar, la manifestación por *coincidentia oppositorum* de fuerzas benignas y malignas lo completa como un símbolo sagrado sumamente fuerte y peligroso.

> del nivel ontológico, una *fuerza* de naturaleza más o menos incierta. (Eliade 1972: 38-39)

El jaguar, entonces, se erige en uno de los símbolos más importantes de la cosmovisión mesoamericana y, también, en un tabú cuyo contacto puede desencadenar las fuerzas del caos y al que se debió someter (transgredir) para lograr el orden cósmico:

> este animal desempeña en nivel mítico un papel fundamental dentro del orden cósmico e histórico de estas sociedades [mayanses y nahuas], al convertirse en símbolo de una etapa caótica anterior, y por lo tanto su sometimiento representará un elemento de control social y de equilibrio en esta nueva época. (Valverde Valdés 2004: 152)

Es decir, la transgresión del tabú —el sometimiento del tigre— es condición *sine qua non* para mantener el orden del universo.

Todas estas valencias del jaguar explican que haya sido y sea aún el animal más relacionado con el poder divino y humano, y quizás el tótem más importante, aspecto fundamental para una rígida sociedad teocrática regida por linajes como lo fueron las sociedades mayas y que se nota claramente en uno de sus mitos cosmogónicos más conocidos. Como recuerda Mercedes de la Garza:

> los cuatro hombres primigenios quichés, según el *Popol Vuh*, se transformaban en jaguares por las noches para robar hombres y sacrificarlos al dios Tohil [...]. Así mismo, tres de estos naguales llevaban el nombre del jaguar en el suyo: *Balam Quitzé* (Jaguar-bosque), *Balam Ak'ab* (Jaguar-noche), *Iquí Balam* (Jaguar negro); el cuarto se llamaba *Majucutaj* (Viajero). Y además los gobernantes usaban bastones hechos de huesos de jaguar como emblema de poder. (*Sueño y alucinación* 136-137)

El tigre, entonces, es el tótem que se ubica en el origen mismo de los linajes en el poder y de las familias que lo detentan. Si consideramos que la estructura social maya estaba presidida por un gobernante o *halach uinic* que era al mismo tiempo supremo sacerdote y agente de la deidad, sostenido por una clase noble —*almehenoob*, "los que tienen padre y madre", o *ahkinoob*, "los del sol"— que compartía un origen común, aquel linaje cuyo origen se relacionara con este felino no solamente ostentaría un poder terreno, sino que su rango hegemónico abarcaría casi la totalidad del universo y sería, al mismo tiempo, un linaje tabuizado.

La importancia de la relación totémica entre la comunidad y el tótem en "La muerte del tigre" queda subrayada al encontrarse en el inicio mismo del relato, que comienza con la descripción del personaje colectivo[4]: "La comunidad de los Bolometic estaba integrada por familias de un mismo linaje. Su espíritu protector, su *waigel*, era el tigre, cuyo nombre fueron dignos de ostentar por su bravura y su audacia" (Castellanos 2002: 13). Esta comunidad, según el texto, domina la región montañosa antes de la llegada de los blancos, "de los caxlanes" (*ibid.,* 13), dominio que se justifica por el espíritu protector. Recordemos que el nombre de un personaje es el "centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones" (Pimentel 1998: 63); en el caso de los Bolometic, el grado de referencialidad es muy alto pues remite necesariamente al tótem y, con él, a todo el universo mítico del jaguar.

Ahora bien, es necesario hacer un par de aclaraciones más sobre la naturaleza del tótem o espíritu protector de forma animal y otros seres con los que suele confundirse, los naguales[5]. En principio cabe aclarar que un nagual es un chamán o brujo, es decir, un hombre con poderes sobrenaturales capaz de transformarse en un animal, que suele ser temido y respetado por ser capaz de entrar en contacto con los dioses y por su capacidad lo mismo de curar que de infligir graves daños a las personas "normales". De su capacidad metamórfica, ya desde la época prehispánica, el nagual-chamán se confundió con el animal en que se transforma, es decir que también al animal se le llama, por extensión, nagual. Por otra parte, una creencia común a prácticamente todas las culturas mesoamericanas era la de que todos los seres humanos tienen un *alter ego* animal desde su nacimiento al que están ligados y con el que comparten su destino:

4. A lo largo del relato, los Bolometic funcionan y se comportan como una totalidad indiferenciada, al contrario de los personajes ladinos, representados de manera individual.

5. La cultura maya aceptó y adaptó el término mexicano *nahual* como *nawal*, y mantuvo el mismo significado de 'brujo, hechicero u hombre santo'. A veces se le encuentra como sinónimo de *santo* o *sagrado* en las traducciones del español al maya.

> a este concepto se le ha llamado *tonalismo* y no se adjudica a la brujería o a otros poderes sobrenaturales, porque es un aspecto de la condición humana: es algo natural; mientras que transformarse a voluntad en animal es un poder sobrehumano que sólo unos cuantos llegan a poseer: los naguales. (De la Garza 1990: 173)

Así, el relato se sustenta en el concepto de tonalismo: el animal que une a este clan —el símbolo protector— es un otro yo animal "llamado *wayjel* o *ch'anul*" (*loc. cit*.) entre los tzotziles, una forma de tótem. Las comunidades que compartían el mismo *wayjel* o tótem formaban parte de un mismo clan patrilineal y exogámico que compartía el apellido referente al animal protector.

El *wayjel*, entonces, es para la comunidad en general y para el individuo en particular

> su porción vulnerable, ya que su vida depende de la de su contraparte animal, de manera que todos los daños que le ocurran al *wayjel* son experimentados por el organismo, por eso su nombre y su identidad se mantienen en secreto. (Valverde Valdés 2004: 258)

Así, el apellido que los afilia como linaje se encuentra tabuizado y, mientras se mantenga la prohibición, el *wayjel* (en este caso el tigre) mantendrá la protección del clan y compartirá con ellos algunas de sus características benignas: "entre los tzotziles los jaguares eran espíritus compañeros animales de gente fuerte, gorda y guapa" (Valverde Valdés 2004: 258). Por eso los Bolometic, al inicio del relato, se ubican en las montañas, hábitat del felino, en una época de bonanza auspiciada por el tigre: "ahí la prosperidad les alzó la frente, los hizo de ánimo soberbio y rapaz" (Castellanos 2002: 13). Sin embargo, la llegada del hombre blanco cambia el panorama para los Bolometic; como sabemos, la evidente desigualdad en la tecnología bélica condenó a los pueblos indígenas y, ante el hierro, los chamulas "resintieron en su propia carne el rigor de la derrota que antes jamás habían padecido" (Castellanos 2002: 14).

A partir de este momento comienza el peregrinar de los Bolometic: despojados poco a poco por el hombre blanco, no les queda más remedio que refugiarse en las partes altas de las montañas, lo suficientemente alto para que no lleguen los caxlanes, a quienes la altura "partía en dos el corazón" (Castellanos 2002: 17). Cientos de años más tarde, ya en el siglo XX, derrotados, hambrientos, convertidos en ladrones, muriendo

de miseria, "los varones, reunidos en deliberación, decidieron partir" (Castellanos 2002: 17) a la ciudad mestiza que mientras tanto se había trazado sobre lo que fue su tierra, Ciudad Real. Aquí los Bolometic se encuentran con la abundancia de los criollos y de su dios, pero a ellos, al parecer, los ha abandonado su *wayjel*: "al través de la fealdad, de la decadencia de ahora, la superstición del vencido aún vislumbraba el signo misterioso de la omnipotencia del dios caxlán" (Castellanos 2002: 20). Si el tigre es el espíritu compañero de la gente fuerte, gorda y guapa, los Bolometic del relato muestran justo lo contrario, se han convertido en gente con la impronta de la derrota, fea, débil y flaca. Al mismo tiempo, si esto ha sucedido con el clan, la fuerza sagrada del animal también sufre las heridas del encuentro: en primer lugar, los Bolometic han dejado de guerrear desde la Conquista y, con ello, han dejado de ofrendar víctimas sacrificiales a los dioses originarios, lo que "formaba parte de esta relación contractual establecida entre los hombres y los dioses, a partir del momento en que éstos crearon a los primeros, donde los hombres tenían la obligación de alimentar a sus creadores para que el cosmos siguiera funcionando" (Valverde Valdés 2004: 185), así que el cosmos no puede funcionar correctamente; y en segundo lugar, Ciudad Real es ahora el asiento del obispado de la nueva religión, lo que significa que el tigre ha perdido su territorio contra el dios caxlán. Ambos, el clan y el *wayjel,* se encuentran sometidos: los hombres a la nueva sociedad hegemónica criolla cuyo único medio de contacto con los indígenas es el ladino, y el jaguar a la religión del hombre colgado de una cruz. Esta situación, inédita para los Bolometic, anuncia el final de un ciclo y el inicio de un nuevo orden cósmico.

En Ciudad Real, los chamulas son recibidos como vagabundos, vistos con desprecio. Acuclillados en la escalinata de la Iglesia, un "enganchador", don Juvencio, los aborda. Este enganchador es un ladino, es decir, un mestizo aculturado que mantiene el conocimiento de su cultura de origen para sacarle provecho, pero que viste, habla y se comporta como los blancos españoles. Esta figura forma un puente entre el mundo de los blancos y el de los indígenas, dos espacios que en gran parte del territorio mexicano conviven sin mezclarse. En este contexto, el ladino se ubica como un ser también desposeído, pero no de bienes sino de una identidad cultural: rechaza lo indígena y aspira a pertenecer

a la nueva sociedad española y criolla; sin embargo, ambos mundos lo rechazan. El ladino usa la miseria de los indios para comprarlos y su conocimiento de las creencias antiguas para dominarlos por miedo, luego los vende como un moderno negrero a los hacendados blancos. Don Juvencio, siguiendo este patrón, habla a los chamulas en su lengua y les ofrece trabajo, los lleva ante su "socio" y les advierte:

> —A ver, chamulas, pónganse en fila. Pase, uno por uno, ante la mesa del señor y contesten lo que les pregunte. Sin decir mentira, chamulas, porque el señor es brujo y los puede dañar. ¿Saben para qué se pone esa visera? Para no lastimarlos con la fuerza de su vista. (Castellanos 2002: 26)

Evidentemente, una comunidad que se ampara en su *wayjel* sucumbe ante tal amenaza: están frente a un nagual que les puede causar mal de ojo:

> los Bolometic escucharon esta amonestación con creciente angustia. ¿Cómo iban a poder seguir ocultando su nombre verdadero? Lo entregaron, pusieron su *waigel*, al tigre herido, bajo la potestad de estas manos manchadas de tinta, (Castellanos 2002: 26)

Transgreden el tabú y otorgan su nombre, el apellido Bolom que los unía al clan, con lo que su espíritu protector termina por abandonarles: al entregar al tigre se condenan pues en quien pierde su parte animal desaparece también su naturaleza humana[6]. Por si esto fuera poco, las manchas del tigre, símbolo del cielo nocturno y parte de su poder, quedan bajo la potestad de las manos "manchadas de tinta" del ladino; así, además de revelarle a su tótem, los chamulas le ceden la soberanía del cosmos. En cambio, el socio de don Juvencio cree que le están tomando el pelo y, a la ruptura del tabú indígena, opone la nueva mitología imperante:

> ¡Pero no, por la Santísima Virgen de la Caridad, ya basta! El socio de don Juvencio dio un manotazo sobre la mesa, dispuesto a reclamar. [...] —¡Bolom! Ya te voy a dar tu bolom para que aprendáis. (Castellanos 2002: 26-27)

6. "Hay una interesante mención relativa a los tzotziles que afirma que el cuerpo humano desprovisto de *ch'ulel* (del *ch'ulel* equivalente a la 'sombra') se convierte en 'carne para comer', es decir, queda equiparado al cuerpo de los animales" (López Austin 1980: 245).

El relato termina con el penoso viaje de los varones Bolometic a la Finca Cafetera El Suspiro, en Tapachula. Con la promesa del trabajo, los chamulas bajan a la costa y "la altura, al desampararlos tan bruscamente, les reventó los tímpanos. Dolían, supuraban. Cuando los Bolometic llegaron al mar creyeron que aquel gran furor era mudo" (Castellanos 2002: 28). Los que no mueren por la infección, lo hacen por el paludismo o quedan enganchados a las eternas deudas con la finca, mientras que el tigre desaparece en el monte.

"La muerte del tigre" relata, pues, el inicio y el fin de los indios chamula: inicia cuando los Bolometic suben de la costa a la montaña en la que encuentran su máximo esplendor, dominan el valle y a las aldeas circunvecinas amparados por la fuerte figura del tigre. Sin embargo, la misma montaña los obliga a bajar otra vez, pasados los siglos y tras la derrota bajo el hierro español; el ladino los lleva a la costa y ahí mueren como si terminaran un ciclo. Mueren porque, independientemente de su supervivencia física, la pérdida del *wayjel* significa una muerte simbólica: al ceder los atributos del tótem, dejan ir también su mundo y su parte humana, quedando sordos, aislados en un espacio al que ya no pertenecen. El enfrentamiento de las dos cosmovisiones que conviven en América Latina muestra también la fuerza del tabú: los Bolometic no sólo dejaron de cumplir sus obligaciones guerreras al perder frente al invasor y dejar de alimentar a los dioses, sino que también rompieron una interdicción fundamental:

> Entre los tzotziles, el verdadero nombre de una persona sólo lo conocen sus padres y sus abuelos, y únicamente se emplea para el llamado del alma o para ordenarle que se vaya del hogar después de la muerte, ya que está de tal modo vinculado con el alma que si lo conoce algún enemigo puede causar la muerte del hombre. (De la Garza 1990: 186)

Por si fuera poco, dijeron su nombre verdadero en una situación profana, y la separación entre lo sagrado y lo profano es, como indica ya Durkheim, el inicio del tabú:

> [E]l mundo de lo sagrado es, por definición, un mundo aparte. Ya que se opone […] al mundo profano, debe ser tratado de una manera que le sea propia: sería desconocer su naturaleza y confundirlo con lo que no es el emplear, en nuestras relaciones con las cosas que lo componen,

> los gestos, el lenguaje, las actitudes que nos sirven en nuestras relaciones con las cosas profanas. (Durkheim 2000: 325)

Y por si algo faltara, la invocación a la Santísima Virgen de la Caridad, si bien irónica considerando el contexto en que se hace, opone al imaginario indígena la figura de la diosa madre de los cristianos.

Finalmente, el hecho de que Rosario Castellanos utilice para "La muerte del tigre" uno de los símbolos más importantes de la cultura maya no deja de ser significativo, pues si se trata de una hierofanía que conjuga algunas de las potencias más fuertes de lo sagrado, podríamos leer que la muerte de los Bolometic implica, en buena medida, la muerte de toda la cultura chamula: es la transgresión del tabú que da origen a un nuevo orden del cosmos donde quienes sobreviven son los caxlanes, los blancos conquistadores y sus descendientes, pero también los ladinos, aquellos que no pertenecen a ninguno de los mundos que comparten el territorio mexicano y que entregan por dinero a los antiguos dueños de la tierra y del poder. El jaguar forma parte del ciclo: no debemos olvidar que para asegurar la supervivencia de los primeros hombres hubo que matar a los jaguares primigenios —los naguales *Balam Quitzé*, *Balam Ak'ab*, *Iquí Balam* y *Majucutaj*— como aquí debe perderse el tigre, ya profano, en la montaña, para que pueda perdurar la naciente sociedad mestiza y criolla. La consecuencia que la pérdida del tótem y la transgresión del tabú trajo para los Bolometic y, por extensión, para los indígenas americanos, fue evidentemente funesta: como sucede siempre que se toca, se altera o se transgrede un tabú, nada vuelve a ser igual.

BIBLIOGRAFÍA

Antonio de Ciudad Real (2001): *Calepino maya de Motul*. Ed. crítica y anotada por René Acuña. México: Plaza y Valdés.

Boot, Erik (comp.) (1997): *Vocabulario del Sk'op Sot'leb; el tsotsil de San Lorenzo Zinacantán*. Documento pdf basado en Haviland, John B. (1981): *Vocabulario*

del Sk'op Sot'leb; el tsotsil de San Lorenzo Zinacantán. México: Centro de Estudios Mayas-Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, <http://www.famsi.org/mayawriting/dictionary/boot/tzotzil_based-on_haviland 1981.pdf> (cons. 19-XI-2019).

Campbell, Joseph (2000): *The Masks of God: Primitive Mythology*. London: Souvenir Press (Educational and Academic).

Castellanos, Rosario (2002): "La muerte del tigre", en: *La muerte del tigre y otros cuentos*. México: Punto de lectura, pp. 13-28.

Chevalier, Jean/ Gheerbrant, Alain (1982): *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont/ Éditions Jupiter.

De la Garza, Mercedes (1990): *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.

Durkheim, Émile (2000): *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón.

Eliade, Mircea (1972): *Tratado de historia de las religiones*. Trad. de Tomás Segovia. México: Era.

Filoramo, Giovanni (ed.) (2001): *Diccionario Akal de las religiones*. Trad. de María Teresa Robert Rogla. Madrid: Akal.

Freud, Sigmund (1986): *Tótem y tabú*. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. México: Alianza Editorial.

Garibay K., Ángel María (ed.) (1965): *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México: Porrúa.

López Austin, Alfredo (1980): *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Tomo I. México: UNAM.

Martínez González, Roberto (2011): *El nahualismo*. México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Instituto de Investigaciones Históricas.

Pimentel, Luz Aurora (1998): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/ Siglo XXI Editores.

Siméon, Rémy (2007): *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. Trad. de Josefina Oliva de Coll. México: Siglo xxi editores, 19ª ed.

Valverde Valdés, María del Carmen (2004): *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.

EROTISMO Y PORNOGRAFÍA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: HISTORIA DE UN TABÚ

Amélie Florenchie
Université Bordeaux-Montaigne

El sexo está por todas partes. No me refiero sólo al cine pornográfico que arrasa en Internet, sino también y, sobre todo, a la literatura de masas, tipo *Cincuenta sombras de Grey*, que inunda las librerías españolas.

Sin embargo, son pocos los estudios que han intentado circunscribir el espacio ocupado por la representación de la sexualidad en la larga historia de la literatura española y sigue sin existir una *Historia de la literatura erótica [o pornográfica] española*[1]. ¿Será porque este espacio es ínfimo, como lo sugiere Sarane Alexandrian en su clásico ensayo sobre el erotismo en Europa: "l'enfer de la bibliothèque de don Antonio Villalonga à Palma de Majorque, dont Fernando Bruner Prieto dressa le catalogue, contenait sur cent-soixante-treize livres érotiques seulement trois espagnols (deux anthologies poétiques de *obras de burlas* —pièces burlesques— et un recueil de poésies picaresques de Quevedo)" (1995: 9)? ¿O será que la literatura pornográfica y erótica sigue siendo tabú en las letras españolas? Opto por la segunda hipótesis. El objetivo de esta reflexión es contribuir, en primer lugar, a la reafirmación de un patrimonio pornográfico y erótico en las letras españolas y, en segundo lugar, a un nuevo cuestionamiento sobre la representación de la sexualidad en la producción de los últimos treinta años[2].

Se han publicado muchos trabajos sobre el erotismo en la literatura española, especialmente desde la Transición[3]. Han contribuido

1. El único trabajo de envergadura es quizás *Erótica hispánica*, de Xavier Domingo, publicado en 1972 en París.

2. Aprovecho la ocasión que me es dada aquí para agradecer a Marta Álvarez e Isabelle Touton por sus consejos.

3. Entre otros, citaré: López de Covadonga, Alonso (et al.) (1988): *Eros literario*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Díaz Diocaretz, Miriam/ Zavala Zapata, Iris (eds.) (1992): *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Madrid: Ediciones Tuero; López-Baralt, Luce/ Márquez Villanueva, Francisco (eds.) (1995): *Erotismo en las letras hispánicas*. México: El Colegio de México; Infantes, Víctor (1996): *Los territorios literarios de la historia del placer*. (*Actas del I coloquio de*

sin duda a desempolvar parte de la literatura clásica afirmando su carácter abiertamente sexual, en una época en que erótico y amatorio se confundían a menudo[4], y a poner de realce los vínculos entre literatura erótica y modernidad. Sin embargo, ofrecen definiciones mínimas del erotismo, oponiéndolo casi siempre a la pornografía: esta última sería antiestética, inmoral y comercial[5]. Ahora bien, ya no parece sostenible la oposición entre erotismo y pornografía, basada en criterios mayoritariamente subjetivos; como decía el poeta surrealista André Breton: "la pornographie, c'est l'érotisme des autres". Sería más justo hablar pues de literatura pornoerótica, incluso tratándose del aspecto comercial que, como vamos a ver, no caracteriza únicamente la pornografía propiamente dicha.

Además, al ser panorámicos, estos trabajos no permiten establecer las pautas de una tradición nacional que se extienda hasta hoy. Tomaré el ejemplo del trabajo de Adrienne L. Martin y José Ignacio Diez, uno de los más recientes y completos: *Venus Venerada I y II*. El primer tomo, subtitulado "Tradiciones eróticas de la literatura española", no ofrece síntesis sobre dichas tradiciones. El segundo tomo, subtitulado "Literatura erótica y modernidad en España", incluye varias contribuciones dedicadas al siglo XIX, revelando un aspecto "poco conocido" (8) de éste, y otras muchas sobre el siglo XX. En la conclusión de la introducción los autores afirman que es necesario "seguir examinando cómo la literatura

erótica hispana. Montilla: Casa del Inca, 18-20 de junio de 1993). Madrid: Libertarias; Gómez Canseco, Luis (ed.) (1997): *El sexo en la literatura*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones; Ledesma Pedraz, Manuela (2000): *Erotismo y literatura*. Jaén: Universidad de Jaén; Aliaga, Juan Vicente (ed.) (2001): *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Universidad de Valencia; Martín, Adrienne L./ Díez Fernández, José Ignacio (eds.) (2007): *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*. Madrid: Editorial Complutense.

4. Las *Eróticas o Amatorias* de Esteban Manuel de Villegas (1617), por ejemplo, no tienen nada de erótico.

5. A modo de ilustración, esta reflexión del crítico Juan Antonio Masoliver Ródenas: "erotismo y pornografía no se distinguen porque se hable más o menos explícitamente del sexo, sino porque uno pertenece al terreno del arte y el otro no, uno pertenece al mágico mundo de la sensualidad y el otro al exclusivo de la sexualidad. El erotismo surge de la imaginación que estimula el deseo, su fin no es tanto o no solamente la satisfacción sexual sino el largo camino que lleva a dicha satisfacción. La pornografía es reiterativa porque está centrada en un proceso mecánico": Masoliver Ródenas, Juan Antonio: "Insinuación y revelación", en: Martín/ Díez Fernández (2007), *op. cit.*, pp. 307-308.

erótica […] lucha por no ser reducida a un factor cultural parecido a cualquier otro" (9), y subrayan su especificidad a raíz de "la reducción de la obsesión con la privacidad causada por los aspectos liberadores de la modernidad, sobre todo en la España post-franquista" (id.). Dos afirmaciones que comparto totalmente pero que no han sido investigadas hasta el momento.

Más específicamente, se han publicado pocos estudios sobre el erotismo o la pornografía en la narrativa actual, con excepción quizás de la narrativa escrita por mujeres a raíz del desarrollo de los estudios feministas[6]. En cualquier caso, poco se ha dicho sobre la representación literaria de la homosexualidad femenina, como ya señalaba a principios del siglo XXI Ana Monleón (2004: 59)[7], o sobre la colección de narrativa pornoerótica por antonomasia: "La Sonrisa Vertical"[8]. También es significativo que no existan estudios de referencia sobre el *best-seller* pornoerótico español aunque cuente con plumas nacionales (de Lola Beccaria, Noe Casado, Mabel Montes, Cristina Prada, etc.)[9].

Parece que la reflexión en torno al espacio ocupado por el pornoerotismo en el "canon" español y la consiguiente reescritura de la historia de la literatura nacional son asignaturas pendientes. Es urgente (volver a) plantear la cuestión de la representación pornoerótica de la(s) sexualidad(es), teniendo en cuenta el *best-seller* pornoerótico,

6. Sería muy largo establecer la lista de monografías y artículos dedicados, por ejemplo, a la representación de la sexualidad en la narrativa de Almudena Grandes o de Lucía Etxebarria.

7. Como trabajo de conjunto, sólo se me ocurre *La salida del armario*, de Inmaculada Pertusa Seva, publicado en Gijón en 2005.

8. Entre las tres tesis de doctorado dedicadas a la colección de Tusquets, la primera se publicó en EE. UU. a finales del siglo XX (no he podido consultarla), la segunda en Murcia en 2006 —y es un claro intento de legitimación de la colección desde el punto de vista del canon literario español— y la tercera se defendió en la Universidad Complutense de Madrid en 2016 (su autora es María Raquel Sanz Torrado; no he podido consultarla todavía).

9. Me permito remitir a un artículo mío, "Cincuenta sombras de novelas rosas" (ver bibliografía). En cambio, la literatura anglosajona sobre el tema es abundante; me conformaré con citar el emblemático trabajo de Janice Radway (1991): *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill/ London: The University of North Carolina Press, o (1983): "Women Read the Romance: The Interaction of Text and Context". *Feminist Studies*, 9:1, pp. 53-78.

la colección LSV[10] o las producciones pornográficas alternativas[11], teniendo en cuenta también la tradición peninsular anterior a 1975 y valiéndose del aporte teórico de los *Gender* y *Queer Studies*.

El objetivo de este artículo es proponer un balance crítico de la producción académica existente como primera etapa de esta labor de (re)construcción de una historia de la literatura pornoerótica en España[12], así como esbozar hipótesis sobre las razones de lo que se puede considerar como un tabú institucional.

Literatura pornoerótica en España: una historia por escribir

Como se ha recordado antes, persiste en España y fuera de ella la idea de que el país carecería de tradición pornoerótica debido, en particular, al peso de la censura ejercida por la Inquisición. Creo, al contrario, que esta tradición existe y hunde sus raíces en las profundidades de la historia de la Península.

No se debe negar el papel de la Iglesia, sobre todo después de 1620, cuando la Inquisición endurece su posición e intensifica su acción: es cierto que se destruyeron muchos libros, se hizo clandestina la circulación de los pocos libros pornoeróticos que quedaban y se frenaron las ambiciones de no se sabe cuántos erotómanos o pornógrafos. Eso explica en parte por qué no hay libros españoles en las colecciones pornoeróticas de las bibliotecas europeas (Infantes 1989: 19)[13]. Pero es la historia de la serpiente que se muerde la cola: que no tengamos conocimiento de su existencia no significa que no existieron. Es lo que sugiere Rogelio Reyes Cano en su *Antología de poesía erótica del siglo XVIII* (1989) cuando escribe que las obras circulaban bajo forma manuscrita "con profusión"

10. A partir de ahora, LSV designa *La sonrisa vertical*.

11. Como, por ejemplo, la poesía "pornoterrorista" de Diana J. Torres.

12. Soy consciente de no tener conocimiento de cuánto se ha publicado en el ámbito académico, en particular en cuanto a artículos científicos, tesis de Máster o de Doctorado a las que no he tenido acceso. Sin embargo, tras años de investigación y de rastreo de los catálogos de las bibliotecas, me parece correcto afirmar que hay una carencia con respecto a la literatura científica sobre la narrativa pornoerótica y lo pornoerótico en la narrativa, es decir la representación de la sexualidad en la narrativa actual en España.

13. Víctor Infantes (ed.), *Los territorios literarios de la historia del placer*, *op. cit.*

(6) y que la visión de una sociedad dieciochesca caracterizada por el orden, la contención, la mesura y la morigeración de las costumbres es un estereotipo (Cano 1989: 7)[14]. Por su lado, el historiador Jean-Louis Guereña ha mostrado que además de la "poesía erótica" de los Moratín, Samaniego o diversos autores anónimos, se leían en España las traducciones de las obras de Sade, Restif de la Bretonne, etc. (2013).

Por otro lugar, se ha ido consolidando la tesis de una tradición pornoerótica de origen árabe-andaluz. Como se sabe, el desarrollo del cristianismo en Occidente se acompaña de una represión fuerte del placer sexual y la prohibición de su representación, verbal o icónica, lo que puede explicar que la civilización judeocristiana carezca de un *ars erotica* al contrario de otras civilizaciones (Ledesma Pedraz 2000: 11)[15]. Esta visión estrecha de la sexualidad coincide en España con un contexto particularmente desfavorable. La labor de reconquista emprendida por los reinos cristianos del norte de la península implica la construcción de una identidad española/castellana que rompe con la cultura árabe-musulmana y su valoración de la sensualidad, inspirada en el sufismo (Domingo 1972: 34). Como bien se sabe, la versión mítica de la invasión de España por los árabes se funda en la relación pecaminosa entre un cristiano y una musulmana, como cuenta el ciclo poético del rey Rodrigo y la Cava. De ahí que, según Alexandrian, la literatura española abandonara pronto el terreno "sensual" para especializarse en la sentimentalidad de las novelas de caballería, aceptable para la Iglesia (1995: 9). Si la cristianización de la península implicó el rechazo de la cultura árabe-musulmana, el proceso no pudo hacerse de un día

14. La tradición filológica española trató estas obras como las precedentes, con rechazo. A propósito del *Arte de putear* de Moratín padre, Menéndez Pelayo escribe: "una de las manifestaciones más claras, repugnantes y vergonzosas del virus antisocial y antihumano que hervía en las entrañas de la filosofía empírica y sensualista, de la moral utilitaria y de la teoría del placer" (citado por Isabel Colón y Gaspar Garrote Bernal 1995: 26). Sin embargo, el *Arte* está muy lejos de las obras francesas de la misma época, al inspirarse esencialmente en el *Ars amandi* de Ovidio y en sus epígonos franceses (*L'art d'aimer*, *L'école de la vanité*, etc.). Otra vez vemos cómo al caricaturizar la obra del afrancesado Moratín, el muy católico Menéndez Pelayo desacredita la tradición literaria pornoerótica de su país.

15. Ledesma Pedraz considera pues el *Arte de amar* de Horacio como un *ars amandi*, al contrario de Sarane Alexandrian que lo asimila a un *ars erotica*, equiparable con el *Kama-Sutra*, aunque sin ilustraciones.

para otro. Hace 40 años, unos hispanistas franceses descubrieron en el *Romancero general*[16] una producción que confirma la existencia de una tradición pornoerótica de origen árabe-andaluz en la poesía popular española. Alzieu, Lissorgues y Jammes (1975) recogieron un centenar de composiciones que "sin remilgos (aunque no sin elegancia), sin complejos y sin referencias a cualquier sentimiento de culpabilidad, exaltan el amor verdadero, es decir completo feliz, triunfante" (vii). Esta antología constituye un verdadero hito en la historia de la literatura española. Por fin, puede ser útil recordar aquí que la Inquisición de los primeros tiempos no estaba tan obsesionada por la literatura pornoerótica como por la que consideraba herética, lo cual explica que se pudieron publicar obras como la *Carajicomedia*[17] o *El pleito del Manto* en pleno siglo XVI (López-Baralt 1995: 13; Márquez 1980: 141-157).

El tópico de la ausencia de tradición literaria pornoerótica en España también se debe al peso de la tradición filológica decimonónica encabezada por Menéndez Pelayo, quien estableció el canon de una literatura española cast(iz)a. Se rechazan entonces todas las obras pornoeróticas como la *Carajicomedia* y las interpretaciones que ponen de realce la "sensualidad" de obras como el *Libro de buen amor*, *La Celestina* o *La lozana andaluza*; en 2003 todavía constataba José Ignacio Fernández Díez que "el eufemismo (en el mejor de los casos) y la reticencia de la crítica literaria respecto a la investigación de este tipo de obras hasta después de la muerte de Franco relegaron la importancia de nuestra literatura erótica" (23). El caso de *La lozana andaluza* es emblemático de ello. La obra de Francisco Delicado, publicada en Italia en 1524, estuvo prohibida en España durante siglos. Figuraba en el Índex de Valdés de 1559 y luego desapareció de los circuitos de circulación de los impresos hasta que la redescubrió Ferdinand Wolf en 1845. En aquella época no se la integra al canon ya que según Menéndez Pelayo no es más que un "desfile de escenas pornográficas", como recuerda Bruno Mario Damiani en su edición de 1969 (20). El famoso filólogo decimonónico calificó

16. Como señalan Alzieu, Jammes y Lissorgues (2000: x, nota 3), varias composiciones eróticas se habían deslizado en el *Romancero general*, "disimuladas entre un romance morisco y otro pastoril".

17. Recordamos que la *Carajicomedia* forma parte del *Cancionero de burlas provocantes a risa*.

las acciones de la Lozana de "horrores", el libro de "inmundo y feo" y la lengua de "llena de barbarismos y solecismos"; recuerda, a modo de justificación, que el libro es la obra de un "español italianizado", con lo cual "las costumbres que describe son más italianas que españolas" (Menéndez Pelayo, cit. en Damiani: 1969: 61); y concluye: "Por lo demás, el Retrato de la Lozana es una producción aislada, que ninguna influencia ejerció en nuestra literatura ni en la italiana […]. Nadie la cita en el siglo 16" (65). Esta interpretación errónea siguió vigente hasta finales de los 60; la situación evoluciona gracias a las reediciones de Bruno Damiani y cambia definitivamente con el trabajo editorial de Juan Alfredo Bellón y Pablo Jauralde Pou (1974)[18] y la labor crítica de Claude Allaigre (1985), que vuelven a darle a la obra de Delicado el lugar que merece en la Historia de la Literatura española[19]. Como han mostrado estos estudiosos, si no se menciona el libro más allá del siglo XVI, es porque desapareció y, sobre todo, porque era obra de conversos: en *La lozana*, el pornoerotismo es una bandera político-religiosa. Aquel aspecto no podía aceptarse dentro de una visión estrecha de la identidad española tanto en la época de Menéndez Pelayo como durante el franquismo.

La labor de revisión de la historia de la literatura española se consolidó con la muerte de Franco y se vuelven a descubrir entonces obras que habían sido olvidadas, como, por ejemplo, la famosa *Carajicomedia* o las novelas cortas de María de Zayas, una escritora feminista *avant la lettre*[20]

18. Remito al artículo de Isabelle Touton (2009): "Le modèle de l'anonyme *Carajicomedia* dans l'œuvre de Juan Goytisolo", en: Desvois, Jean-Michel/ Fournès, Ghislaine (eds.): *Constitution, circulation et dépassement des modèles politiques et culturels en péninsule ibérique*. Bordeaux: PUB, pp. 153-181.

19. También hay que rendir homenaje al ensayo de Juan Goytisolo, elocuentemente titulado *Disidencias*, que no benefició del reconocimiento crítico merecido debido al carácter justamente disidente de su autor.

20. En su *Disidencias*, Juan Goytisolo señala el llamamiento a las armas de Lisis al final de los *Desengaños amorosos* para defender los derechos de las mujeres frente a los hombres que las calumnian y las tratan como objetos, comparándolo con el grito de las feministas del Women's Lib y su reivindicación del derecho al placer: "la cruzada feminista de María de Zayas no descuida, como pudiera creerse, la exigencia sexual. Las heroínas zayescas no tienen sin duda la franqueza y osadía de la Lozana cuando, encomiando los buenos servicios de su amante Rampín, afirma que ella tenía apetito desde que nació; pero, como Aldonza, no se contentan con ser objeto pasivo del placer del hombre: es

cuya trayectoria ilustra perfectamente el destino de la tradición literaria pornoerótica española: pese a ser traducida al francés constantemente a lo largo del siglo XVII e inspirar a nadie menos que a François Scarron, el autor del *Roman comique*[21], considerada "como la creadora de la novela erótica moderna" (Rodríguez 1986: 139), su obra cayó en el más completo olvido hasta finales del siglo XX. Los estudiosos revelan también la existencia de un "kama-sutra español" fechado en el siglo XVII (López-Baralt 1995: 219-257).

Más allá de estos hallazgos, los académicos señalan el carácter claramente pornoerótico de muchas obras del XVI e incluso del XVII. Francisco Márquez de Villanueva arguye que "la literatura edificante de la época se despacha a su gusto en materia de estupros y excesos sexuales, que a nadie escandalizaban en aquellas calendas y traían sin cuidado al Santo Oficio" (citado por Rodríguez 1986: 52). Si no se puede hablar de género pornoerótico, ya que el sexo no es el tema central de estas obras, en cambio son frecuentes las alusiones sexuales. De ahí que se pueda establecer una continuidad —una tradición— entre *La Celestina*, *La lozana andaluza* —obra celestinesca si las hay— y *Los hermanos amantes*, pasando por *Los desengaños amorosos* de María de Zayas, por ejemplo. También se ha investigado la importancia de la sexualidad en la comedia del Siglo de Oro desde los 80: como en el caso de la poesía o la narrativa, se observa una gran libertad de tono hasta mediados del siglo XVII cuando la censura se hace más dura (ver Fernández Rodríguez 2009)[22].

Más sorprendente aún, la hispanista italiana Maria Grazia Profeti logró establecer una clasificación muy detallada de la producción

decir, no sólo son deseadas, sino que desean, y, si son objeto erótico del varón, éste puede ser igualmente objeto erótico suyo" (Goytisolo 1977: 96-97).

21. En un artículo titulado "La réception de María de Zayas en France", María Manuela García Merino muestra la influencia que tuvo la escritora española en la Francia del siglo XVII donde su obra no dejó de ser traducida, imitada e incluso plagiada (2014: 177-200).

22. "En el siglo XV y los principios del XVI, es decir, durante la transición al Renacimiento, existió una libertad de la expresión erótica mucho mayor que durante el siglo XVII […] una vez entrado el siglo XVII, estos atrevidos brotes eróticos, sobre todo en relación con las clases privilegiadas, parecen difuminarse y sólo sobrevivir en el submundo de los criados y de los géneros breves de la comedia burlesca o del entremés", en: Fernández Rodríguez, Esther (2009): *Eros en escena: Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*. Newark: Juan de la Cuesta, p. 27.

poética del siglo XVI, basada en el criterio de la relación de atracción/repulsión del cuerpo (1995: 222-223)[23]. Permite ver que en aquella época existía ya una producción pornoerótica de tipo comercial y que no es prerrogativa de la pornografía del siglo XIX.

Aunque abundan los trabajos y parece que hay un consenso sobre la existencia de una tradición pornoerótica nacional entre muchos estudiosos, como he señalado antes, sigue sin existir una historia de la literatura pornoerótica áurica o clásica.

El desconocimiento de la literatura pornográfica

¿Qué es de la literatura llamada pornográfica? La voz *pornografía* aparece en los diccionarios españoles en 1842 y viene a designar una literatura que se caracteriza sobre todo "por sus condiciones de producción y distribución, por sus precios baratos y su público", según Jean-Louis Guereña (2013: 353). *Stricto sensu* es anacrónico hablar de literatura pornográfica antes del siglo XIX, pero la dimensión comercial no es privilegio del siglo XIX como hemos visto. Son sobre todo los avances técnicos los que cambian la situación: el desarrollo de la prensa permite a esta producción alcanzar un nivel de producción y difusión inéditos.

En general, las obras pornográficas de aquella época no llevaban información sobre su editor o si la llevaban, era totalmente fantasiosa. Tenían forma de libro de bolsillo o de revista pequeña, eran breves (entre 32 y 60 páginas) y baratas (entre 20 y 30 céntimos para las más modestas, una peseta más para las demás). Otro criterio es, según el historiador francés, la prohibición. Pese a ser vendida en quioscos, la literatura pornográfica está oficialmente prohibida, en nombre de la moralidad y la higiene pública, ya que se suponía que favorecía el recrudecimiento de las enfermedades venéreas. Para evitar la censura, la mayoría de

23. La clasificación distingue: "a) Literatura amatoria: sublimación de la atracción del cuerpo; b) Literatura erótica: propuesta directa de la atracción del cuerpo; bI) Literatura pornográfica: propuesta comercial de la atracción del cuerpo; c) Literatura caricaturo-burlesca: propuesta jocosa de la repulsión del cuerpo; d) Literatura obsceno-satírica: utilización moralista de la repulsión del cuerpo", en: Profeti, Maria Grazia (1995): *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*. Firenze: Casa Usher, pp. 222-223.

la producción, organizada en colecciones, se declara públicamente "no-pornográfica"[24]. El análisis de varias bibliotecas de aficionados ("infiernos", como se les llama) permite a Guereña identificar un total increíble de 350 colecciones pornográficas en España, de periodicidad y duración variables, es decir aproximadamente 6000 títulos entre 1898 y 1931 (Guereña 2013: 357). Las colecciones llevan nombres más o menos sugestivos ("La novela sugestiva", "La novela pícara", "La novela galante", "La novela picaresca", "Fru-Fru", etc.). La más famosa es sin lugar a dudas "El cuento semanal" (Saínz de Robles 1975). A veces, el texto viene acompañado de ilustraciones. Por fin, cabe mencionar el papel importante que desempeñaron varios editores en la incipiente legitimación de la literatura sicalíptica (también se la llamaba así), como Joaquín López Barbadillo, Antonio Astiazarain o Eusebio Planas, hombres cuya trayectoria es todavía poco conocida y estudiada.

El desarrollo de la literatura pornográfica popular conoce un nuevo auge durante la dictadura de Primo de Rivera y se consolida durante la Segunda República, como ha mostrado brillante y exhaustivamente Marta Zubiaurre (2014, 2015). Según Lily Litvak, aquel fenómeno se debe al contexto peculiar del Madrid de entreguerras que se parece al París de las "années folles": "En aquellos años se izó la bandera de la libertad sexual, fueron descartadas inhibiciones y represiones, y se siguió el dictamen de Huxley: 'cuestionar todo por lo menos una vez'. En Madrid se hacía el amor en todas partes, en los teatros, en los coches, en merenderos y parques" (1979: 117). Parece difícil hoy en día imaginar tal libertad, pero no extraña que en este contexto la literatura pornográfica haya conocido una segunda "edad de oro": las colecciones son cada vez más numerosas, se distribuyen cada vez mejor, los contenidos se

24. "La novela sugestiva declara: que no pretende ser una publicación pornográfica, ni siquiera aparentarlo; que es, en cambio, placentero y desenvuelto, frívolo, galante, picaresco, sin más". (Se apreciará el matiz aportado por "sin más" tras la acumulación de epítetos, por otra parte, bastante heterogénea). Del mismo modo, la colección "Los maestros del amor" ofrece a sus lectores una garantía de calidad: "Los volúmenes de esta colección nunca se podrán confundir con los libelos, mal escritos y sólo destinados a una diversión vergonzosa de una sensualidad sin talento y sin gracia". En cuanto a "La novela pícara", se define como una colección que "publica cada semana una novela inédita y completa, galante y entretenida, sin groserías de mal gusto, con la colaboración de los maestros de la literatura amorosa y los mejores dibujantes del género" (Guereña 2013: 276).

diversifican ofreciendo un espacio a prácticas sexuales hasta entonces invisibles y todavía reprensibles (sodomía, zoofilia, coprofilia, etc.)[25]. Más que nunca, se puede hablar de producción industrial y de *best-seller*: Litvak menciona tirajes de más de 300.000 ejemplares para los primeros números de *La novela corta* (1979: 117).

Más globalmente, es una verdadera ola de pornoerotismo la que se abate sobre la España de finales del siglo XIX y principios del XX, una "ola verde" que afecta un conjunto de discursos sobre el cuerpo, la higiene y la salud, lo que se llamó entonces "la cuestión sexual", con lo cual la literatura pornoerótica no se limita a la producción pornográfica antes mencionada. Varios escritores se decantan entonces por una literatura que exalta una sexualidad "buena", como Felipe Trigo (1868-1916), Joaquín Belda (1883-1936) o Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940). En particular, Trigo pretendía crear un género nuevo que define en *El Amor en la vida y los libros* en estos términos: "En la literatura, el amor enfermo: la pasión, la lujuria, es tan viejo como ella misma. El amor sano, el verdadero amor, liberado de cualquier servidumbre, es tan nuevo en la literatura como en la vida. El estudio de ese amor, negado por todos, constituye la enorme empresa de la novela erótica" (citado por Bouché 1977: 180)[26]. Sin embargo, la propuesta de

25. Remito al muy interesante artículo de Pepa Anastasio al respecto, "Erotismo feminista en España: 1910-2015. Del dildo de la Chelito al posporno de De la Purísima" (ver bibliografía).

26. El ejemplo de *Jarrapellejos* es, en este sentido, muy ilustrativo ya que opone claramente el amor enfermo, en sentido propio, de un Jarrapellejos, cacique priápico y sifilítico del pueblo de La Joya, al amor "sano" de Octavio y Ernesta que son los únicos vecinos que se asean cotidianamente. En el fragmento siguiente, se ve como la relación sexual entre Octavio y Ernesta, casada contra su voluntad con un anciano, es ejemplar, aunque adúltera: "Se dobló y la mantuvo en un abrazo de nobleza, dándola callados besos en el pelo. Besos, muchos besos…, una oración de besos como lágrimas del alma y del amor… Pero uno de ellos, en la oreja, hizo a la infinitamente sensible sollozar y estremecerse, refugiándose todavía más bajo las ropas… Bien. Entonces, Octavio, atento a ahorrar para después toscas escenas, leve y rápido supo despojarse de las botas, del pantalón, del pijama…, ir al otro lado del lecho, alzar más leve las holandas y las sedas… y deslizarse y recibir aquel tesoro del amor y de la muerta vida viva entre su vida entera, entre sus brazos… «¡Oh!» había lanzado, amparando sus pudores toda contra él, la desnuda sorprendida por aquel otro veloz desnudamiento inverosímil…; y veloz sobre la garganta y un hombro sentía Octavio la cara de su diosa abrasada ruborosa, y junto al corazón un seno duro de elástica dureza de goma de marfil…" (citado por Michel Bouché 1977: 201).

Trigo no cundió, sea por la mediocridad de sus obras[27], sea por sus ideas políticas.

Otros escritores se dejaron tentar por el pornoerotismo, a veces a pesar suyo. Por ejemplo, el católico Clarín, quien condena el libertinaje y denuncia en *La Regenta* la liviandad del clero y la nobleza, confiere a su texto una ambigüedad que no han dejado de subrayar críticos contemporáneos (Botrel 1992; Préneron Vilche 1996). En cuanto a Emilia Pardo Bazán, este aspecto de su obra ha sido callado durante mucho tiempo[28]. Pese a los continuos llamamientos al regreso del orden moral y las sucesivas crisis políticas, la moda del pornoerotismo siguió desarrollándose a principios del siglo XX. Ramón Gómez de la Serna publica *Senos* en 1917, Ramón del Valle-Inclán *La corte de los milagros* en 1921 y *Viva mi dueño* en 1928, reanudando con la tradición pornográfico-satírica del reinado de Isabel II. Varias escritoras se encaminan en la vía trazada por sus congéneres masculinos, a veces con éxito, como Carmen Burgos, otras de manera más confidencial, como Ángeles Vicente, quien publica en 1909 *Zezé*, la primera novela homoerótica femenina española, recientemente reeditada por Lengua de Trapo[29]. Además de la producción nacional, se leen con gusto las traducciones de las obras de Pierre Louÿs, Jean Lorrain o Rachilde, seudónimo de la escritora Marguerite Eymery.

Otras formas de pornoerotismo se desarrollan paralelamente. Aunque se sepa poco al respecto, había una demanda fuerte de fotos, grabados y dibujos a principios del siglo XX (Salaün: 1992; Zubiaurre: 2014, 2015), y también se montaban espectáculos pornoeróticos (piénsese, por ejemplo, en la visión que se ofrece de la producción de entonces en la película de Juan de Orduña, *El último cuplé*). Esta especificidad española se debe a una red importante de salas en todo el territorio

27. "La mediocridad de este corpus novelístico proviene, pues, de la necesidad de practicar unas normas narrativas, conseguir un público lector a quien dirigirse, buscar unos motivos y unas historias adecuadas, insertarse, en suma, en el proceso general de la historia literaria" (García Lara 1986: 58).

28. La novela *Insolación* de Emilia Pardo Bazán (1888) ha sido revalorada por la crítica muy recientemente, después de haber sufrido críticas muy duras en el momento de su publicación.

29. Ángeles Vicente (2013): *Zézé*. Madrid: Lengua de trapo.

nacional, con una gran diversidad de lugares (salas, pero también cafés, cabaretes, etc.) y una amplia oferta de géneros (*género chico*, *zarzuela*, *sainete*, etc.), haciendo del teatro un arte muy popular y flexible. Las "actrices" de entonces se convirtieron en los "objetos" más rentables del teatro español. Según Serge Salaün, "entre 1901 y 1910, asistimos a una avalancha de obras cada vez más osadas […]. En 1907, *La alegre trompetería* populariza el famoso "Vals de la regadera" que pasará a ser uno de los máximos 'clásicos' de la canción sicalíptica: *Tengo un jardín en mi casa / que es la mar de rebonito / pero no hay quien me lo riegue / y lo tengo muy sequito*" (139). Por fin, en aquella misma época de principios del siglo XX, empiezan a rodarse las primeras películas pornográficas y se abren los primeros "sex-shops". Desgraciadamente, las informaciones al respecto son todavía muy escasas (Guereña: 2013/ Seguin: 2015)[30].

La literatura pornoerótica en la España democrática: historia de una invisibilización

En este último apartado, dedicado a las décadas inmediatamente posteriores al franquismo, quisiera mostrar que el argumento de una normalización de la literatura pornoerótica, a menudo esgrimido y sustentado en el éxito de la colección *La sonrisa vertical* de Tusquets y su premio epónimo, no produjo sino una invisibilización de ésta.

Con la muerte de Franco se abre un periodo de liberación sexual que se refleja en una serie de leyes —la supresión de la censura (1977), la despenalización de la homosexualidad (1978)[31], la legalización de la contracepción (1977), del divorcio (1981), del aborto (1983), de la pornografía (1986)— y en la evolución de la sociedad con el desarrollo de movimientos feministas (Agustín Puerta 2003) y colectivos gays (Chamouleau de Matha 2017). Las consecuencias no se hacen de esperar

30. Desde la redacción de este trabajo, se han publicado, al menos, dos monografías importantes sobre el erotismo en España a principios del s. XX: Jean-Louis Guereña, *El sardanista pornógrafo: Joan Sanxo Farrerons (1897-1957)*, Sevilla: Editorial Renacimiento, 2019; Jean-Louis Guereña, *Detrás de la cortina: el sexo en España (1790-1950)*, Madrid: Cátedra, 2018 (me permito precisar que esta segunda monografía es una edición ampliada del trabajo de 2013).

31. Con la abrogación del artículo relativo a los "actos de homosexualidad" de la Ley de peligrosidad y rehabilitación social.

en el campo de las letras españolas: el fin de los 70 coincide con una nueva "edad de oro" de la literatura pornoerótica con la creación de varias colecciones, entre las cuales la famosa LSV de Tusquets, o editoriales, como Ediciones Polen, Akal, Martínez Roca, Ediciones B., Robin Book, FAPA Ediciones, Temas de Hoy, Círculo de Lectores o Harlequin, creada en 1949 en Toronto e implantada en España en 1979[32], por citar las más importantes. Sin embargo, es interesante observar que el número de libros clasificados como "literatura licenciosa, erótica y pornográfica" alcanza un clímax entre 1977 y 1979 para decaer muy rápidamente y situarse en 1982-1983 debajo del nivel de 1976-1977 (Carabantes de las Heras 2014: 181). ¿Significa que la literatura pornoerótica sólo fue una moda o que se estaba produciendo ya una "normalización" de ésta ?

Para contestar esta pregunta volvamos a la eclosión de editoriales y colecciones pornoeróticas con nombres y portadas cada vez más sugestivos[33] a finales de los 70. Aunque la supresión de la censura favoreció su desarrollo, el contexto económico, marcadamente liberal, acentuó la competencia y aceleró su progresiva desaparición: a finales de los 80, la mayoría ya no existía (Lenquette 1999: 44-97). Dentro de este panorama, LSV ocupa una posición de líder a nivel comercial, pero su impacto es también cultural. Según Pedro López Martínez, la creación de LSV fue una "bofetada genial a las viejas estructuras heredadas de la censura franquista, por entonces ya casi inoperantes" (2006: 27). Luis García Berlanga, su fundador, quería "provocar"[34] el mundo de las letras españolas y dar legitimidad a una literatura que no la tenía desde una editorial reconocida: Tusquets. Se proponía crear una colección de calidad, que fusionara la dimensión popular de la literatura pornográfica

32. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Harlequin_Enterprises>.

33. "Sus nombres son ya, en sí mismos, aval y promesa de una temática nítidamente acotada: «Afrodita», «Sileno», «El jardín de las delicias», «Relatos ardientes», «El sexo sentido» o «La fuente de jade». En algún caso ceden a las inevitables ilustraciones, y es común que las portadas y contraportadas luzcan fotografías de época, dibujos insinuantes o la reproducción de algún lienzo de asunto libidinoso, siempre con un fondo de color y con espacio de solapa que fija el texto del editor como invariable reclamo" (López Martínez 2006: 30).

34. Berlanga afirmaba "dar aire que respirar, porque el deseo es salud, y sobre todo queremos recuperar el culto a la erección, al hedonismo, a las fértiles cosechas que una buena y gozosa literatura puede ofrecernos" (Valls 1991: 29-30).

con la mejor tradición erótica, una fusión entre "El cuento semanal" y *La philosophie dans le boudoir* o la poesía de Safo. Su colaboradora de entonces, la editora Beatriz de Moura Gurgel, recuerda las dificultades experimentadas por promocionar esta nueva narrativa:

> Berlanga suponía, no sin razón, que, tras cuarenta años de prohibición, saldrían a la luz textos ocultos, papeles escritos en la clandestinidad de la más absoluta intimidad de ese territorio de infinita libertad que es la experiencia interior de cada ser humano, al que nadie sino uno mismo tiene acceso y sobre el que nadie puede ejercer su poder. Pese a que a la primera convocatoria del premio se presentaran más de 150 manuscritos, ninguno —digo bien: ninguno— provenía de ese hermoso mundo que creíamos poder descubrir y revelar. […] Al preparar esta intervención, recordé muy vivamente cuánto nos costó a los miembros del jurado de los primeros años del premio dar con un texto ya no bien o mal escrito, que de todo hay en los premios, sino simplemente que estructurara un discurso coherente. En realidad, lo que leíamos tenía características muy pronunciadas de lo que los psicoanalistas llaman discurso delirante. (Moura de Gurgel 2000: 148)

Pese a estas dificultades iniciales, Moura afirma que se fue formando paulatinamente lo que llama una "tradición literaria —aún corta, es cierto, pero ya consolidada—" (146) [35].

El éxito de la colección descansa ante todo en el impacto mediático de su premio. Además de su carácter inédito, fue regularmente concedido a mujeres: Susana Constante (1979), Mercedes Abad (1986), Almudena Grandes (1989), Ana Rossetti (1991), Irene González Frei (1995), Mayra Montero (2000). Aquello contribuyó indudablemente a reforzar su impacto simbólico al mismo tiempo que fomentó la normalización de la colección y la supresión de su premio en 2004. Como sugiere el trabajo de Elena García Torres (2008), la supermediatización de (algunas de) las

35. Su juicio es revelador de la interiorización del tópico de la ausencia de tradición pornoerótica en España y de la autocensura que conlleva, como también este otro fragmento de su testimonio: "Sin embargo, como pertenecientes todos a la misma cultura, hijos todos (por igual miembros del jurado y concursantes) de siglos de represión eclesiástica y política, salvo cortos periodos de respiro, educados en la misma perversa necesidad de ocultar y encubrir sistemáticamente nuestras apetencias más íntimas y nuestros deseos más naturales, condenados a practicar el sexo en la exclusiva crudeza y animalidad de su función reproductora o, de no ser así, en el sentimiento de una culpa inapelable, esa culpa estigmatizante, pronto comprendimos que no podíamos, honestamente, pedir peras al olmo" (Moura de Gurgel 2000: 148).

escritoras galardonadas creó una situación paradójica de desfase entre la realidad limitada de la liberación sexual y la emancipación de las mujeres y su percepción por la sociedad española desde la Transición. En estos últimos años, varios historiadores han mostrado que las élites en el poder, incluso de izquierdas, limitaron la acción de los movimientos sociales de defensa de derechos de las mujeres o de las minorías sexuales, vistos como potenciales factores de desestabilización política integrándolos en las instituciones (Pérez Serrano 2011; Chamouleau de Matha 2017). Esta institucionalización vector de normalización lleva a Santos Sanz Villanueva a afirmar en 2014 que "[n]o se justifica ahora un género o subgénero específico porque Eros ocupa extenso lugar, necesario u oportunista, en infinidad de novelas comunes" (2014: 41), y a Isabel Carabantes de las Heras a argüir que "la pornografía […] ha dejado de ser un argumento prioritario para ser un tema más" (2014: 189). Tales juicios me parecen en parte erróneos y traducen una valoración excesiva de la normalización, muy típica de la España de finales del siglo XX y principios del siglo XXI como ha mostrado Elena Delgado, entre otras[36]: según la historiadora, hasta la crisis de 2008 el país se esforzó por superar su "retraso"[37] y emprendió una normalización, sinónima de modernización, a marcha forzada.

En mi opinión, las consecuencias de este proceso son que no se llevó a cabo la labor de reescritura de la historia de la literatura española emprendida en los 80 ni se valoró suficientemente la importancia de la producción literaria pornoerótica de la España postransicional. Daré un solo ejemplo de ello. Hoy en día, la voz *pornografía* está totalmente ausente del mundo de las grandes editoriales españolas como si siguiera siendo tabú en un contexto en que, sin embargo, estas mismas editoriales, en sellos secundarios, publican un sinfín de novelas pornoeróticas, no tan *soft* muy poco estudiadas y, por supuesto, nunca integradas en las historias de la literatura, ni siquiera como fenomeno editorial (Florenchie 2018). No hay ni una novela que se defina como

36. "Hasta el momento en que la crisis [de 2008] sacó literalmente de quicio las cosas […], la articulación de la idea de la España democrática fue en efecto inseparable de los conceptos de 'normalización' y 'normalidad'" (Delgado 2014: 130).

37. Como ha mostrado Jo Labanyi, en realidad la obsesión por entrar en la modernidad empieza a manifestarse en la península desde finales del siglo XIX (Labanyi 2011).

"pornográfica" excepto los clásicos del género (Sade, etc.), y pocas que se definen como "eróticas". No nombrar es contribuir a invisibilizar. Hasta la contraportada de la actual edición de bolsillo de una novela tan emblemática como *Las edades de Lulú* la define como "una novela de amor". Al ocultar su carácter pornoerótico, se niega la importancia de esta novela en la historia de la literatura española postransicional y, peor aún, se confunde el pornoerotismo con el amor… El peligro que se corre aquí es no solo la invisibilización del pornoerotismo literario sino también de la dimensión crítica y hasta cierto punto política del discurso pornoerótico femenino en este caso preciso. Es imprescindible pues identificar el pornoerotismo, definirlo, analizarlo en todas sus vertientes, favorecer su visibilización al mismo tiempo que el discurso crítico que tiene que acompañarlo.

De hecho, la valoración de *Las edades…* en el mundo académico ha ido variando en los últimos años: para una primera generación de hispanistas simbolizó la emancipación femenina en la España postransicional (Besse & Mékouar 1999; Redondo Goicoechea 2009) mientras que para las hispanistas actuales, especialmente norteamericanas, como Eva Legido Quigley (1999, 2004), es característica de una feminidad modelada por el patriarcado. Desde una perspectiva *gender*, la producción pornoerótica femenina de los 80 y 90 refleja particularmente bien la persistencia de los estereotipos de la dominación masculina en la sociedad española, al ser sus protagonistas presas de un determinismo psicológico parecido al de las novelas del siglo XIX (Altisent 2006). En este sentido puede resultar significativo que Almudena Grandes rechace la etiqueta de escritora feminista: siempre ha negado que haya un problema de legitimación de las mujeres en el campo literario español aun cuando ella entró en él por la "pequeña puerta" de la literatura pornoerótica (Cabré 2011). Pero es otro problema.

Para volver a la cuestión del peso de lo pornoerótico en las letras españolas, todavía queda por definir su importancia y valor, especialmente tratándose de la producción de los últimos 30 años. Como diría Virginie Despentes a propósito de la "masculinidad", la literatura pornoerótica española "carece […] de discurso" (2007: 141). El hispanismo tiene aquí otra asignatura pendiente.

Conclusiones provisorias

Las precedentes observaciones me llevan, para concluir, a plantear el problema de la invisibilidad paradójica de lo pornoerótico en la literatura española estableciendo un paralelo con el estudio del cine porno y tener como objetivo alcanzar su "on-scene" teórico, frente a lo que sigue considerándose a menudo como ob-sceno (el juego de palabras es de Linda Williams, 2004).

A raíz de la industrialización del cine porno desde los años 70 del pasado siglo y el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y comunicación en los últimos quince años se ha ido consolidando una cultura porno[38]. Precisamente, los *Porn Studies* nacen en EE. UU. a principios de los 80 a raíz del trabajo de la socióloga Gayle Rubin sobre las minorías raciales y sus comportamientos sexuales y es en 2004, con la publicación del volumen coordinado por Linda Williams, cuando se convierte en una rama más de los *Cultural Studies*. Recientemente ha aparecido una producción alternativa dentro del mundo del cine porno, el llamado *alt-porn* o *post-porn*, a menudo dirigido por mujeres y en que la mujer deja de ser un objeto sexual para el hombre joven, blanco y heterosexual según el canon del porno mainstream. Es imposible separar este cine alternativo de las teorías feministas, *gender* y *queer* y del mundo del arte contemporáneo y la performance.

Estudiar la cultura porno en España es tarea difícil en el mundo académico. Sin embargo, hay señales positivas: los ensayos sobre cine porno se han multiplicado desde principios del siglo XXI[39] y el trabajo del filósofo *queer* Paul B. Preciado o de artivistas *posporno* como

38. Como señala la lingüista francesa Anne-Marie Paveau (2014: 144), el morfema inglés *porn* ha ido adquiriendo últimamente significados nuevos, señalando el impacto de la pornografía en la cultura de masas. Así, la expresión *cabin porn* remite a la pasión por las cabañas de madera construidas en las ramas de los árboles mientras que *food-porn* remite a la pasión por la gastronomía o, al contrario, a la adicción a la *junk-food* (lo cual deriva hacia la obesidad, etc., problema de sanidad pública número uno en los EE. UU., como se sabe). Lo *porn* designa pues un exceso, pero no necesariamente una patología.

39. Véanse, por ejemplo, Andrés Barba y Javier Montes, *La ceremonia del porno* (2009); Jordi Claramonte, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía* (2009); Ángel González García, *Religión. Arte. Pornografía* (2014); etc.

Lucía Egaña, María Llopis o Diana Torres[40] es cada vez más conocido y reconocido en el hispanismo (Álvarez/Florenchie 2018). Si se va consolidando el interés de los académicos por el cine porno en toda su variedad[41], es legítimo pensar que pasará lo mismo con la literatura, de modo que se pueda superar la aporía de la "normalización" y tener una visión más acertada del espacio ocupado por lo pornoerótico en las letras españolas.

Bibliografía

Agustín Puerta, Mercedes (2003): *Feminismo: identidad personal y lucha colectiva (análisis del movimiento feminista español en los años de 1975 a 1985)*. Granada: Prensas universitarias de Granada.

Alexandrian, Sarane (1995): *Histoire de la littérature érotique*. Paris: Payot.

Altisent, Marta (2006): *Ficción erótica española desde 1970*. Lewiston (NY): Mellen Press.

Álvarez, Marta/ Florenchie, Amélie (coords.) (2018): *La pornografía en la literatura y el cine españoles del s. XXI*, *Pasavento*, VI, 2 (julio).

Alzieu, Pierre/ Jammes, Robert/ Lissorgues, Yvan (2000 [1975]): *Poesía erótica del siglo de oro*. Barcelona: Crítica.

Anastasio, Pepa (2016): "Literatura erótica en España, 1910-2015. Del dildo de la Chelito al posporno de De La Purísima". *Letras femeninas*, special issue, nº1 (summer/fall), pp. 37-54.

Barba, Andrés/ Montes, Javier (2009): *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama.

Besse, Graciette/ Mékouar, Nadia (2004): *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*. Paris: L'Harmattan.

Botrel, Jean-François (1992): "Alquimia y saturación del erotismo en *La Regenta*", en: Díaz Diocaretz, Miriam/ Zavala Zapata, Iris (eds.): *Discurso erótico y discurso*

40. Remito a todas las obras de Paul B. Preciado, realmente inspiradoras, y a las de las artistas mencionadas en la bibliografía.

41. Aunque no se trate de cine, me gustaría señalar la tesis de Máster de Esperanza Moreno Hernández, "Cuerpos lesbianos en la red. De la representación de la sexualidad lesbiana a la postpornografía", un trabajo denso e innovador accesible en la red: URL: <https://riunet.upv.es/handle/10251/12671> [consultado 1-IX-2015].

transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX. Madrid: Ediciones Tuero, pp. 109-127.

Bouché, Michel (1977): "Les romans de Felipe Trigo", en: AA. VV.: *L'infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles: du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*. Paris: Université de Paris VIII, pp. 165-187.

Cabré, María Ángeles (2011): *Leer y escribir en femenino*. Barcelona: Aresta Mujeres.

Carabantes de las Heras, Isabel (2014): "La transición de la literatura erótica (del auge a la normalización)", en: Calvo Carilla, José Luis (et al., eds.): *El relato de la Transición/ La Transición como relato*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 181-199.

Chamouleau de Matha, Brice (2017): *Tiran al maricón. Los fantasmas «queer» de la transición: una interpretación de las subjetividades gays ante el Estado español (1970-1988)*. Madrid: Akal.

Claramonte, Jordi (2009): *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía.* Murcia: CENDEAC.

Colón, Isabel/ Garrote Bernal, Gaspar (eds.) (1995): Arte de putear *de Nicolás Fernández de Moratín*. Barcelona: Aljibe.

Delgado, Elena Luisa (2014): *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI.

Delicado, Francisco (1969): *La lozana andaluza*. Ed. de Bruno Damiani. Madrid: Ediciones Castalia.

—— (1994 [1985]): *La lozana andaluza*. Ed. de Claude Allaigre. Madrid: Cátedra.

Despentes, Virginie (2007): *King-Kong théorie*. Paris: Librairie Générale Française.

Díaz Diocaretz, Miriam/ Zavala Zapata, Iris (eds.): *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Madrid: Ediciones Tuero, 1992.

Egaña Rojas, Lucía (2016): *Trincheras de carne. Una visión localizada de las prácticas postpornográficas en Barcelona*. Tesis de doctorado, accesible en URL: <http://www.tdx.cat/handle/10803/382641> [consultado 1-X-2017].

Fernández Díez, José Ignacio (2003): *La poesía erótica del siglo de oro*. Madrid: Ediciones del laberinto.

Fernández Rodríguez, Esther (2009): *Erotismo en el teatro del Siglo de Oro*. Newark: Juan de la Cuesta.

Florenchie, Amélie (2018): "Cincuenta sombras de novela rosa", en: Álvarez, Marta/ Florenchie, Amélie (coords.): *La pornografía en la literatura y el cine españoles del s. XXI*, *Pasavento*, VI, 1, 2018 invierno, pp. 101-112.

García Lara, Fernando (1986): *El lugar de la novela erótica española*. Granada: Diputación provincial de Granada.

García Merino, María Manuela (2014): "La réception de María de Zayas en France". *Anales de filología francesa*, 22, pp. 177-200.

García Torres, Elena (2008): *La narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarria. Transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática*. Lampeter: The Edwin Mellen Press.

Goade, Sally (ed.) (2007): *Empowerment Versus Oppression: Twenty First Century Views of Popular Romance Novels*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Gómez Canseco, Luis (ed.) (1997): *El sexo en la literatura*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.

González García, Ángel (2014): *Religión. Arte. Pornografía.* Madrid: Ediciones asimétricas.

Goytisolo, Juan (1977): *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral.

Guereña, Jean-Louis (2013): *Les Espagnols et le sexe*. Rennes: PUR.

Infantes, Víctor: *Los territorios literarios de la historia del placer*. (*Actas del I coloquio de erótica hispana*. Montilla: Casa del Inca, 18-20 de junio de 1993). Madrid: Libertarias, 1996.

Labanyi, Jo (2011): *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra.

Laguian, Claire (2015): "Fureur dé(con)structrice et viscéralité du désir saphique dans la poésie espagnole du XXIe siècle". *Ambigu*a, 2, pp. 181-198.

Ledesma Pedraz, Manuela (2000): *Erotismo y literatura*. Jaén: Universidad de Jaén.

Legido Quigley, Eva (2007): (1999): *¿Que viva Eros? De la subversión postfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Talasa.

——— "Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual de la dictadura a la posmodernidad", en: Martín, Adrienne L./ Díez, José Ignacio (eds.): *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 195-209.

Lenquette, Anne (1999): *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste*. Paris: L'Harmattan.

Litvak, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.

Llopis Navarro, María (2010): *El posporno era eso*. Barcelona: Melusina.

López-Baralt, Luce/ Márquez Villanueva, Francisco (1995): *Erotismo en las letras hispánicas*. México: El Colegio de México.

López de Covadonga, Alonso (*et al.*) (1988): *Eros literario*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

López Martínez, Pedro (2006): *La sonrisa vertical: una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.

Lust, Erika (2010): *La Biblia erótica de Europa*. Barcelona: Femme fatale.

—— (2010): *Good Porn: A Woman's Guide*. Seal Press.

Márquez, Antonio (1980): *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*. Madrid: Taurus.

Martín, Adrienne L./ Díez Fernández, José Ignacio (eds.) (2007): *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*. Madrid: Editorial Complutense.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2007): "Insinuación y revelación", en: Martín, Adrienne L./ Díez Fernández, José Ignacio (eds.): *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 303-317.

Monleón, Ana (2004): "Ecritures lesbiennes en Espagne", en: Besse, Maria Graciete/ Mékouar, Nadia (eds.): *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*. Paris: L'Harmattan, pp. 59-70.

Moreno Hernández, Esperanza: "Cuerpos lesbianos en la red. De la representación de la sexualidad lesbiana a la postpornografía". <https://riunet.upv.es/handle/10251/12671> [consultado 1-IX-2015].

Moura de Gurgel de, Beatriz (2000): "La experiencia interior", en: Ledesma Pedraz, Manuela (ed.): *Erotismo y literatura*. Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén.

Navajas, Gonzalo (2001): "Fiction et érotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine", en: Bussière-Perrin, Annie (coord.): *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*. Montpellier: Editions du CERS, vol. II, pp. 137-148.

Paveau, Anne-Marie (2014): *Le discours pornographique*. Paris: La musardine.

Pérez Serrano, Julio (2011): "Democracia y feminismos: la lucha por la liberación de la mujer en el franquismo y la transición", en: Chaput, Marie-Claude (coord.): *Masculin/féminin en transition*. Paris: GREX-GRISOR, pp. 12-21.

Pertusa Seva, Inmaculada (2005): *La salida del armario*. Gijón: Libros del pexe.

Preciado, Paul B. (2002): *Manifiesto contra-sexual.* Madrid: Opera prima.

—— (2010): *Pornotopía*. Barcelona: Anagrama.

Préneron Vilche, Paula (1996): *El influjo de Sade en Flaubert y Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.

Profeti, Maria Grazia (1995): *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*. Firenze: Casa Usher.

Radway, Janice A. (1983): "Women Read the Romance: The Interaction of Text and Context". *Feminist Studies* 9:1, pp. 53-78.

—— (1991): *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill/ London: The University of North Carolina Press.

Redondo Goicoechea, Alicia (2009): *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.

Reyes Cano, Rogelio (1989): *Poesía erótica de la Ilustración*. Sevilla: El carro de la nieve.

Rodríguez, Evangelina (1986): *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia.

Saínz de Robles, Federico Carlos (1975): *La promoción del "Cuento semanal": un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española*. Madrid: Espasa Calpe.

Salaün, Serge (1992): "Apogeo y decadencia de la sicalipsis", en: Díaz Diocaretz, Miriam/ Zavala Zapata, Iris (eds.): *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Madrid: Ediciones Tuero, pp. 129-153.

Seguin, Jean-Claude (2015): "Les échanges cinématographiques franco-espagnols (années 1920): la place des adaptations transnationales", en: Castañón-Akrami, Brice/ Heitz, Françoise/ Le Vagueresse, Emmanuel/ Orsini-Saillet, Catherine (eds.): *Littérature et cinéma. Allers-retours*. Villeurbanne: Orbis Tertius, pp. 21-41.

Torres, Diana: *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta, 2011.

Touton, Isabelle (2009): "Le modèle de l'anonyme *Carajicomedia* dans l'oeuvre de Juan Goytisolo", en: Desvois, Jean-Michel/ Fournès, Ghislaine (eds.): *Constitution, circulation et dépassement des modèles politiques et culturels en Péninsule ibérique*. Bordeaux: PUB, 2009, pp. 153-181.

Valls, Fernando (1991): "La literatura erotica en España entre 1975 y 1990", *Ínsula*, 530 (abril), pp. 29-30.

Vicente, Ángeles (2013): *Zézé*. Madrid: Lengua de trapo.

Zubiaurre, Marta (2014, 2015): Culturas del erotismo en España (1898-1939), Madrid: Cátedra.

AMORES ENRARECIDOS: DESEO Y EROTISMO EN *VERSIONES DE TERESA* DE ANDRÉS BARBA

Silvia Rosa
Université de Lausanne

ENDIMIÓN: No digamos su nombre, no tiene nombre. O tiene muchos, no lo sé.
EXTRANJERO: ¿Qué quieres decir con eso?
ENDIMIÓN: ¿Has conocido alguna vez a una persona que fuese muchas cosas en una, que las llevase consigo, que cada uno de sus gestos, que todo lo que tú pensaras de ella encerrase cosas infinitas de tu tierra y de tu cielo, y palabras, recuerdos, días idos que no conocerás nunca, días futuros, certezas, y otra tierra y otro cielo que no te es dado poseer?
EXTRANJERO: He oído hablar de eso.
ENDIMIÓN: Oh, extranjero, ¿Y si esa persona fuese la fiera, la cosa salvaje, la Naturaleza intocable, lo que no tiene nombre?
EXTRANJERO: Hablas de cosas terribles.

Cesare Pavese

Este paratexto[1] de Cesare Pavese que abre *Versiones de Teresa* de Andrés Barba evidencia aquella fascinación del italiano hacia el mito, su fuerza simbólica y su singular potencial literario. *Los Diálogos con Leucò* inscriben la novela de Barba en una tradición que reconoce en el mito una riqueza de contenido y una alusión a realidades que no pueden ser expresadas con la lógica habitual al hablar de la relación hombre/mundo y hombre/hombre (García Gual: 2003). El mismo Pavese sostuvo que

> [u]n mito es siempre simbólico, por esto no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que vive de una vida encapsulada que, según el lugar y el humor que lo rodea, puede estallar en las más diversas y múltiples florescencias. (Pavese 1987: 308-309)

Además de las resonancias míticas, la cita de *Los diálogos* evoca la imagen de un ser extraño pero deseado, una "fiera" en palabras de

1. Cit. en Andrés Barba (2006): *Versiones de Teresa*. Barcelona: Anagrama. De ahora en adelante las citas corresponden a esta edición.

Endimión. La interpelación del hijo de Etlio y Cálice al extranjero —"¿Has conocido alguna vez a una persona que fuese muchas cosas en una?"— le sirve a Barba para adentrarse en la historia de Manuel y Teresa y responder afirmativamente a esa pregunta inaugural. Esta cita inicia al lector en la historia de un ser innombrable e innombrado, salvaje, intocable e "imposeíble"; un espécimen que con el intertexto de Pavese remite a lugares de lo prohibido, de lo vedado:

> Endimión: Compañero, ¿no has mirado nunca con espanto y deseo la naturaleza de una loba, de una cosa, de una sierpe?
> Extranjero: ¿Te refieres al sexo de una fiera viva?
> Endimión: Sí, pero no basta. (Pavese 1980: 12)

Si esta resonancia pavesina domicilia la novela en dos enclaves primordiales, el de un relato que se mueve en las aguas de lo simbólico y el de la referencia a un deseo transgresivo de tono zoofílico que va más allá de lo netamente sexual, la pintura de Balthus en la tapa no hace más que multiplicar las resonancias del/de los deseo/s "censurables". La pubescente Thérèse del franco-polaco despliega en su inocencia un erotismo excepcional que hasta mereció setenta años después de ser pintada una manifestación de repudio al Museo Metropolitano de Nueva York en 2017 por considerarse una tela que atacaba la inocencia infantil y convertía a los niños en objetos de comercio sexual[2].

Lejos de esta idea de "objetivación infantil", la Teresa de la novela que nos ocupa florece como una seductora infante suspendida en el tiempo merced a una deficiencia mental de la que poco sabemos más allá del constatable autismo en el que está inmersa y del que saldrá únicamente al tener relaciones sexuales con su educador, Manuel, un apuesto treintañero con una aleatoria insatisfacción vital que decide participar como voluntario en un campamento de verano católico para juventudes con minusvalía mental. Allí conoce a esta chica de catorce años, "deficiente mental", "subnormal", "defectuosa", "deforme", "minusválida", "retardada" (en palabras de la novela), de la que se enamora y con quien mantiene relaciones íntimas. También se cuenta la historia de Verónica, la hermana mayor de Teresa, perturbada por un cuerpo que no la satisface y con cierta confusión psicológica que la

2. Periódicos de todo el mundo se hicieron eco de la polémica en diciembre de 2017.

lleva a desear emocional y sexualmente a las personas a las que ama y admira (su hermana, Ana su mejor amiga, e incluso, en cierto sentido, su madre). Verónica viene a convertirse en el otro vértice del triángulo cuando conoce al monitor, iniciándose entre ellos una nueva relación. La novela está contada por un narrador omnisciente focalizado en Verónica y Manuel alternativamente a lo largo de los capítulos desde un registro discursivo que, como ya he dicho, se hunde en lo simbólico en todo momento para relatar trastrocamientos de límites morales, tales como las relaciones erótico/sexuales entre un adulto y una menor, entre hermanas y entre madre e hijas.

Irónicamente se ha convertido en un lugar común de la crítica el referirse a Barba como "el chico de los berenjenales" haciendo alusión a lo provocativo de sus tramas y a su "pasmosa" facilidad "para meterse en fregados temáticos y narrativos, y ventilarlos dignamente a lo largo de una novela" (Cuadrado 2007: s.p.). Su narrativa se explaya en argumentos transgresivos en el sentido en que se perpetran actos percibidos como nefastos, inapropiados para leyes humanas naturales o sociales, poniendo recurrentemente en escena personajes entrañables en situaciones moralmente censurables. Echemos un rápido vistazo: en *La hermana de Katia* (Anagrama, 2011) Barba concibe a una adolescente de catorce años con cierta deficiencia mental, criada en un ambiente en el que ejercer la prostitución (su madre lo hace) y convertirse en bailarina de striptease a los dieciséis años (la hermana Katia) es la normalidad de esta pequeña familia. En *Las manos pequeñas* (Anagrama, 2008) una nena de siete años cae en las garras de unas chiquillas perversas del orfanato al que llega tras la muerte de sus padres en un accidente; la vileza de las otras huérfanas acorrala a la protagonista sometiéndola a torturas y vejaciones. En *La recta intención* (Anagrama, 2002) hay cuatro relatos en los que los protagonistas experimentan actos extremos: una madre a punto de morir, un maratonista que corre sin control, una joven anoréxica y dos homosexuales en una relación que linda en la pedofilia. *Agosto, octubre* (Anagrama, 2010) cuenta el proceso de madurez de un muchacho de catorce años vivido desde una doble dimensión: la proximidad de la lenta muerte de una tía por enfermedad degenerativa y la voluntad de transgredir todos los límites paternos (sexo, droga, velocidad, violencia) en el marco de un verano en la costa gallega. Y ya cambiando de registro,

en el ensayo *La ceremonia del porno* (Anagrama, 2007), escrito en coautoría con Javier Montes, Barba se interroga sobre las posibilidades transgresivas de "lo porno" en una sociedad donde los medios han modificado el consumo de la pornografía. Y finalmente llegamos quizás a uno de los textos más desobedientes con lo políticamente permitido: *La risa caníbal* (Alpha Decay, 2016) es un ensayo que estudia los pírricos debates sobre los límites del humor y revela la risa en su calidad de exceso, de rebasamiento del límite de lo serio y en su normativizada existencia. En definitiva, el ensayo explora los tabúes actuales en torno al acto mismo de reír.

Ahora bien, si hay un punto de convergencia en los personajes y las atmósferas de la narrativa de Barba es esa indagación en sentimientos y sensaciones que parecen execrables ante una regulación pública. El novelista se lanza a exploraciones íntimas, a dar rienda suelta a deseos y pulsiones que de tan profundos y primigenios están despojados de la carga represiva de la moralidad generalizada, pero siempre —y es esto lo que a mí me interesa— inmersos en un marco de sosiego, sublimación y amparo extraño a las ficciones transgresivas en el sentido más reconocible[3].

3. En un interesante estudio comparativo sobre la novela transgresiva actual, especialmente la francesa y la anglosajona, Sabine van Wesemael se pregunta, tras la lectura de autores como Breat Easton Ellis, Coupland, Beigbeder y Michel Houellebecq, ¿qué es lo que ponen en evidencia estas narrativas de "la transgresión"?, es decir, ¿cuáles son los actos transgresivos que aparecen, para qué o por qué? Muchas son las conclusiones de Wesemael, pero hay dos que me interesan particularmente:

   1º Para esta autora, las ficciones transgresivas analizadas se definen como tales a partir de su relación con lo público y su voluntad de provocación (crear malestar, irritación o indignación) poniendo en escena actos moralmente reprobables: eugenesia, difamación, desenfreno sexual (incesto, felación, masturbación, sodomía, etc.), ridiculización religiosa, ruptura de normas institucionales y corporales (asesinato, tortura, etc.).

   2º Lo transgresivo aparece en la ficción a fin de dar cuenta de la degradación social de nuestras sociedades capitalistas y visibilizar su alienación y desafección. Se trata, según Wesemael, de "verdaderas ficciones nihilistas y anti-utópicas": una de las características fundamentales de este tipo de literatura transgresiva contemporánea es "la relación que establecen los autores entre alienación, desafección, imposibilidad de amor y transgresión". Ellos insisten sobre la despersonalización de la sociedad industrial contemporánea, sobre ese sentimiento de abandono, de desplacer que proviene del estado mismo del hombre actual: "En este sentido Houellebecq sublima la degradación del ser moral en nuestra sociedad capitalista moderna, el hombre como partícula solitaria, perdido en un mundo sin puntos de referencia, en el cual transgredir es un

Dentro de este marco, mi propuesta es acercarme a la novela *Versiones de Teresa* a partir del concepto de deseo, de su relación con algunos tabúes y de una figura —a mi juicio— poco explorada en la literatura hispánica, la del deficiente mental, pues me parece que en la puesta en obra de estas relaciones podemos desentrañar ciertos sentidos de la transgresión indagados en la narrativa del madrileño Andrés Barba y, concretamente de su tratamiento del erotismo.

Elena Insa Ballester revela lo delicado que es tratar un tema como la sexualidad de las personas con deficiencias mentales porque existe una serie de mitos (en general contradictorios) en torno al discapacitado que a lo largo del tiempo se han ido enraizando en el imaginario popular y clínico, a saber: la sexualidad exacerbada y agresiva, dada la carencia de mecanismos psíquicos como la inhibición y la sublimación; la ausencia de deseo en estos seres "santos e inocentes", e incluso su carácter asexuado (Ballester 2005: 328). Si la historia de la psicología tuvo su parte de responsabilidad en estas representaciones, la literatura por supuesto aportó también su grano de arena. Pilar Andrade Boué hace emanar toda una tradición de "idiotas" en la literatura occidental de un texto fundacional, *El Idiota* de Fiódor Dostoyevski, quien le imprimió a tal figura el "ideal cristiano de bondad, de inocencia y victimismo" (Andrade Boué 2014: 132) que reescrituras posteriores fueron rescatando y reelaborando en la producción literaria occidental[4]. El mayor aporte de Dostoyevski según la investigadora fue dotar al idiota de inocencia e ingenuidad, estela que parece haber devenido constitutiva en la representación de estos sujetos. Por su parte, Bruno Bettelheim analiza personajes deficientes en ciertos cuentos de Perrault y los hermanos Grimm[5], sobre los que no me detendré pero que van en

mero acto de provocación, de desacuerdo y no de rebeldía ni negociación de valores" (Van Wasemael 2010: 45). Traducción mía.

4. La autora retoma la figura del idiota en reescrituras literarias de autores como Voltaire, Sartre o Faulkner y en revisitaciones cinematográficas como *Forrest Gump* o *Le dîner des cons.* Boué concluye que los aspectos más básicos de la psicología del idiota de Dostoyevski, fijados a la posteridad, son: el sentimiento de culpa, la justificación de los otros y el autocastigo. Sin lugar a dudas, este artículo es un texto pionero e indispensable a la hora de trabajar con el imaginario estético del/ de los idiota/s.

5. Los cuentos analizados son "Talento de algunos", "Los tres lenguajes", "Las tres plumas".

la dirección del análisis de Andrade Boué y coinciden con lo que dicen García Calmutia, Ríos Pérez y Tejedor Castro en su artículo "La imagen del deficiente mental en la literatura". Estos autores explican que la representación del "tonto", del "bobo", del "corto", del "pasmado", del "simple", del "lerdo" ha sido poco estudiada y aparece vinculada sobre todo al lugar que tal "rareza" ocupa en la comunidad donde habita: "el tonto, que casi siempre es un personaje masculino, es objeto de burlas y permanentes palizas" (Calmutia, Pérez y Tejedor Castro 1997: 203). Por su parte, Bettelheim sostiene que cuando aparecen personajes de este tipo lo que se busca explorar es más la relación con nuestro inconsciente que el personaje mismo. En definitiva, llegados a este punto es oportuno recapitular tres aspectos:

1°. Que al hablar de un deficiente mental como personaje literario, se trata de seres disminuidos cognitivamente en razonamiento y lenguaje (Delibes, por ejemplo, los hace seseantes o tartamudos: p. ej. Azarías o Nilo[6]).

2°. Que son generalmente blanco de engaños, de crueldad y manipulados como chivos expiatorios (v. gr. en los textos de Delibes y Dostoyevski).

3°. Que son representados desde una simbología binaria: la inocencia (Azarías de los *Santos inocentes* o Benjy Compson de *The Sound and the Fury*) o el exceso de la perversión, esperpento que aglutina todos los males (Laureaniño de Valle Inclán en *Divinas palabras*).

Estas configuraciones ficcionales de un "retardado" recorren las páginas de la literatura creando toda una mitología sobre este "defectuoso del entendimiento" (Andrade Boué) y las actitudes de los "normales" frente a ellos (burla, escarnio, explotación o compasión). Sin embargo, recientes acercamientos estéticos han reavivado positivamente tal figura en lo que guarda de diferente, anormal e indisciplinada. Pienso en la película *Idioterne* de Lars von Trier (1998), en la que un grupo

6. En la novela de Delibes *Los santos inocentes*, el personaje de Azarías es un inocente con dificultad de expresión y deficiencia mental, cuya única preocupación es la cría de una pequeña grajilla, su milana bonita. En lo que respecta al relato "Los nogales" (Siestas con viento sur) se recoge la relación entre Nilo padre, el mejor vareador de árboles de la comarca, y Nilo hijo, un ser disminuido y contemplativo, incapaz de secundar el oficio de su padre.

de amigos insatisfechos con la deriva contemporánea de una sociedad mercantilizada juegan a hacerse los idiotas como protesta contra un sistema productivo que no contempla al hombre en su autenticidad. Desde esta concepción, el retrasado (Canga) vendría a revelarse como la parte "defectuosa del sistema", como un emblema de la "disfunción" (Canga 2005: 35) de un entorno alienante[7]. Lo que Lars von Trier reivindica en su cinta es la espontaneidad de la idiotez como resistencia[8] de seres no atrapados en el consumo y la normativización vigente, en el tiempo de la velocidad y en ilusiones de verdad. Sentido que va en la línea de las reflexiones de Sabine van Wesemael en su libro *Le roman transgressif contemporain: de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq* en donde se argumenta que los actos transgresivos cometidos por sujetos indisciplinados están claramente ligados a condiciones de falta y de degradación afectiva y moral del medio. La pregunta que surge tras leer *Versiones de Teresa* desmorona una argumentación tan concluyente, pues va por otro lado: ¿qué sucede cuando el entorno no aparece como alienante, ni coercitivo ni abyecto y el/los personaje/s experimentan/ejecutan actos que se desvían del orden social establecido en contextos de no-agresión?[9] Esto es lo que ocurre en el texto de Barba, una novela *desasosegante*, como bien dijo Ana Rodríguez Fischer. Desasosegante

7. Estela que parece seguir aunque en tono de comedia romántica *Requisitos para ser una persona normal* (Leticia Dolera 2015) a través del personaje de Álex, hermano de la protagonista y que representa su contrario. Álex es un joven autónomo, con un trabajo normalizado (repositor en IKEA), poco dependiente de su familia, y homosexual. El hecho de definir su inclinación sexual no pretende pasar por un detalle menor en la cinta, sino provocar en el público la idea de que las personas con discapacidad intelectual pueden tener una vida sexual tan plena y variada como el resto de la población. Lo particular de la película es que Álex viene a marcar la reconciliación con los cánones de "normalidad" impuestos por la sociedad cuestionada por la protagonista (familia, trabajo, pareja, amigos, aficiones) justamente desde su disfuncionalidad mental.

8. En el contexto de la literatura hispánica quizás el texto reciente más trabajado desde esta perspectiva sea *Los vigilantes* de la chilena Diamela Eltit donde el hijo deficiente y en carencia de lenguaje simboliza el foco principal de resistencia a un entorno posdictatorial alienante y patriarcal.

9. Isaac Magaña Gcantón (2007) lo expresa magistralmente cuando dice: "La literatura de Andrés Barba es transgresora, pero no por una voluntad de subversión, sino porque su escritura nace de una necesidad de amor. En el fondo es lo único que busca. De ninguna manera pretende la confrontación o el desorden. Y si sus novelas nos ponen en crisis es porque su literatura es inocente: ajena a las convenciones y límites institucionales; tiene algo de tonta niña enamorada".

porque tanto el acto pedófilo y el incestuoso no son afincados en lo pervertido ni lo alienante. No estamos ante un texto que exponga el traspaso del límite moral para disgustar, infamar ni provocar detractores. Hay un potencial transgresivo en la novela que va por otros carriles a la transgresión como provocación, o llamada de atención: un potencial de la infracción que se expandería con la lectura de Georges Bataille y sus teorizaciones sobre el deseo.

La novela empieza un año después de los acontecimientos (el enamoramiento y relaciones de Manuel y Teresa) con Manuel volviendo al bosque en el que vio por primera vez desnuda a la joven y la deseó. Esta vuelta del protagonista a un lugar tan significativo se abre al proceso de búsqueda interior que él inició hace un año y a nosotros nos hace ingresar como lectores de lleno en lo erotizante de la trama:

> No sabía que ahora comprendería que aquella fue la primera vez que deseó su cuerpo con miedo. Que su cuerpo se impuso, y él lo deseó como quien llega por primera vez a un lugar que le ha sido prometido. [...] Y que él pensó entonces que era perverso por hacer lo que estaba haciendo. (Barba 2006: 14)

Las doscientas páginas que siguen van a hurgar en esa no perversidad de Manuel, en su auténtico enamoramiento y deseo físico por Teresa. Eso es lo que sucede en la novela: los personajes de Barba son ante todo cuerpos deseantes y deseados. El episodio de la muerte del padre de Manuel evidencia claramente esa erotización total. En un determinado momento Manuel rememora los instantes finales de su padre y recuerda cómo ante el cuerpo muerto algo que le conmovió fueron los senos erguidos y dolientes de su hermana bajo el camisón y la madre intentando tapar con las sábanas la erección del miembro de su padre que justamente fue lo "último" en morir: "La erección se sumergió de nuevo en las sábanas, apagándose" (Barba 2006: 45).

En lo que se refiere a Verónica, asistimos durante todo su relato al deseo erótico que le despiertan su amiga Ana, su hermana Teresa e incluso su madre, un deseo que en Verónica casi siempre va unido al dolor (físico y espiritual), como en la escena en que corta con una cuchilla el antebrazo de su hermana:

> Ofreció su brazo levantándose la camisa hasta el hombro, y a Verónica le pareció que era la primera vez que veía así el brazo de su hermana, como un pedazo de carne hermosa en el que la piel resultaba levemente dorada por efecto del diminuto bello rubio que remolineaba en los antebrazos. No, su amiga Ana no habría podido entender la belleza de todo aquello; se habría asustado, le habría dicho, seguramente, que estaba loca, se habría alejado de ella. Tomó aquel brazo con una mano y, con la otra, la cuchilla, limpiándola levemente sobre su jersey. Después la puso sobre el brazo de Teresa, apenas unos centímetros más arriba del codo. Cerró los ojos y la sintió penetrar como se penetra con una aguja una tela espesa y delicada, y en un instante apareció la sangre, una sangre como la suya, casi negra en Teresa, tal vez sólo por el contraste con la blancura de la piel. (Barba 2006: 29)

El acto mismo de ambas al enclaustrarse en un baño para compartir la experiencia del daño corporal, de la sangre, es una fechoría que las habilita a las transgresiones sexuales que seguirán y de las que Verónica es totalmente consciente ("No, su amiga Ana no habría podido entender la belleza de todo aquello", Barba 2006: 55). La percepción de lo erótico en Bataille revela el lado más sórdido de la condición humana, esa parte irracional y dolorosa que el hombre pretende ocultar a toda costa para no horrorizarse de sí mismo, fundamentalmente porque el erotismo se define en relación a la ley instituida para reprimir la violencia de los impulsos (Bataille: 2007):

> Las escenas de los días anteriores se habían repetido en su memoria una y otra vez. Cada nueva ocasión que las recordaba, acentuaba su violencia sobre Teresa.
> A ratos le parecía haberla pegado, haberla agarrado del brazo hasta hacerle daño, pero cuanto más contrastaba la suposición de aquella violencia, más crecía la seguridad del rostro de Teresa cuando se separaba del suyo. (Barba 2006: 149)

La práctica sexual entre estos amantes se afinca en una suerte de impulso de violencia que sólo se hace patente en forma de caída, de pecado: en forma de culpabilidad, de allí que Manuel cada vez que recuerda el encuentro íntimo con Teresa se autodefina como *monstruo*:

> Y entonces resultó que todo en su cuerpo se contrajo, como en una reacción incontrolada de pudor o de vergüenza. Ahora que la veía de cerca parecía más pequeña, más frágil, casi como una niña. Pensó por primera vez: Soy un monstruo. (Barba 2006: 94)

El chico conoce muy bien las normas, los mandatos que verían en Teresa no a una mujer sino una infante deficiente a ser protegida. Manuel no es insensible al orden social, por el contrario, lo asume, se hace eco de él —"Y entonces no la cuidé. Me convertí en su amante" (Barba 2006: 96) — y es en estas circunstancias que la transgresión adquiere su sentido, en la excepción, en ese lanzarse del joven al "encontronazo de ambos cuerpos" (Barba 2006: 23), a sentir y vivir ese amor sabido fuera de la ley. Renunciar a cercenar esa parte indecorosa de sí mismo convierte a Manuel en un disidente del orden social, un sujeto erótico pleno entregado a sus impulsos más tumultuosos en los que se juega el placer de la libertad y la angustia de la culpa. De allí que su reiterado "Soy un monstruo" no sea apreciado más que como paradoja.

Gretel Abed Hekimian expone que los tabúes para Bataille

> [a]íslan la muerte y el sexo, cuya negatividad está en contraposición directa con las ansias de perdurabilidad de cada ser, pero bajo la prohibición, aquella parte espontánea y negativa, que ha quedado aislada se revela como fascinante. (Hekimian 2016: 48)

Entonces, ¿no es acaso este aislamiento y naturalidad del cuerpo de Teresa lo que seduce a Manuel y Verónica? El narrador insiste permanentemente en el carácter de ininterpretabilidad de Teresa: "Ella contestó con un ruido que nunca supo interpretar" (Barba 2006: 21); "Verónica quería mucho a Teresa, y tanto más en ese momento en que le resultaba ajena, incomprensible" (28); "Teresa era sólo un hueco incomunicable" (145). El mutismo de Teresa concentra ese sujeto sin discurso de la práctica erótica del que nos hablaba Bataille, la hace paradigma erótico por excelencia. Teresa no es lenguaje, Teresa es pulsión; Teresa es la ley natural que no conoce la prohibición ni la transgresión porque es caos y muerte representados siempre como anomalías.

La atracción amorosa y el deseo sexual de Manuel hacia Teresa se nos revela como transgresión porque obedece a un único orden, el del deseo erótico, de la búsqueda de un goce irrefrenable a sabiendas "de que la elegía con una conciencia larval y sagrada, con culpa y con amor" (Barba 2006: 76). Lo indebido (una lolita y además retardada) incita a la infracción que, a su vez, modifica lo prohibido dotándolo de un

sentido nuevo. El deseo erótico desobedece la ley, la culpa y lo único que persigue es el movimiento hacia el placer:

> Teresa era como un premio a todos los amores, a la insatisfacción de todos los amores, pero, por Dios, si era sólo una niña de catorce años, una niña subnormal, el hecho de pensarlo le volvió contra sí mismo en un movimiento inmediato de repugnancia, de miedo, pues había sentido todo ese deseo sin detenerse a considerarlo un segundo, la había deseado y su deseo había sido físico, de cuerpo, de alma. (Barba 2006: 95)

El interés de Manuel por Teresa se da incluso antes de conocerla personalmente cuando se hace la reunión de voluntarios a ser "cuidadores" del campo de verano, se proyectan fotos y es en una de esas fotos donde aparece la joven a medias por primera vez. El muchacho no llega a verla por completo, pero se siente inmediatamente capturado:

> El hecho de sentir amor por aquella muchacha a la que acababa de ver en la pantalla era algo que venía desde afuera, como por sorpresa, como un obsequio. No lo había buscado, y por lo tanto sabía que sería júbilo puro o dolor puro. (Barba 2006: 69).

La idea de experimentar sentimientos de gozo y angustia extremos para vivir una realidad que se antoja predestinada y lanzarse hacia lo desconocido es obvia para Manuel, quien preso de un sentimiento indomable sobrepasa los límites que lo hacen pensar en sí mismo como un "perverso", "un monstruo". En este sentido la anécdota del monstruo que recuerda de su niñez y le narra a Verónica durante su primer encuentro clarificará en dónde radica la "aberración". Manuel cuenta que cuando era niño una vez se peleó con su hermana de manera muy agresiva y su madre al separarlos le dijo que era "malo". El pequeño con su "cabeza de niño" resolvió que efectivamente "no era buenito" y por tal motivo no merecía vivir. Ante tamaña decisión abrió la puerta de un armario prohibido porque supuestamente dentro había un monstruo que comía niños (dichos de su mamá) y se dispuso a entregarse a las fauces de tal criatura pero lo que sencillamente encontró fue "los dulces y los licores, un sitio maravilloso y extraño" (Barba 2006: 104). La justificación de la anécdota es contundente:

> Te he contado esta historia porque me pregunto hasta qué punto la vida, lo que nos han enseñado de la vida, no está llena también de

> puertas tras las que sólo hay monstruos imaginarios, puertas que no abrimos por miedo, porque nos gusta demasiado la mediocridad del orden de lo que tenemos. (Barba 2006: 104)

El paralelismo entre Teresa y la puerta/monstruo vedada es inmediato para Verónica al igual que para los lectores, remitiendo directamente a la "fiera" de Pavese, a esa "cosa salvaje", "la naturaleza intocable" que no tiene nombre y es indebida. Y no tiene nombre porque no nombra nada ni nadie: Teresa casi no habla, sino que gime, llora, balbucea, mira el vacío e incluso cuando debe simular cantar en la fiesta de otoño con las otras chicas deficientes se queda muda al distinguir a Manuel entre el público. *Versiones de Teresa* luce la sublimación del silencio como posibilidad erótica, ausencia de palabras y erotismo se vuelven inseparables:

> Teresa era el mundo en el cual todos los mundos estaban contenidos, real y rugosa, incontestable y violenta, y aunque no había podido hacerse entender, aquello no tenía ninguna importancia, el silencio, el verdadero silencio que hasta entonces no había sido capaz de soportar, lo soportaba ya, el silencio era la aparición. (Barba 2006: 98)

El silencio y su deficiencia como experiencia interior, íntima, única y no transmisible ni comunicable (recordemos que nada sabemos de Teresa y sus pensamientos, sólo conocemos las *versiones* que nos entregan Verónica y Manuel) vuelve a la joven soberana, en el sentido más estricto que le diera Bataille, es decir, un ser de intimidad inaccesible, que nunca deja de ser para exteriorizarse en el intercambio del lenguaje: "El amor no tenía nada que ver con el lenguaje. El deseo era más bien un acontecimiento que ocurría precisamente contra el lenguaje" (Barba 2006: 87). La única comunicación posible de Teresa con su amante y su hermana se da en el orden del deseo erótico[10]: Teresa es Teresa porque es carne, porque tiene un cuerpo erótico no domesticado —al decir de Michel Foucault— por los tabúes que disciplinan los cuerpos. El mismo narrador lo reconoce cuando la chica se masturba: "en ella no era obsceno en absoluto, ni escandaloso, sino como una ley que había descubierto y a la que obedecía con franqueza y naturalidad" (Barba 2006: 56). Teresa

10. Cabe señalar que hay quizás otro orden capaz de crear esta relación soberana en las hermanas: aquel juego de sombras que jugaban cuando niñas pero que ineluctablemente se pierde al llegar Verónica a la edad adulta.

es el epítome perfecto de ella misma, no necesita salir de sí para vivir lo ilimitado (tal como sucede en la mística), a ella le basta con replegarse sobre sí misma para vivir(se) limitada. El hecho de no mantener una comunicación normalizada con la realidad exterior le permite acceder a la dimensión sagrada de su propio cuerpo y, por tanto, ya no es la transcendencia del ser la que sustenta la experiencia, sino el deseo inmanente que germina en el propio cuerpo ("le ravissement n'est pas une fênetre sur le dehors, sur l'au-delà, mais un miroir", al decir de Bataille [1954: 71]).

Pero más allá del erotismo de los cuerpos, está lo que Bataille llama el erotismo de los corazones, en donde los que se aman, en su intermitencia, se abren a la experiencia de la continuidad en el éxtasis, jugando con los límites del ser (Bataille 2000: 68). Por esta razón después de copular son sólo las manos transpiradas de Teresa las que guardan registro de lo acontecido, su gesto ya no existe, sus jadeos y su mirada de placer, sólo "el deseo era la continuidad" (Barba 2006: 67). Es la compenetración entre los amantes la que los protege, aunque sea por un instante, del trágico destino de la discontinuidad del ser. Barba lo modula magistralmente en la novela al intercalar entre los instantes de sexualidad el recuerdo por el padre muerto[11], conmemorando a cada momento que la expiración no puede distanciarse del deseo erótico y que, inconscientemente, se vincula con el acto sexual. Por ello el autor —tal como Bataille— hace del acto sexual un sacrificio, en donde la parte activa o sacrificadora y la pasiva o profanada liberan sus instintos hasta lograr una fusión que consigue, por un momento, diluir las barreras personales del abismo que los separa: "Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte" (Bataille 1981: 17). Desde este punto de vista, la experiencia erótica posee una dimensión de experiencia religiosa en cuanto encuentro, ascenso y liberación, es decir, un contacto con lo sagrado que se enfrenta a la continuidad y repetición de la experiencia cotidiana, cuyo objetivo es el placer. Por lo tanto,

11. Por un lado está el recuerdo de la muerte paterna pero también la clara recreación de una Teresa inerte: "Y no sabe por qué, pero a la violenta excitación que le había producido el cuerpo de Teresa visto desde abajo sucedió una ternura extraña al levantarse, al cambiar la perspectiva todo el cuerpo de ella había cambiado también, convirtiéndose en otro, más exactamente; el continuo cambio de la realidad del cuerpo de Teresa se asemejaba a la muerte, más exactamente igual que a los muertos, también a Teresa era necesario inventarla y reinventarla sin descanso" (Barba 2006: 196).

mientras que la sexualidad se muestra estática e inmutable, el erotismo se vuelve una experiencia diversa, variable y seductora. El novelista lo metaforiza al embeber estructuralmente la novela de una concepción musical próxima al "Réquiem" de Mozart. Recordemos que el texto se divide en catorce partes cada una de las cuales está centrada de forma alternativa en Manuel y en Verónica, cuyas "versiones" de Teresa forman los haces de luz que confluyen en el prisma de vidrio hermético que es la niña (Cuadrado 2007), prisma que a su vez devuelve multiplicada la luz con sus varios colores a Manuel y Verónica. Por otro lado, a lo largo de la novela se insiste en unas secuencias sintácticas quebradas y en una serie de metáforas (monstruo, pecado, bosque, mechero, luz) que se repiten a modo de ritornelos y que ayudan a fijar esa sensación del acto sexual como liturgia de muerte. Talante sagrado que impregna la narración a múltiples niveles, los nombres de cada uno de los personajes por supuesto son los más evidentes pero también —y sobre todo— la unión hombre-mujer desde esa cosmovisión bíblica narrada en la recreación del mito de Adán y Eva en boca de Verónica:

> Adán esperó con miedo, pero también con expectación. Había algo de lo que no dudaba. No dudaba de que Eva, aquel ser que había transformado el bosque por completo, debía de ser alguien de gran belleza. En su interior había admitido ya que también él, como todas las criaturas del bosque, debería someterse a ella. Y no le importaba. Sólo esperaba que no fuese doloroso. Cuando la vio aparecer no pudo creer la fealdad de aquel ser. Vino desnuda en el bosque. Uno de sus hombros torcidos, el otro fino y huesudo. Sus caderas eran anchas y sus piernas gruesas y arqueadas. El pelo rubio le cubría el rostro y los pechos. Adán se acercó… Aún no la quería, pero se sentía atraído por ella. No era él quien la llamaba sino ella la que se ofrecía. (Barba 2006: 183)

El mito por antonomasia de la tentación y transgresión opera aquí para reafirmar la idea de Teresa como "una alegría antropófaga" (Barba 2006: 112), como una fiera, como el germen del pecado; representación que dista con creces del imaginario en torno al idiota en la tradición literaria que antes hemos señalado. Al mismo tiempo que se apropia de tales supuestos reelaborándolos para otorgarle a la anomalía del deficiente, además de una dimensión erotizante, un espacio místico (y mítico) privilegiado.

Como bien ha señalado Tomás Cuadrado en su reseña, las dos últimas secuencias de la obra, "la decimotercera y la decimocuarta son, respectivamente, una particular recreación del Agnus dei y de la Communio: lux aeterna mozartianos" (Cuadrado 2007: s.p.). Barba nos ofrece el acto amoroso entendido como una liturgia, una suerte de comunión que contiene en sí el significado del Génesis: "El pensamiento era: Tú eres Manuel, yo te he creado hoy", o "Y es la luz / del séptimo día" (Barba 2006: 185).

La condición de "deficiente", de "subnormal" de Teresa viabiliza la verdad sobre el erotismo (el "no-ser" del "ser") en su cuerpo: Teresa no conoce la vergüenza del pudor, es tierra fértil para las sensaciones, la entrega y la violencia del acto sexual. De este modo, el cuerpo indócil se convierte en lugar privilegiado desde el cual combatir la racionalización y tabuización de los placeres. Manuel por su parte, sí tiene clara la noción de lo sagrado, del límite que no debe ser traspasado; sin embargo, al rebasar la frontera, al penetrar literalmente el cuerpo hierático de Teresa, al no respetar la ley, lacera aquel ciclo de servidumbre, donde el sujeto es incapaz de alcanzar la soberanía; la sed de mal obedece solamente al deseo sádico de destruir al otro, a su voluntad de placer que coincide con la voluntad de desgarrar el ser del "otro".

El deseo en la novela llama a "las cosas terribles" —para decirlo con Pavese— y exige la conciencia de dos desgarraduras. Al fin y al cabo, lo que cautiva a Manuel no es el ser de Teresa, ya que es inaccesible, inefable; sino su herida, su mancha, su vacío, su inexplicabilidad. "Pero tal vez no era ni amor ni curiosidad lo que sentía. Tal vez era sólo eso: vacío. El vacío absorbiendo el vacío" (Barba 2006: 15). Imposible decirlo mejor que Verónica tras masturbar a su hermana:

> Verónica pensó que la sustancia de Teresa, la que la hacía ser lo que era, era inarticulable. En realidad, la naturaleza, la poesía bajo todas sus formas, dulzuras del alma, pasiones violentas, apetitos carnales; su corazón era basto como el mar, inmenso y vacío como su soledad. (Barba 2006: 137)

El éxtasis entre las hermanas es exclusivo patrimonio de ambas: es único, es secreto y se sabe diferente, iniciático, semejante a los juegos infantiles que practicaban desde niñas al correr tras de sus sombras o

cuando se escondían en los pliegues de las cortinas para besarse en la boca, único acto que la memoria corporal de Teresa sigue guardando:

> "Si tú me das permiso haría el amor con él", repitió[12] sin saber qué era lo que quería oír como respuesta, como hipnotizada por la sonrisa de Teresa, que no provenía de los labios, sino de los ojos, una sonrisa en los ojos que se acercaba un poco más y que reflejaba el decidido propósito de besarla en la boca, un juego infantil que hace años habían dejado de practicar pero que el cuerpo de Teresa aún recordaba. (Barba 2006: 146)

La relación fraterna puede evadir lo reprimido merced a la naturaleza *a-normal* de Teresa, a esa "poesía en estado puro", según la propia definición de Verónica. El concebir a su hermana como poesía no hace más que acrecentar su paradójica dimensión ontológica en la que se tamiza incomunicabilidad con sentidos nuevos. Recordemos que de un punto a otro en la obra de Bataille, la poesía se definirá siempre de manera doble: afirmativamente, como la palabra soberana por antonomasia, y negativamente, como la pérdida en el lenguaje y del lenguaje negando las funciones sociales productivas que comúnmente se le adjudican. Así, escribe en 1933: "le terme poésie signifie en fait, de la manière la plus précise, création à travers la perte" (Bataille citado por Santi 2007: 30). No obstante, esa creación tiene consecuencias reales, tiene la eficacia de un acto propiciatorio. Cuando verdaderamente Teresa ocurre, vive, existe, se vuelve una enrarecida pieza inmóvil para aquel que entra en contacto con ella y lo conduce a una creación de máxima sensibilidad a través de la destrucción parcial del sentido del lenguaje subordinado al ritmo, a lo trasmitido por la convención, a una zona donde sólo puede "revestirse de gloria o de ruina, bañarse en oro o en desperdicios" (Santi 2007: 45), y quizás siempre una cosa y la otra; zona a la que Barba llama "amor":

> Entre ellos el amor no tenía nada que ver con el lenguaje. El amor más bien era un acontecimiento que ocurría precisamente contra el lenguaje. Y era imposible resucitar con palabras la fría insistencia con la que probó la aparición de aquel cuerpo enorme frente al suyo. (Barba 2006: 92)

Andrés Barba nos entrega un personaje literario deficiente, disminuido en raciocinio y lenguaje: centro neurálgico de la

12. Parlamento de Verónica.

transgresión, Teresa seduce, manipula a su manera, emerge como el reverso de la representación romanesca de otros personajes deficientes mentales de nuestra literatura, supera la figuración de lo transgresivo en relación con lo alienante, lo pervertido, lo obsceno en tanto visión nihilista del mundo. Y es que "el chico de los berenjenales", sin entrar en disquisiciones éticas ni que supongan valoración moral alguna, lo que plantea en esta novela a partir de la triangulación entre deseo erótico, deficiencia mental y reminiscencias estructurales de lo mítico es —a mi modo de ver— el rescate de una voluntad de lo perverso, lo enrarecido, lo incómodo, no como algo que se ensaña en arrastrarlo todo hacia la catástrofe, al despertar del anestesiamiento de un mundo hostil, sino como modo de inspirar una visión edificante y auténtica de las relaciones humanas que se hagan viables en la pluralidad de gustos y miradas con vistas a evitar cualquier pretensión de acaparar la legitimidad. Dado que la movilización social a favor de colectivos maltratados y marginales (como ha sido el caso de las discapacidades mentales) requiere enarbolar ciertas identidades monolíticas, tal como la misma historia de la literatura nos ha evidenciado (víctima/victimario, moral/obsceno, tonto/listo, etc.), la riqueza de un texto como *Versiones de Teresa* nos alerta sobre la sensatez de mantener las categorías siempre abiertas a revisiones y reconfiguraciones.

Dentro de la novela no pasa nada más —y nada menos— que las transgresiones eróticas de los personajes, que llegan incluso a no resolverse en el sentido que no sabemos nada más de ellos luego de entregarse a sus deseos. En una entrevista en *Interventions*, Michel Houellebecq se muestra perspicaz respecto a la empresa de la transgresión en literatura:

> Teniendo en cuenta los discursos casi de ensueño, maravillosos, llevados a cabo por los medios de comunicación, es muy fácil ser transgresivo desarrollando calidades literarias como la ironía, la negatividad y el cinismo. Es después de esto que se pone difícil: cuando se pretende sobrepasar el cinismo. Si alguien hoy logra desarrollar un discurso a la vez honesto y positivo sobre el hombre, va a modificar la historia del mundo. (Wasemael 2010: 189[13])

13. Traducción mía.

Modificar la historia de mundo, sin lugar a dudas, es más que una utopía; sin embargo, algo que Barba intenta es tender un discurso honesto en cuanto a lo oscuro y lo —de a momentos— menos usual de las relaciones con nuestros semejantes desde una condición humana noble, empática y, por supuesto, amorosa.

Bibliografía

Andrade Boué, Pilar (2014): "La figura del idiota de Dostoievski y sus reescrituras literarias y cinematográficas". *Anuario de Literatura Comparada,* 4, pp. 119-151.

Ballester, Elena Insa (2005): "El desarrollo de la sexualidad en la deficiencia mental". *Revista interuniversitaria de formación de profesores*, 54, pp. 327-346.

Barba, Andrés (2006): *Versiones de Teresa.* Barcelona: Anagrama.

Bataille, Georges (1981): *Las lágrimas de Eros*. México: Tusquets. Traducción de David Fernández.

—— (2007): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets. Traduccion de Pierluigi Cerri.

—— (2015): *Historia del erotismo*. Madrid: Errata Naturae. Traducción de Javier Palacio Tauste.

Bettelheim, Bruno (1994): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori. Traducción de Silvia Furiò.

Canga Sosa, Manuel (2005): "La fractura del sentido y la apertura de la forma: a propósito de *Los idiotas*, de Lars Von Trier", en: *Actas del I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*. Barcelona: Editorial de la Universidat Pompeu Fabra, pp. 8-17.

Cuadrado, Tomás (2007): "Amores raros". *Revista Clarín de Nueva literatura*, <https://www.revistaclarin.com/720/amores-raros/> [consultado 12-V-2017]. Versión online/ sin paginar. Versiòn impresa de enero 2007 : 56

Foucault, Michel (1994): "Préface à la transgression", en: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, pp. 246-312.

García Calmutia, Begoña/ Tejedor Castro, María Pilar/ Ríos Pérez, Humildad (1997): "La imagen del deficiente mental en la literatura". *Revista interuniversitaria de formación de profesores*, 28, pp. 189-205.

García Gual, Carlos (2003): *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI.

Hekimian, Gretel Abed (2016): *Ética del deseo*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid. Reservorio de la UCM, http://eprints.ucm.es/view/subjects/D=5F10=5F265.html.

Magaña Gcanton, Isaac (2015): "Andrés Barba: un escritor de nuestro tiempo", *Letras Libres*, (noviembre). Versión del portal online sin paginar: <www.letraslibres.com/autor/isaac-magana-gcanton> [consultado 7-X-2017].

Mauron, Véronique/ Ribaupierre, Claire de (2004): *Les figures de l'idiot*. Paris: Eds. Léo Scheer.

Pavese, Cesare (1980): *Diálogos con Leucò*. Trad. de Esther Benítez. Madrid: Bruguera.

—— (1987): "Del mito, del símbolo y de otras cosas", en: *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Trad. de Elio di Fiore. Madrid: Bruguera, pp. 305-364.

Rodríguez Fischer, Ana (2006): "*Versiones de Teresa* de Andrés Barba". *Letras Libres*, (noviembre), versión del portal online sin paginar, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/versiones-teresa-andres-barba> [{consultado 6-V-2017].

Santi, Sylvain (2007): *Georges Bataille: A l'extrémité fuyante de la poésie*. Amsterdam: Rodopi.

Van Wesemael, Sabine (2010): *Le Roman transgressif contemporain: De Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq.* Paris: L'Harmattan.

LAS INCORRECCIONES DE LA BELLEZA FEMENINA: SU DESMITIFICACIÓN EN *APOGEO* DE GIOCONDA BELLI

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica
Academia Nicaragüense de la Lengua
Academia Norteamericana de la Lengua Española

En nuestra tradición occidental, el desarrollo del canon de belleza femenina obedece a la representación iconográfica que cataliza la retórica petrarquista a partir de la equivalencia entre virtudes morales y cualidades físicas. Su imaginería, como lo recuerda Juan Matas Caballero, combina lo suntuario con lo floral (2001: 78), para que dominen en su retrato unos rasgos corporales que no solamente permean la literatura, sino también otras prácticas estético-sociales, cuando la belleza se asocia a la juventud y a la lozanía de la temprana edad en sus bondades y encantos; Ernst Curtius observa que en la Baja Edad Media la hermosura se transforma en un bien propio de la juventud (2004: 261). De cabellos rubios, ojos luminosos, boca rubí, tez blanca y cuello largo, se nutre este retrato, con el fin de que el poeta/trovador caiga en las redes de amor que patentiza la veneración contemplativa y absorta del yo, el cual elogia y hace la alabanza de la amada femenina, siempre inalcanzable para el sujeto poético. De esta idealización (léase divinización) de la amada[1], porque ella se muestra esquiva a las súplicas del yo masculino o se quiere mantener pura en su condición espiritual (Matas Caballero 2001: 83), el retrato no cambiará mucho hasta muy entrado el siglo XIX, cuando aparece en la literatura finisecular una belleza diabólica o demoniaca, ligada al tópico contrario, el de la *femme fatale* y sus rasgos felinos o vampirescos, voluptuosa y cruel porque avasalla al hombre (Praz 1977: 193). Su reprobación y rechazo se debe precisamente a que este tipo de mujeres se presentan como devoradoras de lo masculino y, por eso, en rebelión al orden patriarcal, dentro de ese maniqueísmo arquetípico que opone la mujer-ángel a la mujer-demonio.

1. Como lo ha demostrado Michael Gerli, en la poesía de los cancioneros (y de los trovadores), se está produciendo un desplazamiento en la veneración de la Virgen María por la idealización de la dama, lo cual supone para él una suplantación antropomórfica y secular, pues ésta viene a integrar "todos los ideales del amante y reparte el don de la salvación […], es el foco de veneración, contemplación y meditación" (1981: 76).

A ello contribuye y sigue coadyuvando esa asociación entre belleza, virtudes morales y pureza angelical, para que el sujeto femenino sea el lugar de una belleza preciosista o de ostentación metálica en sus referencias a joyas y metales (García Jáñez 2001: 785-786), ya que debe ser cotizada, valorada y consumida —si se me permite también utilizar estos verbos en voz pasiva— por un sujeto agente. Tampoco debe olvidarse que la belleza sensible pasa por unas mediaciones que la vista, el más perfecto de los sentidos, debe transparentar según el neoplatonismo que se encuentra en la irradiación/ aceptación de este canon de belleza femenina a partir del siglo XVI (Serés 1996: 68). A causa de la preeminencia de lo visual, los códigos de belleza imponen la utilización de los afeites, la ostentación vestimentaria y el realce suntuario, para que a partir del siglo XVIII se rechace el excesivo uso (abuso) de lo que, por ejemplo, se reprehende en tanto coquetería femenina y al desarrollo del consumismo del vestuario[2]. Se trata de realzar y atesorar en complemento a las cualidades físicas de las que la naturaleza ha dotado, con el fin de que su modelo estilístico sea la alabanza o el retrato positivo. Tal y como se verá a continuación, la belleza y la seducción pasarán, en Occidente, por ese desarrollo de la moda en donde la indumentaria, el vestido y los accesorios se convertirán en un mecanismo de "aparato" del cuerpo revestido (Calanca 2002: 73); pero que obliga a una disciplina del cuerpo y unos estándares que pueden transgredirse e ironizarse cuando escritoras mujeres en el final del siglo XX intenten sacudirse del machismo y del modelo patriarcal.

Sirva este breve recorrido, no exhaustivo, pero sí muy puntual, para introducir el cuestionamiento que la poeta nicaragüense Gioconda Belli plantea en su poemario *Apogeo* (1997) en cuanto reivindicación de otro tipo de belleza femenina, fundado en una crítica al modelo descrito anteriormente y al rechazo del canon codificado sobre el arquetipo de la mujer-ángel y la lozanía juvenil. En efecto, desde el mismo título del poemario se anuncia esta postura contestaria al reafirmar ese momento de plenitud y de fuerzas; recuérdese que el sustantivo *apogeo* señala, en astronomía, ese punto de órbita de un astro, con el fin de marcar su

2. Por pertinencia no se puede desarrollar esta noción de "coquetería" de gran utilización a partir del siglo XIX.

momento de mayor elevación o de surgimiento. Eso mismo desarrolla en el poema acápite del poemario, cuando, con el sintomático título de "Plenitud"[3] se plantea una equivalencia semántica con el del libro y se enuncia la comparación de la mujer con un "árbol":

Hoy me siento como un árbol
que se supiera mujer:
Ya no quebradiza rama
sino profunda intuición,
(v. 5) y la sólida certeza
de saber dónde es que estoy. (Belli 1997: 11)

Símbolo por excelencia de la verticalidad, el motivo vegetal del "árbol" evoca la idea de la madurez, cuando en la primera unidad del poema, se desarrolla ese impulso de crecimiento del árbol en la sinécdoque "la sólida certeza" del verso 5 y se contrasta con la "quebradiza rama" del verso 3, con el fin de enfatizar la robustez de su tronco y la superación de las pruebas, que Belli explora en la segunda unidad:

Las raíces de mi cuerpo
ha bendecido el amor.
He florecido en la espuma
(v. 10) regada de la pasión,
por el semen generoso de la vida
y de dolor.
Aprendí que las derrotas
cicatrizan como heridas y
(v. 15) que se vuelve a la lucha
si se retoman las bridas. (Belli 1997: 11)

Estableciendo ese *axis mundi*, de lo inferior ("raíces", v. 7) hacia lo superior, las flores, por medio del verbo "He florecido" (v. 9), asistimos a un proceso de regeneración de la hablante lírica; se trata de una verdadera elevación biológico / espiritual, cuyo decurso está signado por la savia alimenticia, aquí descrita como una "espuma" (v. 9) y compuesta de elementos no concretos ("la pasión", v. 10, y "de la vida/ y de dolor", vv. 11-12). Con esta finalidad, el poema plantea una equivalencia con el plano de la existencia humana y adquiere la forma de un relato de aprendizaje con la superación de las pruebas iniciáticas. El verbo del

3. Si no hay indicación alguna, las cursivas pertenecen al libro.

verso 13, "aprendí", es sintomático de la toma de conciencia por parte de una hablante lírica que, en plena recapitulación autobiográfica, asume el pasado de "derrotas" en esa "lucha" incesante para quien siente la vida como un periplo. La última unidad del poema, la conclusiva, vuelve sobre esta toma de conciencia en términos de una reafirmación de la antropomorfización plena del árbol en mujer:

Hoy me siento como un árbol
que se supiera mujer.
Alta, fuerte, bien vivida
(v. 20) y en plena madurez. (Belli 1997: 11)

Dos cosas se imponen con este cierre del poema: el estribillo ("Hoy me siento como un árbol") debe analizarse en función de una deixis temporal ("Hoy") que subraya el proceso de crecimiento espiritual que embarga a la hablante lírica mientras la comparación fundante "mujer-árbol" destaca esa simbiosis regenerativa. Gioconda Belli neutraliza así las restricciones de la edad y reivindica su satisfacción de estar "en plena madurez", tal y como se indica en el verso 20. La equivalencia del desarrollo del árbol (proceso biológico) con el del desarrollo de la mujer (proceso humano) se defiende en ese sincretismo de calificaciones que propone el verso 19: "Alta, fuerte, bien vivida", para que todo lo positivo que posee el árbol frondoso y en floración se traspase, por desplazamiento figurativo, a la mujer.

Con esta afirmación de la madurez de la "mujer", no nos extrañe que, en la contigüidad del libro, el siguiente poema sea el aclamado "De noche/ la esposa aclara", en donde la voz categórica y rotunda de la hablante lírica, calificada de esposa, reafirma en la alcoba, terreno de conflictos y de sumisiones, su desfachatez subversiva. Y lo es, en varios sentidos, porque este poema adquiere un tono conversacional y anti-retórico. La forma genérica es el retrato negativo, cuya autoalabanza se construye con sorna e ironía sobre la autodenigración. Un poco de historia del género se impone, porque existe toda una tradición en nuestra lírica hispánica. María Luzdivina Cuesta Torre, quien analiza la autoalabanza en la poesía tradicional española, observa cómo los poetas trovadores incluían en su poesía "autoalabanzas en labios femeninos" (Cuesta Torre 1999: 11), para que ellas mismas hicieran alarde de su

belleza y se jactaran de su capacidad para enamorar (Cuesta Torre 1999: 13). Pues bien, Gioconda Belli recurre aquí a las capacidades persuasivas de la autoalabanza y transgrede el canon de belleza femenina en su comparación con una de las modelos más emblemáticas de los años 80 y 90 del siglo pasado, la norteamericana Cindy Crawford:

> No.
> No tengo las piernas de la Cindy Crawford.
> No me he pasado la vida en pasarelas,
> desfiles de modas, tostada bajo las luces de los fotógrafos.
> (v. 5) Mis piernas son anchas ya llegando a la cadera,
> y a pesar de mis múltiples intentos
> para ponerme trajes aeróbicos y tirarme en el suelo a sudar,
> no logro que pierdan esa tendencia a ensancharse,
> como pilares que necesitaran jugoso sustento. (Belli 1997: 12)

Gioconda Belli apela al retrato *contrario sensu*; éste se construye sobre la descripción positiva y asumida del cuerpo en un movimiento que comienza de arriba hacia abajo (como es lo usual), desde el cabello rubio hasta el cuello nácar y esbelto de la amada, siempre pensando, eso sí, en la retórica petrarquista. En Belli, por el contrario, el retrato comienza en lo inferior, para que la vista dé cuenta del asombro y del movimiento ascendente de repulsa o de choque que se produce, porque las reglas de percepción han sido modificadas aquí para que la mirada muestre su asombro y perplejidad. La negación que se esboza en esta primera unidad ("No tengo las piernas de la Cindy Crawford") apela, en primer lugar, a la comparación deficitaria y a la insatisfacción de no poder acomodarse al ideal de belleza femenina que representa la modelo; pero la inversión se produce a partir del verso 3, cuando en esa asunción de su cuerpo, se rechaza la economía de mercado y el consumismo que se esconde detrás de la industria de la moda. Así, el espejo del cuerpo femenino en exhibición reenvía a la hablante lírica sobre la realidad de un cuerpo nada esbelto y más bien profuso; con ironía y mucho desparpajo, su reafirmación traduce los problemas para controlar el peso y ponerse en forma en gimnasios, es decir, de poder someterse a esas tecnologías que permiten disciplinar y controlar el cuerpo biológico, como diría Foucault, según el modelo del canon de belleza femenina. Eso es sobre lo que insiste constantemente el yo lírico, al pasar revista a otras partes del cuerpo, cintura, brazos y pechos:

(v. 10) No.
No tengo la cintura de la Cindy Crawford
ni ese vientre perfecto, liso y ligeramente cóncavo,
con el ombligo deslumbrante en el centro.
Alguna vez lo tuve. Alguna vez presumí de esa región de mi anatomía
(Belli 1997: 12)
(v. 20) No.
No tengo los brazos de la Cindy Crawford
tostados, torneados, cada músculo fortalecido con el ejercicio indicado,
las pesas delicadamente balanceadas.
Mis brazos delgados no han desarrollado más musculatura
(v. 25) que la necesaria para marcar estas teclas,
cargar a mis hijos, cepillarme el pelo […]. (Belli 1997: 13)

No.
No tengo los pechos de la Cindy Crawford,
(v. 30) anchos, redondos, copa B o C.
Los míos nunca han sido muy lucidores en los escotes […].
(Belli 1997: 13)

Con lo anterior, el mecanismo argumentativo seleccionado por Belli es la denegación, que para Francesco Orlando trata de atacar y censurar lo que esgrime en la negación, con lo cual se niega con lo contrario (1980: 80-81). En todos los casos apuntados, la negación "No tengo" sirve para atacar la imposición de un canon de belleza femenina que representa la modelo norteamericana:

(v. 3) No me he pasado la vida en pasarelas.

(v. 12) ni ese vientre perfecto, liso y ligeramente cóncavo" .

(v. 22) [brazos] tostados, torneados, cada músculo fortalecido con el ejercicio [indicado.

El cuerpo que se dibuja aquí (ya lo habíamos adelantado), es el disciplinado en los gimnasios y por medio del ejercicio, para denunciar las "pasarelas" de la moda en tanto modo de consumismo y de imposición de la belleza femenina bajo el escrutinio de la moda y de ambientes mundanos para la conquista y la seducción (Calanca 2002: 75). Ahora bien, en tanto mecanismo argumentativo, la denegación se despliega gracias al proceso de descargo que se aprecia después de cada descripción de una parte de su cuerpo; por ejemplo, véase la segunda:

(v. 10) No.
No tengo la cintura de la Cindy Crawford

ni ese vientre perfecto, liso y ligeramente cóncavo,
con el ombligo deslumbrante en el centro.
Alguna vez lo tuve. Alguna vez presumí de esa región de mi anatomía.
(v. 15) Fue antes de que naciera Camilo,
Antes de que él decidiera apresurarse a nacer […] (Belli 1997: 12)

El recordatorio del embarazo y de la cesárea, que deja una cicatriz en el vientre, sirve de atenuante y reafirma la opción de vida contraria, cuando la mujer opta por el embarazo y con sus avatares ya no es posible ese cuerpo perfecto y delgado, que de todas maneras tampoco, lo confiesa, ha logrado poseer. La hablante lírica enaltece aquí el espacio de lo familiar y de la existencia cotidiana, cuando, por ejemplo, en la descripción de sus brazos, insiste en que los ha utilizado para la escritura, su aseo personal, el cuidado de sus hijos, así como el afecto y la atención de sus amigos. Por contraste, la existencia de la modelo norteamericana se presenta como artificiosa, llena de *glamour* y de preocupaciones mundanas por el cuerpo y la belleza, cuando las necesidades y las expectativas deberían estar en otra parte.

Llegado a esta parte del análisis, hay que preguntarse por la situación enunciativa del poema; ese destinatario que se dibuja con la respuesta categórica del "No", lanzado sin ambages por la "esposa", perfila una estrategia de defensa y de reivindicación de su cuerpo femenino ante un destinatario mudo pero que se inscribe en la escena doméstica. El título del poema subraya el acto discursivo de la aclaración en tanto marca de unas relaciones tirantes por parte de los esposos, para que su inicio sea el reproche o el comentario hiriente. Su defensa incita a contraponerse a la modelo norteamericana, para terminar, en ese movimiento ascendente, en la revisión/recordatorio de su cara:

¡Ah! Y la cara, la cara de la Cindy Crawford, ni se diga.
Ese lunar en la comisura de la boca,
las facciones tan en orden, los ojos grandes,
el arco de las cejas, la nariz delicada.
(v. 40) Mi cara, por la costumbre, ha terminado por gustarme:
los ojos de elefante, la nariz con sus ventanas de par en par,
la boca respetable, después de todo sensual.
Se salva el conjunto con la ayuda del pelo.
En ese departamento sí puedo aventajar a la Cindy Crawford.
(v. 45) No sé si esto pueda servirte de consuelo. (Belli 1997: 13)

De esta suerte, la descripción física y detallada de la cara entra en un contraste un poco hiperbólico para que la ironía y la risa dominen aquí. Si la ironía tiende al ataque y a la agresión, ésta se explicita en forma de un elogio (Muecke 1978: 479) entre los versos 36 y 39, al parecer asombrarse de los rasgos faciales de la modelo; pero el pretendido elogio se neutraliza cuando, entre los versos 40 y 45, se produce una inversión semántica, lo que se denomina como la *antífrasis* (Muecke 1978: 479), cuya primera señal para interpretar como ironía se encuentra en el verso 36: "¡Ah! Y la cara, la cara de la Cindy Crawford, ni se diga". La inversión de la belleza se produce en los rasgos amorfos y exagerados de la propia autopercepción por parte de la hablante lírica; por ejemplo, "los ojos de elefante, la nariz con sus ventanas de par en par, / la boca respetable, después de todo sensual" (vv. 41-42). El clímax de este retrato del cuerpo femenino despliega lo políticamente incorrecto, cuando el último elemento de comparación es tan inusual como procaz en cualquier tipología del retrato, aunque pone el acento en una de las partes más codiciadas, pero no confesadas de la anatomía humana por los fetichismos y obsesiones que suele provocar:

> Por último y como la más pesada evidencia,
> no tengo el trasero de la Cindy Crawford:
> pequeño, redondo, cada mitad exquisitamente delineada.
> El mío es tenazmente grande, ancho,
> (v. 50) ánfora o tinaja, usted escoja. (Belli 1997: 13)

El juego de las formas de tratamiento, de vos (v. 45) al usted (v. 50), se lleva a cabo con el distanciamiento que opera aquí en un discurso de anagnórisis. Por lo tanto, toda la argumentación y la forma expositiva del contraste, de este autorretrato pasando revista de su cuerpo, pone al destinatario del poema en la encrucijada de una decisión; su elección entre la esposa, juguetona, complaciente, y la modelo no se hace esperar en este alegato que resuena como reclamo y último argumento para convencerlo en la alcoba:

> (v. 55) Pero decime:
> ¿Cuántas veces has tenido a la Cindy Crawford
> a tus pies?
> ¿Cuántas veces te ha ofrecido, como yo, ternura en la mañana,
> besos en la nuca mientras dormís,
> (v. 60) cosquillas, risas, el sorbete en la cama,

un poema de pronto, la idea para una ventura,
las premoniciones? (Belli 1997: 14)

A todas luces, el reclamo de la esposa en la escena marital y doméstica contribuye a reflexionar sobre la función de la belleza femenina y sus incorrecciones, que Gioconda Belli expone magistralmente en este poema, porque todos los rasgos de su cuerpo, transformado por el paso del tiempo y por los avatares de la existencia, implican comparar a la despampanante modelo, que estaba en los 90 en la lozanía de su juventud, frente a la esposa y madre dibujada aquí en la medianía de su vida, en la adultez plenamente asumida; máxime cuando ella misma reafirma, al estilo de Pablo Neruda, su confesión "de que ha vivido", cuyas pruebas se insertan como valoración evaluativa de su perfeccionamiento individual (Bajtín 1982: 111):

¿Qué experiencias te podría contar la Cindy Crawford
que, remótamente, pudieran compararse con las mías,
(v. 65) qué revoluciones, conspiraciones, hechos históricos,
tiene ella en su haber? (1997: 14)

El reclamo aquí empodera a la hablante lírica, la cual recuerda su presta entrega amorosa, sus dotes amatorias y el conocimiento del cuerpo masculino, para que el final, sorpresivo e inesperado, exponga tanto la toma de conciencia como la autoafirmación en la que la esposa desea reconstruir las relaciones entre hombres y mujeres. El tono mordaz pasa por las cuatro órdenes que esboza, en complemento a la reivindicación de su cuerpo, para plantear "la cama" como ese lugar en donde se tejen y se negocian nuevas formas de entendimiento entre los dos sexos:

Pensalo bien. Evaluá lo que te ofrezco.
Cerrá esa revista
y vení a la cama. (Belli 1997: 14)

En la autoalabanza femenina, Cuesta Torre encuentra esa conciencia de su propio valor y de sus cualidades físicas y morales (1999: 20) y, con arreglo al tema de la malcasada, aquella que denosta y se queja de su marido infiel, le dirige sus reproches en tanto mujer, esposa y amante. Ahora bien, en Gioconda Belli este convencimiento en sus capacidades amatorias y en el recorrido afectivo y personal constituyen "un elogio indirecto a la propia capacidad de enamorar" (Cuesta Torre 1999: 21)

y se define en una belleza diferente y alternativa, poniéndose ante el marido como una mujer de carne y de hueso, con sus desproporciones y sus "averías", lo cual se funda sobre el rechazo del canon de belleza que representa Cindy Crawford. El reconocimiento de su inferioridad con respecto a la modelo norteamericana parece irónico y solamente se explica en esta forma de develar la autoridad femenina (Cuesta Torre 1999: 21). Su ironía solamente se comprende sobre esta transgresión a la belleza femenina que tanto Belli como su destinatario comparten, pues "[l]e décodage de l'ironie met en oeuvre les compétences culturelles et idéologiques de l'émetteur et du récepteur, et pose le problème de la façon dont elles s'articulent sur la compétence linguistique et dont elles interviennent dans le fonctionnement de la communication" (Kerbrat-Orecchioni, citado por Muecke 1978: 479). Y en Belli no hay que ir afuera de su poemario para reconfigurar esa competencia cultural, se encuentra planteada dentro del mismo poemario y en la contigüidad del siguiente poema, "Mujer irredenta". Aquí la calificación de "irredenta" adquiere toda su motivación ideológica, al hacer emerger la voz del patriarcado que sanciona y condena sin futuro a quien ya no puede más redimirse según este código. El contraste sugiere la confrontación de posturas desde su inicio:

Hay quienes piensan
que he celebrado en exceso
los misterios del cuerpo[4]
la piel y su aroma de fruta
(v. 5) ¡Calla, mujer! —me ordenan—
No nos aburras más con tu lujuria
Vete a la habitación.
Desnúdate
Haz lo que quieras
(v. 10) Pero calla
No lo pregones a los cuatro vientos. (Belli 1997: 15)

El cuerpo de la mujer es el objeto de una lucha y de una interdicción; la celebración a la que se refiere el verso 2 habla de la asunción del cuerpo, con un efervescente erotismo enunciado en el verso 4 "la piel y su aroma de fruta"; la sensualidad y el gozo de la mujer inciden

4. En este poema existe supresión de signos ortográficos como la coma y el punto. No se trata de ninguna omisión por parte del autor del artículo.

propiamente en este autoelogio de la conciencia femenina. Contrasta con la estrofa siguiente en donde se procura el encierro y el silencio de la alcoba, de la "habitación" (v. 7) en tanto último reducto, porque la exhibición del pensamiento y del cuerpo de la mujer se proscriben a este lugar reservado y oculto. En "Mujer irredenta", la posible reclusión sería la consecuencia de la toma de conciencia y del rechazo al arquetipo de mujer-ángel en boca de la misma hablante lírica; la comparación con la virgen "vestal" dentro de la tradición romana, recatada y púdica, tiene la finalidad de servir de antítesis frente a esa metáfora marina del "mar agitado", expresión sinecdótica de ese desbordamiento interior; sin embargo, ella misma parece autocensurarse cuando, con esa evocación del mar tormentoso y embravecido, la nave encalla o naufraga (Chen Sham 2015: 130), en clave de sus posibles proyectos personales:

Una mujer es frágil, leve, maternal;
en sus ojos los velos del pudor
la erigen en eterna vestal de todas las virtudes.
(v. 15) Una mujer que goza es un mar agitado
donde sólo es posible el naufragio.

Cállate. No hablés más de vientres y humedades.
Era quizás aceptable que lo hicieras en la juventud.
Después de todo, en esa época, siempre hay lugar para el desenfreno.
(v. 20) Pero ahora, cállate.
Ya pronto tendrás nietos. Ya no te sientan las pasiones.
No bien pierde la carne su solidez
deb[é]s[5] doblar el alma
ir a la Iglesia
(v. 25) tejer escarpines
y apagar la mirada con el forzado decoro de la menopausia.

(Belli 1997: 15-16)

La voz del patriarcado condena y reprueba, al acusarla de desvergonzada y de poco recatada, cuando efectivamente se refiere a aquella parte del cuerpo que debe someterse, el vientre, y a los flujos corporales; ambos sustantivos son sinónimos de procreación, pero también de goce pasional en su relación con la corporalidad. Pues bien, esta ideología patriarcal admite que hablar del sexo y del

5. Corrijo lo que es una errata evidente de la edición.

"desenfreno" (v. 19) tiene que corresponder al ideal de la mujer según su edad, cuando se propone el momento de la "juventud" (v. 18) para actuar biológicamente según esta conducta tolerada. El verbo "callar" en tanto estribillo resuena para seguir "transmitiendo ideales aceptables o rechazables dentro de la sociedad patriarcal actual" (Vallejos Ramírez 2016: 117), de manera que se niega la sexualidad de la mujer adulta, que debería esperar castamente la venida de sus futuros nietos. Se le exige un papel, la de abuela, mientras que la prohibición constriñe su existencia al papel de virtuosa y sin deseos sexuales. Dos imágenes se imponen aquí, la primera, "deb[é]s doblar el alma/ ir a la Iglesia" (vv. 23-24), desemboca en una suerte de reclusión bajo la admonición de la religión, con esa sumisión del cuerpo y aceptación sin cuestionamientos, que el verbo "doblar" configura semióticamente con la aceptación corporal, mientras la segunda, "apagar la mirada con el forzado decoro de la menopausia" (v. 26) hace que las ganas de vivir y de luchar disminuyan bajo el imperio del "decoro" de los cambios hormonales y biológicos.

Así las cosas, Sonia Jones León tiene razón en ver la sentencia bíblica sobre el cuerpo femenino (2009: 170) y, en la contraposición entre el cuerpo juvenil y el cuerpo otoñal, el reclamo del "goce erótico del cuerpo maduro de la mujer" (2009: 173). La aceptación de esos cambios que significa la menopausia pasa por derrumbar en *Apogeo* el tabú de la mujer madura asexuada y sometida al interdicto del goce. Ahora bien, ¿cómo enfrenta el poema estas restricciones que hablan de sus incorrecciones y de su postura contestataria? Toda ironía comporta un blanco, un punto de mira que con el discurso irónico intenta neutralizar o atacar; en el caso de "Mujer irredenta", éste se descubre en la parte final del poema por medio de la figura de los "Sumos Sacerdotes", en alusión bíblica a una posición farisea y autoritaria:

Me instalo hoy a escribir
para los Sumos Sacerdotes de la decencia
para los que, agotados los sucesivos argumentos,
(v. 30) nos recetan a las mujeres la vejez prematura
la solitaria tristeza
el espanto precoz a las arrugas.
¡Ah! Señores; no saben ustedes
cuánta delicia esconden los cuerpos otoñales
(v. 35) cuánta humedad, cuánto humus

cuánto fulgor de oro oculta el follaje del bosque
donde la tierra fértil
se ha nutrido de tiempo. (Belli 1997: 16)

En clave metapoética, la poesía es arma de combate y la pluma sirve para denunciar y cuestionar los postulados del patriarcado. El blanco del discurso son, entonces, la palabra y las actuaciones de estos "Sumos Sacerdotes" que instrumentalizan a la mujer y la convierten, tal y como lo ve Lucía Guerra, en un objeto. La asexualidad, la pasividad y el sometimiento se establecen como prescripciones que el código moral sanciona "para calificarlo de anormal, desviado o perverso" (Guerra 1994: 19), tales como son aquí el disfrute pleno del goce y la sexualidad abiertamente reivindicada y asumida. Frente a tal limitación asignada a la edad, la oposición tajante entre hombre y mujer se justifica en el soporte biológico de los cambios hormonales, de manera que funda las limitaciones que se escuchan entre los versos 30 al 32: "nos recetan a las mujeres la vejez prematura/ la solitaria tristeza/ el espanto precoz a las arrugas", en tanto confinamiento ideológico y barrera identitaria. Jones León analiza este enfrentamiento, "las mujeres" versus "los Sumos Sacerdotes de la decencia", en términos de una impugnación del patriarcado (2009: 173). En efecto, el poema se erige como una denuncia contra ese canon de belleza femenina y desmitifica el cuerpo otoñal en tanto celebración de un goce con una serie de imágenes que asocian a la mujer con "la tierra fértil" (v. 37) dentro de un imaginario telúrico y de motivos del agua.

En conclusión, las incorreciones a la belleza femenina y la transgresión a esa visión estrecha de la mujer madura comienzan por una toma de conciencia del decurso de la existencia y de una identidad etaria, "que trascienden las expectativas actuales de vida" (Arocena 2016: xxiii), ya que se impone la necesidad de vivir la menopausia y la vida de adulto como paso previo para "gozar y disfrutar de una vejez sana y activa" (Arocena 2016: xxiv). Ese umbral y ese tránsito, que representa pasar a la medianía de la edad, son los que escoge aquí Gioconda Belli, con esta imagen pletórica del "apogeo", para posicionarse en tanto sujeto femenino ante las ataduras de la tradición patriarcal y a los miedos infundados sobre el cuerpo de la mujer. Frente al esquema vital y biológico, la hablante lírica en los poemas analizados se inscribe en

el tiempo "de madurez, apogeo y plenitud" (Maeztu 1969: 67), para que haga suyas estas palabras: "el apogeo sobreviene en medio de la acción, cuando el predominio de un ideal coordina los impulsos y ajusta al mismo tiempo los medios a los fines y los fines a los medios" (Maeztu 1969: 67). Una concentración de energía y la irradiación de un ideal (vivir la plenitud de la edad madura) que, en la imagen de la mujer madura como si fuera un árbol, reivindica Gioconda Belli, oponiéndose al esquema tradicional (machista y patriarcal) que ve en la madurez vital el declive y hace que la mujer se recluya y se prohíba el goce[6].

Bibliografía

Arocena Pildain, Luis (2016): *Fantasmas en la tercera edad: Reflexiones para adultos mayores*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Bajtín, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores.

Belli, Gioconda (1997): *Apogeo*. Managua: Anamá Ediciones Centroamericanas.

Calanca, Daniela (2002): *História social da moda*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Chen Sham, Jorge (2015): "En el 'ojo de la tormenta': de los peligros del héroe al destino colectivo de la nave en 'La independencia (Oda)', de Juan Diéguez". *Káñina, Revista de Artes y letras de la Universidad de Costa Rica* 39, extraordinario, pp. 129-138.

Cuesta Torre, María Luzdivina (1999): "El tema lírico de la autoalabanza femenina". *Estudios Humanísticos, Filología* 21, pp. 11-31.

Curtius, Ernst Robert (2004): *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 3ª. reimpresión, vol. I.

García Jáñez, Francisca (2001): "Innovación estética del retrato en *La Gitanilla*", en: Bernal Vistarini, Antonio (ed.): *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, *Lepanto, 1/8 de octubre de 2000.*

6. Su correspondiente en la mitología sería, por supuesto, Penélope; su análisis rebasa este artículo.

Palma de Mallorca: Servicio de Publicaciones de la Universitat de les Illes Balears, pp. 785-795.

Gerli, Michael E. (1981): "La 'Religión de Amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV". *Hispanic Review* 49.1, pp. 65-86.

Guerra, Lucía (1994): *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. La Habana: Casa de las Américas/ Concultura.

Jones León, Sonia (2009): "Apogeo: una propuesta liberadora de Gioconda Belli", en: Chen Sham, Jorge (ed.): *"Riega la luz dormida": Actas del II Simposio Internacional de Poesía Nicaragüense del siglo XX (Homenaje a Azarías H. Pallais).* León: Editorial Universitaria, UNAN-León, 2009, pp. 169-177.

Matas Caballero, Juan (2001): "El petrarquismo en los poetas novohispanos del cancionero Flores de Baria [¡sic!] Poesía". *Estudios Humanísticos, Filología* 23, pp. 75-98.

Maeztu, Ramiro de (1969): *Don Quijote o el amor*. Madrid: Anaya.

Muecke, D. C. (1978): "Analyses de l'ironie". *Poétique* 36, pp. 478-494.

Orlando, Francesco (1980): "Rhétorique des Lumières et dénégation freudienne". *Poétique* 41, pp. 78-89.

Praz, Mario (1977): *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle: Le romantisme noir*. Paris: Éditions Denoël.

Serés, Guillermo (1996): "Los principales motivos del amor platónico y su reflejo en algunos autores del Siglo de Oro". *Imprévue* 2, pp. 63-85.

Vallejos Ramírez, Mayela (2016): "La subversión del nombre propio y el cuestionamiento del mito grecolatino en dos cuentos de Rima de Vallbona", en: Chen Sham, Jorge/ Vallejos Ramírez, Mayela (eds.): *Onomástica e intertextualidad en el relato corto latinoamericano*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, pp. 115-134.

“¿BENDITO EL FRUTO DE TU VIENTRE?”. BREVE CATÁLOGO DE SUJETOS ESTÉRILES EN LA NARRATIVA LITERARIA LATINOAMERICANA

Romina Irene Palacios Espinoza
Paris-Lodron-Universität- Salzburgo

La maternidad como tema en el panorama literario latinoamericano —así también como en otros hemisferios— ha recibido masiva atención, pues aporta un campo polifacético de creación y reflexión, cuya visibilidad y vigente atracción se apoyan en los diversos enfoques mediante los cuales ha sido representada. Estas muestras dan cuenta de una expansión del campo semántico que involucra no sólo el proceso biológico de dar a luz, sino también el constructo cultural, tal como queda manifestado en los términos *madre*, *alumbramiento*, *fertilidad*, *parto*, *procreación*, *fecundación*, etc. La vasta plataforma literaria en la que la maternidad, sus formas y motivos implicados se convierten en eje central de la construcción de los personajes, deviene en rutas diversas y entre sí diferenciadas, dotando a esta temática de una carga polivalente que, aunque admita ciertos aspectos pre-existentes, se consolida al ser reelaborada en la diégesis narrativa.

De este modo y en un intento de mera generalización se sugieren dos cuestiones claves. Por un lado, la formulación del tema de la maternidad como paradigma (casi) canónico, que llega incluso a traspasar la idea ligada exclusivamente a la función reproductiva de la mujer para que, a partir de relaciones metafóricas, sea evocada en analogía con la tierra, la agricultura, la patria y la cultura nacional[1]. Esta imagen de la mujer con

1. Cándida Elizabeth Vivero Marín muestra a partir de las literaturas argentina y mexicana una breve línea temporal que abarca los siglos XIX y XX, en los cuales la presencia de personajes-madres aparece inscrita en discursos de carácter nacionalista y en sintonía con la idea de Patria: "Para el siglo XIX, debido a la construcción de un discurso nacionalista que equiparaba la noción de Patria con la madre nutricia, fecunda y protectora, comienzan a aparecer figuras maternas en la literatura española como en la latinoamericana. En Argentina, por ejemplo, la madre no aparece referida sino sólo de forma escasa y aprisionada en el estereotipo hasta bien entrado el siglo XX, cuando comienzan a aparecer cuentos y novelas que les otorgan una voz propia a las mismas. […] En México, la madre comienza a aparecer también ligada a la Patria y, conforme avanza el siglo XX, se perfila un velado matriarcalismo que va desplazando la figura del padre a una función secundaria. […] Este desplazamiento, que comienza a

un perfil en el que se distinguen la abnegación, atributos como el amparo y el cobijo, y en dosis distintas, cierta sumisión, es la que ha dominado los códigos tradicionales de su formación en el imaginario literario latinoamericano[2]. Por otro lado, se aprecia también la formulación de la maternidad a partir de sus circunstancias antagónicas, las cuales gozan, asimismo, de capacidad simbólica y metafórica, y a su vez, adquieren cualidades heterogéneas al mudar hacia otros ejemplos literarios y al ser narrados bajo otras perspectivas. En este caso, tales posturas discrepantes entre sí plantean la maternidad a modo de conflicto, pues es enfocada frecuentemente persiguiendo el interés de su "desnormalización"[3].

La propuesta de este artículo se centra en esta segunda tangente, aquella que considera los campos temáticos que, aunque propuestos frecuentemente desde la arista de la maternidad, corrompen su esencia y la insertan en una dinámica dicotómica al convertirla en "oponente" de la idea, en este caso concreto, de la esterilidad. La maternidad como constructo sociocultural y la esterilidad como la incapacidad biológica irreversible de reproducirse asumen en los exponentes literarios que se tomarán de ejemplo la posibilidad de coexistir paralelamente o de

gestarse en la literatura mexicana a principios del siglo XX, estará ligado a lo que Aralia López González señala con respecto a que en México se adolece de padre […]" (Vivero Marín 2014: 76-77).

2. Estas características se estiman no únicamente a partir de su representación explícita en el personaje de la madre, sino que también se proyectan en la condena a un comportamiento de la mujer que en el marco de un discurso institucional patriarcal no es admitido. En este sentido, la cita de Debra Castillo conlleva una reflexión sugerente: "The "Boom" writers of the l960's and l970's who engaged in the deconstruction and resemanticization of so many of the meaning systems of official mythology seem oblivious to the degree to which they reaffirm the myth of the maternal body as equivalent to a state of nature and of maternal "nature" as an unproblematic concept. Terrifyingly enough, this institutionalization of the figure of the feminine as a natural, primordial, but containable and manageable, element is evident even in the works of Latin America's most internationally well-known female writer, the openly feminist Chilean novelist, Isabel Allende, who has arrived belatedly on the "Boom" scene, twenty years after its vogue, but with the same assumptions intact. In all these works, the maternal body may be a utopic site, but the mother's lack of access to subjectivity is a non-negotiable given" (Castillo 1992: 23).

3. Como ejemplo de esta posición discrepante quisiera hacer referencia a dos textos de la escritora peruana Gabriela Wiener, *Nueve lunas* (2015) y "Adiós, Ovocito, adiós" en *Sexografías* (2008), en los cuales se aborda el tema de la maternidad desde ángulos poco ortodoxos y con un tono introspectivo disidente.

encajar en una suerte de enfrentamiento ideológico. Para observar lo anteriormente dicho de manera concreta se hará una revisión de la esterilidad, teniendo en cuenta su expresión simbólica en el contexto latinoamericano. Posteriormente, serán indicadas las variables del tema propuestas en ciertos ejemplos literarios, haciendo hincapié en los atributos distintivos del "sujeto estéril", ya sea éste hombre o mujer. Se realizará un análisis comparativo de estos personajes, cuya construcción propone ciertas variantes correspondientes a la postura que asumen: es decir, o los juicios basados en su esterilidad son elaborados de manera exógena por la sociedad que lo rodea o lo son de manera endógena, a modo de una auto-reflexión hecha por el mismo personaje.

Argumentos simbólicos de la esterilidad en contexto latinoamericano

Rocío Quintal López, especialista mexicana en ciencias sociales, indica que "en cuestión de sexualidad, un gran porcentaje de la población rige su discurso —aunque no siempre sus prácticas— bajo los referentes que dicta la iglesia católica" (2002: 45). A pesar de que lo expuesto por Quintal López hace directa referencia a un aspecto aún vigente de la sociedad mexicana, la fuerte influencia del dogma católico en las sociedades que otrora constituyesen colonias hispánicas respalda el traspaso de esta idea a sus orillas. La percepción del sujeto estéril en la cultura latinoamericana sacude la idea aún imperante, influenciada por la tradición judeo-cristiana, según la cual el ejercicio de la sexualidad se justifica en directa relación con fines reproductivos (Quintal López 2002: 45). Esta postura guarda concordancia con el concepto de "marianismo" que, junto a su contraparte, el "machismo", se manifiesta como un síndrome de América Latina, como lo expone Evelyn P. Stevens (1973: 91).

En este contexto, el marianismo debe ser entendido como una actitud secular y a modo de referente ejemplar de las creencias y prácticas vinculadas con la posición de la mujer en la sociedad (Stevens 1973: 91-92). La figura de la mujer en sintonía con el ideal que personifica la Virgen María es determinada a partir del asombro que evoca su capacidad para engendrar una vida y traerla al mundo.

Se aprecia así que diversas sociedades latinoamericanas coinciden en la admisión de un comportamiento que determina el estereotipo de la mujer ideal, cuyas características se presentan, de igual forma, como los patrones a seguir por una mujer real (Stevens 1973: 94)[4]. La condición estéril de un individuo se interpreta como amenaza y obstáculo para la confección de dicho ideal plasmado en la mujer, pues se sostiene que éstas, quieran o no, son definidas en términos de su rol materno (Woollett: 1991, citado por Quintal López 2002: 42). En esta misma línea se expresa Marcela Lagarde, quien recalca la función de la mujer, en cuanto madre, proclamada por la sociedad y el Estado[5]:

> Mujer es la que es madre. Por eso al parir —al "dar a luz", al "dar la vida", al "traer hijos al mundo"—, la mujer nace como tal para la sociedad y para el Estado, en particular para la familia y el cónyuge (existente o ausente), y para ella misma. La sociedad y la cultura patriarcales engendran a la mujer a través del parto, por la mediación del otro, del hijo. (Lagarde 2005: 386)

En tales argumentos radica la carga de condena social que comprende la realidad del sujeto estéril. En una sociedad patriarcal y machista como la latinoamericana, que favorece las relaciones heterosexuales y privilegia la sexualidad en aras de la procreación, la condición estéril desestabiliza

4. María Inés Lagos, en *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, menciona a Chris Weedon al hacer alusión al papel de la Iglesia católica con respecto a un plan de "homogeneización" de la mujer con el fin de construir una imagen ideal de ella: "Esta conducta muestra cómo a través de rituales y prácticas religiosas el catolicismo 'canaliza la mente, el cuerpo y las emociones del individuo en determinadas direcciones' para construir la noción de una identidad única y de significados fijos que descartan las diferencias" (Lagos 1996: 101, citando a Weedon 1987: 96). En la obra mencionada, Lagos recomienda también el libro *Mujer, realidad religiosa y comunicación* (1988), de Cora Ferro y Ana María Quirós, para profundizar en el asunto de la influencia de la religión católica en la construcción identitaria de la mujer en Latinoamérica.

5. Paola Susana Solorza, en un artículo dedicado a la novela de Diamela Eltit *El cuarto mundo* (1988), indica la creación de un doble relato, a través del cual Eltit subraya mediante una observación altamente crítica la gran diferencia que existe en Chile entre los géneros masculino y femenino y los roles asumidos por la mujer y el hombre en esta sociedad patriarcal (2015: 189). Solorza hace alusión también a la política maternalista impuesta por Pinochet durante los años de la dictadura, la cual reconocía la importancia de la mujer en la escena política pero sólo en relación con "su identidad femenina anclada en su rol biológico fundamental: el de madres de los futuros ciudadanos" (Solorza 2015: 189).

y cancela, como lo indica Lucía Guerra, no sólo sus relatos ejemplares (Sagrada Familia), sino también sus aspiraciones a la continuación y la posteridad (Guerra 2014, s.p).

En lo relativo a la diferenciación del hombre y la mujer estériles en cuanto a sujetos que en la percepción de la sociedad son atribuidos como fragmentados y, por ende, imperfectos, Lagarde explica:

> Si cualquier mujer es un ser incompleto, la [mujer] estéril es una mujer incompleta e imperfecta, ocasiona asombro y desdén. La relación casi automática entre los hechos de su cuerpo y su voluntad, asentada en la ideología naturalista de la feminidad, ocasiona que la vivencia de la esterilidad por parte de las mujeres esté marcada por la culpa y el castigo. (Lagarde 2005: 396)

En cuanto a los hombres, continúa Lagarde:

> Si la mujer estéril es incompleta, el hombre estéril es visualizado como castrado: no sólo físicamente (imponente, deforme) sino que es percibido como un hombre sin falo: contranatura, atentado al orden del universo. (Lagarde 2005: 396)

Al considerar la esterilidad como una condición que impide la realización de la expectativa social impuesta a la mujer como madre y al hombre como *pater familias*, se sugiere cierta correspondencia antitética formada, por un lado, por la maternidad y paternidad como estaciones reconocidas socialmente, mientras que, por otro lado, se observa la condición de los sujetos estériles como estación reservada a su secreto y silencio.

Las apreciaciones expuestas son las más recurrentes a considerar en la construcción de personajes en la narrativa latinoamericana, cuya condición estéril evoca, en cierto modo, una atmósfera y actitudes que aluden a un nexo intertextual entre sí. Este nexo se inscribe, por lo general, en la figuración del sujeto estéril como el otro, el cual transgrede las normas sociales establecidas al no cumplir con las expectativas impuestas. Sin embargo, esto no impide que existan "constantes desplazamientos en la carga temática"[6], los que deben ser entendidos

6. Luz Aurora Pimentel señala que Harry Levin, crítico literario estadounidense, es quien acuña este concepto. No obstante, Levin no lo habría definido concretamente, sino que su significado resultaría más bien de los contextos en los que lo emplea (1993: 219).

como una forma de articulación ideológica de un material temático de naturaleza pre-textual (Pimentel 1993: 217). En otras palabras, a pesar de percibirse ciertas características que aparecen como común denominador de este tema en diferentes territorios narrativos, también se nos presentan reinterpretaciones que permiten confirmar la diversidad de aproximaciones y representaciones del tema.

El sujeto estéril, como veremos en los siguientes ejemplos, así defienda su condición y posea una actitud reflexiva hacia ella y no de rechazo, se impregna de un velo de infausta connotación hacia el exterior. Es decir, la esterilidad compromete una postura de alteridad frente a lo que se considera socialmente habitual e incluso normal. Veremos, pues, ejemplos que exponen no sólo una tácita resignación, sino que también despliegan una postura de enfrentamiento y cuestionamiento, en el que la palabra quiebra el tabú y transgrede el silencio público con el que la esterilidad se encuentra estigmatizada.

Sujetos estériles: variables y alternativas

Si bien la maternidad es un tema común y recurrente en la narrativa latinoamericana, el tema de la esterilidad, que abarca también la condición de la infertilidad, cuenta, según mi modesta observación, con un menor número de representantes literarios[7]. A continuación, se hará un breve recorrido por algunas obras que incluyen a un personaje estéril en su tejido argumental. Para ello se tendrá en cuenta la noción del *tema-personaje* propuesta por Luz Aurora Pimentel, quien lo interpreta como poseedor de diferentes niveles de figuración y, por ende, se convierte en un centro de imantación de valores tematizados a los que acaba por representar (Pimentel 1993: 217-218). Con esto planteo que el sujeto literario estéril contiene en la formación de su personalidad y en su aptitud al momento de interactuar con otros personajes valores esbozados y supeditados a la condición de no poder procrear.

7. Sería interesante observar también la trascendencia del tema en narraciones del género fantástico latinoamericano. Véase como referencia o a modo de prototipo intertextual de éstas la novela *The Children of Men* (1992) de la autora inglesa P.D. James, en la cual el tema de la infertilidad genera la intriga argumental y posee carga protagónica.

Abrimos esta paleta de personajes con Petra Cotes, la amante de Aureliano Segundo y de su hermano gemelo José Arcadio Segundo en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. En la figura de esta mujer se enfoca una doble transgresión social, pues no sólo es estéril, sino que además hace de concubina, lo que la coloca en el ojo de la tormenta de la pirámide social macondiana. El tiempo cíclico al que hace referencia la estructura de esta novela se refleja, entre otros aspectos, en "la noción mágica y arcaica del tiempo como retorno periódico de los mismos fenómenos naturales, de las mismas operaciones individuales, de los mismos ritos religiosos" (Paoli 1984: 987). Petra Cotes aparece acentuando dicho ritmo, el cual tiene como claro antagonista su condición estéril. Estos vaivenes entre la exuberancia del ganado contrapuesta a la incapacidad para concebir hallan punto de encuentro en este personaje. Es por ello que Roberto Paoli le atribuye un rasgo mágico, pues,

> a pesar de ser estéril, es, por compensación, una suerte de "genio" de la fecundidad y de la vitalidad animal: a su influencia mágica se debe la fecundidad portentosa, casi epidémica, de los animales de la cría de Aureliano Segundo, amante suyo. (Paoli 1984: 987)

En *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel aparece la condición de esterilidad por partida doble: en el personaje de Tita y en el de su hermana, Rosaura. En relación con el personaje de Tita se deduce dicha situación porque nunca logra concebir. A pesar de que por un momento llega a creer que está embarazada, la posterior normalización de su periodo hace desbaratar sus sueños de convertirse en madre de un hijo de Pedro. El caso de Rosaura es distinto: después de la muerte de su primer hijo vuelve a quedar embarazada de una niña. El fallecimiento de su madre provoca el nacimiento prematuro de Esperanza, hija de Rosaura y Pedro. Un parto riesgoso y el hecho de que la placenta no ha sido desprendida a tiempo traen como consecuencia que Rosaura quedase "incapacitada para embarazarse por el resto de su vida" (128).

Que Tita no haya llegado a convertirse en madre es, sin embargo, esencial, pues de este modo la relación entre ella, su sobrina Esperanza y la hija de ésta adopta un tinte de mayor conexión: gracias a la influencia de Tita puede desbaratarse el círculo tradicional familiar que dictaba

que Esperanza, por ser mujer y única hija de Rosaura, sería "la indicada para cuidar a su madre hasta el fin de sus días" (128). Además, aunque en el caso de Tita su condición estéril sea simplemente sugerida, ésta no llega a constituir un inconveniente, ya que para su familia ella deberá encargarse de por vida del cuidado de su madre. En cierto sentido, las vidas de Tita y Rosaura se definen a través de su interacción con Pedro. Si bien antes de quedar estéril Rosaura llega a concebir dos hijos con él, la relación entre ellos se define por su profunda aridez; mientras que, por el contrario, la relación de Tita y Pedro es apasionada y vital, aunque no lleguen a tener descendencia juntos. Ella disfruta, como en el caso de Petra Cotes, de un don mágico y misterioso, pues a través de sus recetas puede provocar dicha o disgusto en aquel que las pruebe.

La condición estéril como elemento enfático de un carácter veleidoso y frívolo interviene en el cuento "El despojo" de la novela *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes. El protagonista, Dionisio "Baco" Rangel, conspicuo representante y defensor de la gastronomía mexicana, decide hacer frente a su aversión hacia la *junk food* y la cultura *fast food* de los Estados Unidos, infiltrándose en ésta y convirtiéndose en participante activo y degustador, lo que desarrolla en él un instinto voyerista.

Sin planearlo, Dionisio libera a un "charrito" (un charro de pequeño tamaño) que había estado atrapado durante un año en el interior de una botella de salsa de chile. Éste, dando muestras de su agradecimiento, le concede a su nuevo patrón un deseo. Dionisio sin vacilar se anima a pedir mujeres, quienes deberán aparecer según el orden de los platos de comida que había pedido. La presencia de las mujeres es efímera, ya que desaparecen apenas los alimentos son engullidos por el apetito de Dionisio. No obstante, a través del diálogo y la interacción entre ellas y el gourmet se abstraen piezas claves del temperamento y la realidad social de estas mujeres. Por ejemplo, junto al pedazo de *steak* aparece ante él una bella mujer, quien empieza a hablar en el mismo instante en el que Dionisio se lleva el trozo de carne a la boca. Mientras esta mujer se dirige a un interlocutor por medio de su móvil e ignora a Dionisio, se deja entrever una grave tensión en la manera de referirse a sí misma, además de distinguirse una postura de conformidad basada en sus experiencias pasadas y proyectada hasta el último de sus días. Su "biografía instantánea" es expuesta de la siguiente manera:

> se volvía histérica por momentos, lo miró por primera vez, le dijo Sally Booth, treinta y seis años, nativa de Portland, Oregón, votada en el high school la más predestinada al éxito, tres maridos, tres divorcios, ningún hijo, amantes ocasionales, cada vez más distantes, amores por teléfono, orgasmos a la distancia, amor con seguridad, sin problemas, sin fluidos corpóreos, la salud a salvo, no iré a un hospital, moriré en mi casa... (1996: 96).

En esta sucinta auto-presentación se distingue que la vida de Sally Booth se encuentra fragmentada en dos momentos, uno determinado por las aspiraciones hacia su persona proyectadas por su contexto social, y el segundo por el posterior contraste a tales ambiciones. "La esterilidad, el descontento vital y la independencia personal de la enigmática mujer resultan en elementos claves que elevan una barrera entre ella y Dionisio", quien, así como su apodo "Baco" ya lo sugiere, posee una personalidad hedonista, voluptuosa y fecunda (Jan Střítecký 2016: 75-76).

El sentimiento de culpa personal proveniente de la incapacidad de tener hijos a causa de la esterilidad o infertilidad se hace presente en dos novelas de escritoras geográfica y temporalmente distanciadas: *Nunca sabré lo que entiendo* (2014) de la peruana Katya Adaui Sicheri y *A cuál de ellas quiere usted: "mandandirumdirunda"* (1985) de la chilena Elisa Serrana.

En *Nunca sabré lo que entiendo*, Ana, quien a modo de narradora autodiegética nos hace partícipe de su vida y de las causas del abandono a su marido Tomás durante un viaje en el Transiberiano, es mostrada desde el inicio con énfasis en su postura reticente frente a la idea de la maternidad. Esto se nota en el rótulo "Madre" con el que nombra a la suya, quien exacerba el sentimiento de culpa de Ana ante la esterilidad de su matrimonio:

> Por entonces, Madre fue la perversa recolectora de nuestras frustraciones. Me enviaba recortes de artículos de periódicos y de revistas relacionados con embarazos. *Cuanto más recuerden ustedes, más conseguiré yo olvidarlo.* [...] Culpó a Tomás. Me dijo: Debe ser porque no está circuncidado. Me dijo: Debe tener malos genes. Le regaló frascos de pastillas de maca. […] Por su parte, mi suegra me envió por correo electrónico frases copiadas de libros de autoayuda. [...] Me acusó de la infelicidad de Tomás: Mi hijo está llorando por ti. Y él es un hombre fuerte. No lo vuelvas un debilucho, te lo pido. [...] Madre y suegra se unieron para desmenuzar nuestro problema —tenían una respuesta y

> una solución y la infalibilidad de la naturaleza de su parte—. (Adaui Sicheri 2014: 34-35).

Tal como se ha mencionado en la primera parte, la esterilidad se asume en la sociedad latinoamericana como carencia e imperfección y, aunque el sujeto estéril sea un hombre, la reprobación y culpabilidad social será, por lo general, atribuida a la mujer. Es por ello que la esterilidad se consigna como circunstancia reservada al silencio y perpetuada entre muchas familias como tema tabú. Esta reflexión se abstrae de la siguiente cita:

> Tomás. La mayoría de parejas no puede sobreponerse a la pérdida de un hijo. Nosotros nunca tuvimos uno. De hacer el amor a intentar hacer un hijo. Tremenda elipsis. [...] Nos acusábamos en silencio. La alegría que antes nos sobraba, y nos sobraba tanta que hasta yo misma sospechaba de nuestra buena suerte, se convirtió en una derrota incompartible. Solo podíamos transferirnos la culpa. La culpa es una plaga silenciosa. Vuelve y asfixia toda vida (Adaui Sicheri 2014: 9-10).

El desplazamiento temático de la esterilidad cobra importancia por su singularidad, ya que no es únicamente Ana quien está imposibilitada de procrear, sino que en este caso Tomás es también estéril. Aparece una vez más la condición estéril como contraparte de un elemento característico de sus personalidades: así como Petra Cotes en *Cien años de soledad* y Tita en *Como agua para chocolate* —ambas sujetos estériles— son poseedoras de poderes extraordinarios que incitan la fecundidad de agentes externos, ya sea contribuyendo a la opulencia del ganado o encendiendo la pasión en miembros de su entorno, respectivamente, en *Nunca sabré lo que entiendo* es contemplada la esterilidad a manera de condición que discrepa con las identidades de la pareja:

> Él es un artista minucioso y complejo, capacitado para dar volumen y un sentido al espacio. Yo soy una cronista de realidades, mi vida es elegir palabras, armar contenidos; la precisión. Éramos dos creativos incapaces de procrear. La naturaleza nos había golpeado en nuestro centro más confiable. En el lugar donde más nos respetábamos. Todos los demás proyectos juntos habían funcionado. (Adaui Sicheri 2014: 34)

El sentimiento de culpa traspasado a la mujer, a pesar de no ser ella el sujeto estéril, se aprecia en la novela *A cuál de ellas quiere usted: "mandandirumdirunda"* de Elisa Serrana. que muestra un universo

de mujeres de naturalezas similares, quienes acatan los patrones que legitiman el modelo familiar tradicional y patriarcal chileno. Sin embargo, con la pareja de Soledad y Miguel, Serrana cuestiona tales normas y propone un cambio esquemático radical en un matrimonio que decide seguir el ritmo de su propia batuta y enfrentar el miedo al qué dirán. Miguel es estéril, pero Soledad queda embarazada producto de una relación extramatrimonial: Miguel al tanto de esto acepta cuidar de la niña y asume el rol de padre sin reproches ni dramas. Para ambos es claro que tanto su reputación personal como la de su relación son calificadas de excepcionales. Soledad es profesional y disfruta, incluso después de casada, de una independencia laboral, lo que marca una amplia brecha entre ella y sus amigas. Miguel es un hombre cuya esterilidad no lo preocupa: acepta que es parte de él y saca incluso provecho de ella, pues aumentan los encuentros sexuales esporádicos que sostiene, convirtiéndose en un sujeto más voluble y superficial. Es esto, mas no la esterilidad en sí, lo que provoca en Soledad cierto sentido de culpa y pena hacia su pareja:

> Pobrecito, sollozó Soledad; [...] Ya no sabía que sucedió. ¿Miguel confirmándose en los ojos de las mujeres sólo porque de él nunca brotaría vida alguna ni en su esposa ni en otra y que la paternidad, aunque vaga esperanza, le era negada?, algo así. El hecho es que se quebró algo en su simpatía endureciendo su modo de ser, resaltando el sector más frívolo de sus muchas actividades; perdió elegancia y misterio y eran tan obvias sus arrancadas que Soledad comprendió que jugaba con el amor, desechando afectos, sin deseos de amarrar ningún lazo. (Serrana 1985: 72)

La aceptación del embarazo de Soledad por Miguel reafirma la naturaleza independiente de ambos, a quienes los une un cariño y un atractivo repetidamente cuestionados por su entorno:

> No tengo por qué privarte del derecho a la maternidad. […] Tampoco soy tan vulgar para creer, querida, que un hijo mío sería mejor que de otro; mis genes, mi cerebro, mi temperamento no son fácilmente transferibles, yo no importo, querré a esa criatura por ser quien es, por sí misma, no por ser mi hijo o tu hijo, sólo por vivir con nosotros. ¿Con nosotros? Soledad comprendió que su vida continuaría como antes y que eran los dos uno a pesar de todo. […] Miguel dio algunos pasos por la habitación estirando sus miembros: *Well, dear, we are pregnant*. (Serrana 1985: 92)

Conclusiones

En el caso de la mujer estéril, figuración más frecuente en estos exponentes narrativos, al no cumplir con las expectativas impuestas socialmente —comprendidas en la triada ideal *mujer-esposa-madre*—, dificulta su clasificación en la escala binaria, en la que la sociedad suele distribuir, generalmente, a toda mujer: ni será vista como la mujer buena y abnegada que sigue el prototipo mariano, ni tampoco como la mujer mala, quien a pesar del estigma prevalece como prototipo alternativo en este dúo.

Teniendo en cuenta el esquema de los ritos de paso propuestos por Arnold van Gennep, el no tener hijos significaría no cerrar el círculo correspondiente al traspaso de la fase liminal del umbral, lo que obstaculiza, a su vez, el traspaso hacia un estado postliminal de incorporación a un nuevo estatus social (véase Van Gennep citado por Turner 1967: 94). El círculo al que se hace referencia presenta como estación inicial el matrimonio y los rituales previos a éste, mientras que su finalidad se proyecta en la formación de una familia. La esterilidad deniega al sujeto estéril realizar este traspaso, lo que hace que prevalezca para la sociedad en una suerte de limbo existencial, caracterizado por una atmósfera liminal.

Petra Cotes (*Cien años de soledad*), Tita (*Como agua para chocolate*) y Ana y Tomás (*Nunca sabré lo que entiendo*) comparten no sólo el hecho de ser estériles, sino que también tienen personalidades o poseen atributos que distan categóricamente de esta condición. En los dos primeros casos, el plano antagónico de la esterilidad —la fecundidad de los animales de Aureliano Segundo debido a la influencia de Petra y la fertilidad culinaria de Tita— se pone de manifiesto en un entorno exclusivamente doméstico. Para Ana y Tomás la incapacidad de procrear se expresa desentonando con su éxito profesional.

El contrapunto en el cuento "El despojo" se revela en la oposición de temperamentos de Dionisio "Baco" y Sally Booth. La esterilidad de Sally subraya su carácter apático y remarca cierto desprecio hacia su vida misma, lo que al mismo tiempo estimula aún más el perfil hedonista de Dionisio.

El ejemplo último, la novela de Elisa Serrana *A cuál de ellas quiere usted: "mandandirumdirunda"*, retrata una trama particular que rompe con el esquema de ritos, pues a pesar de conformar un modelo alternativo, la pareja logra cerrar el círculo e instituirse como familia en su entorno social.

Este estudio, aunque breve, del personaje estéril en la literatura latinoamericana, ha permitido establecer una gama diversa de desplazamientos temáticos que van desde la apreciación del sujeto estéril basada en prejuicios sociales exógenos hasta la reflexión individual de éste y su acto de osadía al convertirse en agente transgresor, el cual gestiona transformaciones que secundan la flexibilidad en la capacidad social de comprenderse unos a otros.

Bibliografía

Adaui Sicheri, Katya (2014): *Nunca sabré lo que entiendo*. Lima: Planeta.

Castillo, Debra (1992): *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. New York: Cornell University Press.

Esquivel, Laura (2003): *Como agua para chocolate*. Barcelona: Debolsillo.

Fuentes, Carlos (1996): *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. Madrid: Santillana.

García Márquez, Gabriel (2002): *Cien años de soledad*. Barcelona: Mondadori.

Gennep, Arnold van (1909): *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse, et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saison, etc.* Paris: Nourry.

Guerra, Lucía (2014): *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

James, P. D. (1992): *The Children of Men*. London: Faber and Faber.

Lagarde, Marcela (2005): *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Lagos, María Inés (1996): *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Levin, Harry (1973): "Motif", en: Wiener, Philip P. (ed.): *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas, III*. New York: Scribner's Sons, pp. 235-244.

Paoli, Roberto (1984): "Carnavalesco y tiempo cíclico en *Cien años de soledad*". *Iberoamericana*, 50, pp. 128-129 (julio-diciembre), pp. 979-998.

Pimentel, Luz Aurora (1993): "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41:1, pp. 215-229.

Quintal López, Rocío (2002): "La presión social hacia mujeres que desafían el paradigma «mujer igual a madre»". *GénEros*, 9:27 (junio), pp. 42-49.

Serrana, Elisa (1985): *A cuál de ellas quiere usted: "mandandirumdirunda"*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Solorza, Paola Susana (2015): "Madres monstruosas: Dar a luz lo reprimido. Una perspectiva transgresora del embarazo y la maternidad en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit". *Revista Sans Soleil*, 7, pp. 187-194.

Stevens, Evelyn P. (1973): "Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America", en: Pescatello, Ann M. (ed.): *Female and Male in Latin America: Essays*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 89-102.

Střítecký, Jan (2016): *La cultura mexicana y norteamericana en la narrativa post-68 de Carlos Fuentes y José Agustín* (Tesis doctoral, Masarykova Univerzita, República Checa). <https://is.muni.cz/th/178589/ff_d/?lang=en> [cons. 19-IX-2017].

Turner, Victor (1967): *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. London: Routledge & Kegan Paul.

Vivero Marín, Cándida Elizabeth (2014): "La madre intelectual y la madre escritora: representaciones de la maternidad en dos escritoras mexicanas recientes". *Graffylia*, 12:19 (junio-diciembre), pp. 74-87.

Weedon, Chris (1987): *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell.

Wiener, Gabriela (2008): *Sexografías*. Barcelona: Melusina.

—— (2015): *Nueve lunas*. Lima: Seix Barral.

Woollett, Anne (*et al.*) (1991): *Motherhood: Meanings, Practices and Ideologies*. London: Sage.

EL GRAN CEREMONIAL DE FERNANDO ARRABAL Y *A CIEGAS* DE JESÚS CAMPOS GARCÍA: DOS MODOS DE ROMPER LOS TABÚES DE LA RELIGIÓN Y DE LA MATERNIDAD EN EL TEATRO ESPAÑOL DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Joanna Mańkowska
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
(Varsovia, Polonia)

El carácter transgresivo del teatro de Fernando Arrabal y Jesús Campos García se manifiesta en los contenidos, pero también en la forma de sus piezas dramáticas y las puestas en escena que proponen. En este artículo se comentarán los modos de romper los tabúes[1] de la religión y de la maternidad que tienen estos dos escritores españoles, creadores de un teatro cuya característica sobresaliente es precisamente la transgresión. *El Gran ceremonial* (1963) constituye un buen exponente del teatro de índole ritualizado, muy de moda en los años 50 y 60 del siglo pasado, cultivado por los autores que seguían la huella de Antonin Artaud y se identificaban con el llamado Teatro del Absurdo. *El Gran ceremonial* es un hito importante del "teatro pánico"[2], del que Arrabal es el más conocido representante. *A ciegas* (1995), de Campos García, nos brinda a su vez un curioso ejemplo del auto sacramental moderno, un "auto laico", como observa García Teba (2002: 302). Resulta interesante comparar los recursos artísticos que los dos dramaturgos, en su tiempo vinculados al teatro de oposición antifranquista, adoptan a la hora de romper los tabúes que tocan esferas sensibles de la vida como la religión y la maternidad, en sus dramas escritos todavía durante la dictadura, en el caso de Arrabal, y ya en los tiempos de la democracia, en lo que

1. Como *tabú* entenderemos aquí "la condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar" (*Diccionario de la lengua española RAE* 1992: 1930), tampoco ridiculizar, así como "Cosa, asunto, dicho o práctica que por prejuicios o convenciones sociales no se debe nombrar ni hacer" (*Diccionario Abreviado de uso del español actual* 2001: 1266).

2. El término *pánico*, en su significado corriente, designa "a cuanto nos sobrecoge colectiva o individualmente, como consecuencia de un contagio endémico". En la "Introducción" a la edición del *Teatro pánico* de Arrabal, se afirma además que "las explicaciones míticas hacen derivar el término del dios antiguo, Pan, personaje que lo mismo divertía a las jovencitas que las aterraba", y se añade que "este entronque mítico ilumina las realizaciones pánicas, capaces de conciliar, o, al menos, de presentar simultáneamente estados de ánimo, imágenes enormemente distantes y hasta contradictorias" (Arrabal 1986: 14-15).

concierne a Campos García. Ambos autores atentan contra el tabú relacionado con el tradicional concepto de la familia y con los roles que cumplen sus miembros, vistos como un valor social. En Arrabal observamos su obvia degradación; en Campos, una curiosa relegación de la mujer de su tradicional rol de la madre.

El gran ceremonial

José C. Paulino Ayuso, en su artículo "Modos de presencia de lo sagrado en el teatro español actual", observa que el Arrabal de sus primeras épocas (los años 50 y 60) es el "iconoclasta, que aprovecha para su teatro el poder irradiante de las imágenes sagradas y de los motivos más característicos de la «novela familiar» psicoanalítica, vinculándolos entre sí de manera estrecha [...]" (Paulino Ayuso 2002: 242). Con respecto al primer teatro arrabaliano, Ángel Berenguer afirma que

> Arrabal traspone en su obra la imposibilidad total de comunicación con un sistema extraño, ajeno, superior e inaccesible. Para expresar adecuadamente esta estructura, Arrabal encuentra una forma ideal: *la ceremonia*. Su primer teatro creará, pues, todo un ceremonial cuyos ritos preñarán de sentido el deambular sorprendido de sus personajes [...]. Acabada la ceremonia del drama se impone la tragedia de su fracaso. (Berenguer 1979: 46)

Refiriéndose a la ceremonia teatral arrabaliana, Paulino Ayuso observa a su vez que en ella

> se pretende lograr la unidad plena de contrarios como equivalente del universo y como instauración de una realidad cósmica, que incluye, según el autor, fiesta y ceremonia, tragedia y guiñol, sacralidad y sacrilegio, muerte y exaltación de la vida, sordidez y sublimación. De tal modo, esta comunicación de contrarios y el traspaso recíproco de sus significados, caracteriza la dramaturgia de Arrabal, en la cual lo sexual se implica de nuevo con lo sagrado [...] y el deseo religioso con la blasfemia. (Paulino Ayuso 2002: 24)

El dramaturgo mismo, quien ve el teatro como una ceremonia, "un banquete sacrílego, erótico y místico, que abarcaría todas las facetas de la vida, incluyendo la muerte, en el que el humor y la poesía, la fascinación y

el pánico serían uno"[3], propone en *El gran ceremonial* una impresionante puesta en práctica de esa idea. Su protagonista, Cavanosa[4], que aparece como una grotesca antítesis del arquetipo del amante (es diforme, mentalmente retrasado, descortés, además de virgen), celebra cada noche una ceremonia de sacrificio, que por su forma y atributos usados alude a la Pasión de Cristo, siendo no obstante una deformación, grotesca y blasfema, del acto de sacrificio. En esta ceremonia, el papel de víctimas rituales les toca a las chicas que Cavanosa seduce por la noche en el parque situado frente a su casa. Han de morir estranguladas, disfrazadas para la ocasión de modo que su aspecto evoque la figura del Mesías (peluca de hombre, corona de espinas, collar de clavos, bata morada: color de la penitencia, y sandalias). Antes de matarlas, Cavanosa, en papel de maestro de ceremonia y verdugo, les da un beso. Ellas, por su parte, confiesan que le aman y que mueren por él con gusto. Numerosos atributos, escenas o referencias a suplicios pasados o futuros (látigo, acto de azotar, heridas que se curarían con sal y vinagre, cadáveres que llevan huellas de las torturas, etc.) aluden a la iconografía cristiana, evocando el motivo del Ecce Homo. Obviamente a la chica sacrificada se le asigna el papel de una mártir-salvadora cuya inmolación ha de ayudar al protagonista —un asesino serial que vive en una relación supuestamente incestuosa con su propia madre— a purificarse de sus pecados (los asesinatos de las muchachas y lo que ve como "pecados" contra su madre: deseos de matarla, su presunta "infidelidad", insensibilidad y crueldad que ella le reprocha). Tal vez sirva también para expiar la culpa de su madre que esclaviza, tiraniza y pervierte a su propio hijo y goza con torturar a las chicas que éste seduce y trae a casa. Además, la ceremonia transgresora parece ser vista por Cavanosa como un medio para liberarse de una obsesiva protección ejercida por la madre opresora. El hijo, ansioso de huir de la dominación materna, sueña, pues, con

3. En: Knapp, Bettina: *Interview with Fernando Arrabal*, citado por Diana Taylor, en: Arrabal 1993: 23.

4. Fernando Cantalapiedra, en su artículo "En una noche oscura o *El gran ceremonial*", señala referencias bíblicas que encontramos en Arrabal y propone una interpretación del teatro arrabaliano en clave de la religión católica, afirma que "Cavanosa es, en términos platónicos y místicos, el sepulcro del alma, la carne y el espíritu, la muerte y la resurrección" (Cantalapiedra 1997: 124).

irse de casa y viajar por el mundo con la mujer de su vida sentada en un carrito de niño que él tiraría. Para realizar su sueño de libertad se cree obligado a cometer el matricidio, pero revela ser incapaz de hacerlo: por eso mata a las sustitutas, mujeres a las que estimará lo tan pecadoras como para poder cumplir bien la función de chivos expiatorios cuyo sacrificio le permitiría a Cavanosa liberarse, simbólica y realmente, del dominio materno. En cuanto al pecado carnal —tema que obsesiona a los personajes de la obra arrabaliana— vemos cómo la madre custodia la virginidad del personaje, dejándole tener relaciones sexuales sólo con las muñecas de tamaño natural que llenan su dormitorio o proponiéndole sus servicios; pues hasta de estas muñecas se muestra celosa. La obra parece denunciar un modelo de educación que le obliga al ser humano —en tanto y en cuanto es parte de la naturaleza— a reprimir sus instintos naturales. Tal represión provocaría al parecer diferentes desviaciones o hasta podría desembocar en un crimen, como en el caso del protagonista de la obra, quien sofocado por tal tensión se desahoga mediante crueldades, asesinatos y blasfemias. Las muñecas, igual que las mujeres de carne y hueso, son torturadas, a veces mutiladas por el protagonista, en cuya opinión la violencia con que las trata es una prueba inequívoca de su afecto: "La quería mucho... la tuve que matar" (Arrabal 1986: 127), contesta Cavanosa a su madre cuando ésta le pregunta por una de las muñecas, a la que su hijo guarda, con la cabeza cortada, en un ataúd pequeño. "El amor" equivaldría aquí a los suplicios y la muerte, opinión que comparte su madre, igual de sádica que él. Aunque en este caso se trata más bien de torturas psíquicas, ya que las físicas la madre las reserva para las chicas seducidas por su hijo que, como Sil, aceptan ser sus esclavas para poder quedarse en casa de Cavanosa, cerca de él, aunque sea sin poder verlo. La madre acosa sexualmente a su hijo, pero también él, antes de rebelarse contra su dominación, daba muestras inequívocas de que su progenitora le atraía como mujer.

El deseo de librarse de la opresión materna, que mueve a Cavanosa a cometer los actos de transgresión, queda reflejado en la construcción del espacio dramático. Una serie de oposiciones binarias —cerrado/abierto,

abajo/arriba, oscuro/claro[5]— permite distinguir dos conjuntos espaciales de características claramente contrarias: el que representa los valores deseados por el protagonista abarca los signos de libertad y el conectado con lo que el protagonista ostenta aborrecer, las señales de tal falta. Tal trabajo espacial demuestra, sin lugar a dudas, que el fin del acto ritual oficiado por Cavanosa será el abandono del espacio de encierro. Este último se construye mediante elementos de la escenografía propuesta, como caja, cajón o ataúd, que se encuentran en una habitación sellada donde las chicas destinadas al sacrificio ritual esperan esposadas en la penumbra (al entrar en este cuarto, el amante de una de ellas tiene la sensación de asfixiarse). La sensación del encierro se ve aumentada también por la construcción circular de la obra y por numerosos paralelismos estructurales. Hay, por ejemplo, cuadros que se muestran simétricos unos a otros. Algunos empiezan y terminan igual: con el grito de Cavanosa llamando a su madre y el sonido de las sirenas de la policía. Otros —los que presentan los encuentros con Sil y Lys (dos chicas seducidas en el parque)— se corresponden en la mayoría de las réplicas. Hasta los nombres de las chicas expresan la simetría que caracteriza la estructura de la obra. Como recursos que sirven para crear la sensación de encierro se puede ver asimismo el juego de las luces (entre la oscuridad de la noche, una habitación en penumbra y la luz de la lámpara) y de colores (blanco *vs* negro), los efectos auditivos (sirenas de policía que se oyen al principio y al final de varios cuadros, así como al inicio y al final de la obra), pero también un monótono, casi hipnótico ritmo de la obra, conseguido a base de simetrías, paralelismos estructurales, reiteración de frases cortas (a menudo exclamativas), uso de los silencios. Todos estos elementos, que a su vez remiten al ciclo de la naturaleza, al eterno retorno, contribuyen a crear la sensación de reclusión; además, de otorgarle a la obra un carácter mítico y universal convirtiéndola en una poética imagen susceptible de distintas interpretaciones por parte de los espectadores.

5. Para revisar el espacio dramático en *El gran ceremonial* remito a mi artículo "*El gran ceremonial* de Fernando Arrabal", publicado en el volumen *El espacio dramático frente al espacio escénico* (Mańkowska 2003: 94-101).

El protagonista, que en términos de psicoanálisis se puede interpretar como una figuración del yo, parece valorar más los impulsos naturales que las convenciones sociales y sufrir por tener que someterse a la autoridad de la madre (el superego) y las reglas de comportamiento en vigor en el mundo, del que por tanto se siente apartado (insiste en que todos le insultan y rechazan, y el espacio cerrado que habita refleja el aislamiento social y espiritual que experimenta). Pero es exactamente esa naturaleza bruta y primitiva, irrespetuosa con la etiqueta social —la que a la vez supone una liberación de los instintos naturales y el rechazo de los comportamientos convencionales y de la hipocresía— la característica que le hace irresistible para las mujeres a las que enamora, a pesar de su aspecto grotesco y su comportamiento descomunal y violento para con ellas. Cavanosa aparece como una copia de su padre, y las chicas se dejan seducir como su propia madre se dejó seducir por su padre, según ella misma confiesa. Una vez más se alude al eterno retorno y se intensifica la sensación del círculo vicioso en que los personajes parecen quedar atrapados. En *El gran ceremonial*, esta sensación, experiencia bastante común en los personajes de Arrabal, se debe también a la presencia de la isotopía de la inmovilidad. A modo de ejemplo se pueden enumerar diversos actos de inmovilización, como atar o enclaustrar a otro. También una acusada pasividad del protagonista, incapaz de realizar sus planes por estar más enfocado en sus sueños y ceremonias que en vivir su vida, así como las muñecas que llenan su habitación, sirven para potenciar la sensación de inmovilidad, y por lo tanto a potenciar el encierro.

El espacio marcado con signos de lo cerrado y lo oscuro es aquí el doméstico, o sea, el materno, que podemos leer también como el del *superyó* relacionado con la vida real del protagonista, mientras que a la vida soñada y/o anhelada le corresponde el espacio construido más bien con las isotopías de lo abierto y lo claro (salvo las pesadillas), de aquí que sea el espacio interno de Cavanosa interpretable también como el territorio del yo. Introducir a la zona de la madre elementos que le son ajenos, como muñecas y chicas, constituye una amenaza para su integridad y expresa la rebeldía del muchacho contra el dominio materno.

En el parque, en cambio, se combinan señales tanto de lo abierto como de lo cerrado, puesto que la madre sólo permite que su hijo pase

allí unas cuantas horas cada noche y durante este tiempo no deja de vigilarlo desde la ventana de su casa. El parque constituirá, por tanto, el punto de partida hacia una vida, tal vez, más libre. En la última escena, Cavanosa y Lys, su doble femenino[6], se marchan de sus respectivas casas, en las que padecen la opresión materna, para recorrer juntos el mundo, en un intento de liberación que, sin embargo, parece condenado al fracaso, puesto que no paran de oírse las sirenas de la policía que sigue buscando al asesino de las chicas del parque.

Por lo que concierne a las relaciones de dominación y sumisión, se ven expresadas, entre otros, por las posiciones de los cuerpos de los personajes, las que corresponden al binomio arriba *vs* abajo. Cavanosa se sienta encima de un armario para observar desde allí a Sil, sumisa a sus caprichos y sentada, para la ceremonia, en una silla baja; en cambio, cuando él mismo quiere mostrar la sumisión a su madre se pone a sus pies. El amante de Sil se halla encima de Cavanosa mientras éste lo elogia arrodillado, pero un rato más tarde se lo ve abatido en el suelo por el mismo Cavanosa quien ahora se comporta como su superior poniéndole esposas. Hay un perpetuo cambio, un vaivén desde arriba hacia abajo y al revés, en lo que respecta a los humores de los personajes y a sus mutuas relaciones, las de superior *vs* inferior. La oposición arriba *vs* abajo caracteriza asimismo la construcción del espacio que aparece en los sueños de los personajes y tiene aquí un alto valor representativo de sus deseos y temores: en sus fantasías oníricas de libertad, Lys se escapa de su casa metida en un globo ascendiente mientras que Cavanosa, en sus pesadillas, anda al borde de un precipicio.

Las figuras maternas de esta pieza de Arrabal desmienten la imagen de la madre como una tierna y cariñosa protectora de sus vástagos al mismo tiempo que maestra de vida, paciente y sabia. Las mamás de Cavanosa y de su trasunto femenino, Lys, oprimen a sus hijos, tienden a esclavizarlos por completo convirtiéndose, sin embargo, ellas mismas en esclavas de sus esclavos. La progenitora de la chica nunca le deja

6. A Lys se la puede ver como el doble del protagonista por ser ella igualmente ingenua y sincera que él (confiesa experimentar deseos que condena la moral defendida por sus respectivas madres). Ambos parecen representar los impulsos naturales que no se dejan dominar. Asimismo son semejantes las situaciones vitales de los dos personajes en lo que se refiere a sus encierros (casas-presidios) y opresión materna.

salir de casa. Por las noches la encierra en su cuarto y para impedir que Lys se escape mientras ella duerme, ata el tobillo de su hija a su propia pierna, y obsesionada con la castidad de la joven, no le deja ni ver a un hombre. La chica le confiesa a Cavanosa: "Por la mañana, cuando se despierta, como tiene miedo de que me haya escapado por la noche, me huele entre las piernas" (Arrabal 1986: 170). Estas madres perversas y sádicas, celosas de sus hijos y ansiosas de dominarlos por completo, no retroceden ante acosarlos también sexualmente (la madre de Cavanosa quisiera ser la única amante de su hijo). Ultraposesivas y destructivas, empeñadas en someter a sus hijos de todas las maneras posibles, en lugar de valores considerados como inherentes a la figura materna —ternura, protección, una total e incondicional entrega a su hijo— representan el egoísmo, el sadismo y el afán de un control absoluto. Cuando las relaciones, en principio basadas en el afecto y el amparo, se pervierten y el vínculo que une a la madre con su hijo degenera en una atadura que convierte a los dos en sus mutuos esclavos, una medida de romperlo será un acto ritualizado que, por aludir a la iconografía cristiana, tiene carácter paródico y blasfemo. Arrabal ubica la ceremonia relacionada con lo sacro en un contexto degradante, irrespetuoso con los valores a los que remite por medio de la iconografía evocada, con alusiones al sexo y al crimen. El tabú de la religión lo rompe aludiendo continuamente a situaciones, actos, gestos paradigmáticos que conocemos de la pintura religiosa, la Biblia, la literatura que trata la temática bíblica[7], juxtaponiendo lo sagrado y lo escatológico, atentando al mismo tiempo contra la delicadeza y el buen gusto. En Arrabal, las imágenes que evocan la Pasión de Jesucristo coexisten con la realidad o sugestión de conductas sexuales perversas, incestuosas, relaciones de carácter sado-masoquista. La transgresión se manifiesta a través de elementos de la estructura dramática: personajes, situaciones, diálogos. Arrabal usa la técnica transgresora de rebajamiento en la construcción del lugar y las circunstancias en que se celebra el gran ceremonial tanto como del personaje del maestro de ceremonia, las víctimas rituales y las figuras maternas.

7. Un estudio pormenorizado de este asunto lo presenta Fernando Cantalapiedra en su artículo "En una noche oscura o *El gran ceremonial*", en: Cantalapiedra/ Torres Monreal 1997: 117-159.

A ciegas

Mientras que Arrabal, con el fin de potenciar el impacto de su teatro, opta por los efectos visuales y auditivos, Jesús Campos García propone una puesta en escena en total oscuridad. El propósito de contar casi exclusivamente con los recursos auditivos y olfativos, prescindiendo casi por completo de los visuales (sólo al final se enciende la luz), en una obra que remite a un género clásico, el auto sacramental, es sin duda tan original como atrevido. A pesar de tales diferencias importantes, los espacios dramáticos poseen ciertas características en común en las dos obras teatrales que son objeto de este estudio. Se trata de espacios cerrados: un piso con poca o ninguna luz, amenazado por el mundo exterior que se manifiesta por medio de sonidos inquietantes, como explosiones y disparos en Campos o sirenas de polícia en Arrabal. Además, en ambas piezas, los tabúes se transgreden por medio de recursos semejantes, siendo el humor negro, lo grotesco, la ironía y la parodia los más frecuentes.

En *El gran ceremonial*, Arrabal se sirve del recurso de la provocación afectiva chocante o la agresividad[8] (categoría que distingue Henri Baudin y aplica al estudio de la nueva comicidad en el teatro francés), para desafiar los tabúes mediante la inconveniencia operando en el terreno de la moral y de los valores (Falska 2015: 90). Para atentar contra las prohibiciones, Arrabal usa asimismo lo grotesco y la parodia. Los temas de la maternidad y la religión se ven abordadas en clave de un humor negro, que en Jesús Campos García resulta algo más moderado que en Arrabal, aunque no deja de ser corrosivo. Campos García subtitula su obra *A ciegas* como "Auto sacro del realismo inverosímil o de la irrealidad verosímil (aproximadamente)", informando de este modo que se trata de un tipo de auto sacramental, pero también anuncia así que ofrece al

8. Maria Falska afirma, con respecto a "la provocación afectiva", que ésta, "situándose, en la clasificación de Baudin, después del juego verbal, juego imaginativo y provocación intelectual (absurdo), surge como reacción a la existencia de factores opresivos, de diferente índole: sociales, morales y humanos. El gran principio a base del que opera y del que resulta la variedad de sus procedimientos, es la reducción de todo tipo que, entre otros, amplifica y disminuye, convierte lo épico en lo mezquino y viceversa, subvierte los «principios»" (Falska 2015: 90).

receptor un planteamiento de una situación "incierta y desconcertante", por citar a García Teba, quien observa al respecto que

> Campos emplea la palabra «sacro» en la acepción de «oculto, misterioso» y no en el sentido religioso de «sacramental». No obstante, el subtítulo que pone el dramaturgo nos remite inevitablemente a un género y contexto histórico concretos; un género tradicional que Campos usa con una intención renovadora. (García Teba 2002: 302)

Según confiesa el mismo autor en la "Nota que se incluyó en el programa a mano": "El engendro argumental, según tomaba cuerpo, se revolvía con pretenciones de auto sacro (algo panteísta y agnóstico, más a la postre sacro)" (Campos 2002: 154). El autor de *A ciegas* (Campos aparece aquí en calidad de dramaturgo, de director de escena y también de escenógrafo de la obra) consigue provocar un efecto de desconcierto poniendo al espectador, advertido desde el subtítulo, ante una situación bastante descomunal en el teatro, a saber, haciéndole permanecer más de una hora en una total oscuridad. El público, a base de réplicas de los personajes y sonidos como explosiones y disparos, se entera pronto de que el lugar de la acción es una casa en medio de una guerra, habitada por una pareja de hombres que esperan el nacimiento de su primer hijo. Uno de ellos —llamado El Uno— está precisamente en trance de parir. Intenta adelantar el parto con sus quejidos esforzados ("Cuando te duele, te quejas, ¿no? Pues si te quejas, te dolerá. Vamos, digo yo") (Campos 2002: 84), porque el niño no tiene mucha prisa por venir a un mundo en que hay una guerra que parece no terminar nunca. Es "una guerra endémica. Le cambian el nombre por los periódicos, para que sea noticia, pero es siempre la misma", dice el hombre embarazado (Campos 2002: 129). Se autodefine como un "padre gestante", protestando cuando su compañero, El Otro, al que se presenta como el padre de la criatura, lo llama "madre":

> El Otro: A ver si te vas a volver feminista con eso de que vas a ser madre.
> El Uno: ¡Alto Ahí! Voy a ser padre. Gestante, pero padre. (Campos 2002: 95)

Las conversaciones de los protagonistas, en las que se refieren al embarazo y al parto, se asemejan a las de cualquier pareja que espera a su primer hijo preocupada y al mismo tiempo ilusionada ante

el acontecimiento tan relevante en la vida de su familia. Lo subraya El Uno cuando dice a su compañero: "¿Te das cuenta? A veces nos comportamos como si fuéramos un matrimonio?" (Campos 2002: 94). El padre gestante, que usurpa aquí el rol que tradicionalmente cumple la mujer, ostenta comportamientos tópicos de futura madre, mientras que su compañero representa una conducta considerada como masculina, no menos estereotipada. El padre gestante, preocupado por el bienestar del hijo al que está a punto de dar a luz, se esmera para que él y el padre de la criatura muestren la ternura necesaria para que el niño no "nazca triste" (Campos 2002: 96), tentativas que encuentran cierta resistencia por parte de El Otro:

> El Uno: Es verdad, tienes razón. Basta ya de asperezas *(Pausa.)* Ven, abrázame.
> *Ruido de somier.*
> El Otro: *(Tras una pausa larga.)* Oye, ¿No nos estaremos pasando en esto de las manifestaciones… afectivas?
> El Uno: No sé por qué.
> El Otro: Verás… éste es el tema en el que no me gustaría excederme. Es más, preferiría pecar de austero.
> El Uno: Tonterías, prejuicios culturales. No vamos a escatimarle las caricias.
> El Otro: Podría entenderse como un saraseo.
> El Uno: Por mí, como si parece mariconería. El feto necesita ternura y no voy a consentir que nos nazca triste, para evitarnos el qué dirán.
> El Otro: Aún así, convendría fijar unos límites.
> El Uno: ¿Límites al cariño? ¡Vaya suerte de padre!
> El Otro: Pero si lo sé. Además, fue idea mía. *(Pausa.)* Bueno, no le demos más vueltas. Muac, muac. *(Dos besos sonoros.)* Ya está.
>
> (Campos 2002: 95-96)

Como cualquier parturienta, el Uno se queja de los dolores del parto; su compañero, al que se le atribuye el tradicional papel del padre, le anima y le muestra cariño, aunque esto último lo hace, como hemos visto, con cierto reparo; los futuros padres hablan de llamar a la comadrona para que ayude en el parto; el Otro recuerda los antojos que, debido al embarazo, tenía el Uno y recalca la solicitud que mostró en satisfacerlos aventurándose a buscar pepinillos con mermelada en medio de un bombardeo. Igual que un matrimonio convencional, los dos hombres riñen reprochando el Uno al Otro que no esté "a la altura

de la situación", a lo que el Otro le contesta que se comporta "como una madre abnegada". El Uno se disculpa y dice: "sólo pretendía crear un clima de afecto. Ahora, para nada quería hacer una parodia de la vida en familia" (Campos 2002: 106-107).

Sin embargo, mientras avanza el parto, la conducta del padre gestante se aparta cada vez más de lo habitual en una situación de esta naturaleza. Varias de sus reacciones no se corresponden con la experiencia común y la imagen tradicional de la situación. Por ejemplo, cuando los dolores se hacen más intensos, el Uno da unas muestras evidentes del disfrute creciente. Grita, pero "gozoso" y "orgásmico" (Campos 2002: 143 y 147). Su compañero observa al respecto: "Está visto que a ti parir te pone estupendo" (Campos 2002: 144). Por si eso fuera poco, la conversación sobre los temas filosóficos y religiosos, que el parturiente mantiene con un desconocido (el Extra) —al que toman por la comadrona y que pretende ser un extraterrestre—, hace que se olvide del parto hasta el punto que su compañero le pregunta: "¿tú eres consciente de que estás de parto?" (Campos 2002: 137). Todos estos elementos paródicos desconciertan al espectador quien, en un primer momento, puede creer que se trata de una pareja de homosexuales que gracias a los avances de la ciencia son capaces de formar una familia "tradicional" procreando de manera "natural". Es lo que cree el Extra, pero los padres *in spe* desmienten la suposición de que son gays y confiesan que el embarazo es efecto de un innovador experimento científico: gracias a un trasplante, los que tomamos ahora por dos investigadores atrevidos están a punto de tener un hijo que, según sus palabras, "está por encima de [sus] asuntos personales" (Campos 2002: 94) y cuyo nacimiento "[s]erá el comienzo de una nueva era" (Campos 2002: 95). "Lo que está ocurriendo aquí atañe al futuro de la humanidad", opina el Otro (Campos 2002: 94), porque lo que consiguieron trasplantar y que permitió la gestación de una nueva vida en el cuerpo de un macho, capaz de sustituir a la hembra en su tradicional función de reproducción, no era un útero ni otro órgano femenino, sino la idea del hijo, o sea el mismo concepto de la vida, que rescataron del cuerpo de una mujer que murió protegiendo el vientre en que guardaba la idea de su futuro hijo, al que llamaba a la hora de morir. En este momento, se enfrenta al espectador con la problemática de la vida humana como resultado

de experimentos científicos, sugiriendo, además, una posible inversión del orden natural y consagrado: no es el cuerpo que genera una idea, sino fue la idea de la vida la que gestó un cuerpo. No obstante, ésta no es la última sorpresa que nos guarda Campos: cuando el parto entra en su fase final, se intensifica el conflicto bélico que crecía afuera mientras en casa avanzaba el alumbramiento. Al mismo tiempo se desata una tormenta violenta, fenómeno meteorológico que a su vez acompaña al nacimiento de un niño que será "el hito" (Campos 2002: 95). Debido a estos factores, en el instante culminante del parto se rompen las amarras que detenían la casa, convertida de pronto en "una carabela" que navega mar adentro. En ella, en medio del cataclismo, se salva una nueva vida de la que depende el futuro.

En este momento nos enteramos de que todo lo anterior fue tan sólo un juego de carácter metateatral llevado a cabo por los personajes que pretendían pasar por una pareja de experimentadores y un extraterrestre, mientras que en realidad son dioses empeñados en realizar, y al parecer muy a pesar suyo, el acto de la creación. Desvelada la verdadera identidad de los protagonistas y la finalidad del juego precedente, el escenario se ilumina y el público contempla ahora, una vez más algo confuso, una Santísima Trinidad, entre jocosa y enternecedora: dos viejos de barba, con túnicas blancas y gafas de ciego, y una marioneta con forma de paloma manejada por el Extra escondido tras los ancianos, forman "una unidad flotante en el espacio" (Campos 2002: 149). Campos precisa que "[l]a referencia iconográfica debe ser inequívoca. Y aunque patéticos —que no grotescos— deberán provocar un sentimiento de ternura, jamás de burla" (Campos 2002: 148-149). Esta imagen sorprende, vistos los comentarios críticos que sobre tales figuraciones hacen el Extra y el Uno, quienes, no mucho antes, en su calidad de expertos en la materia, denunciaron el error de expresar el concepto de la Santa Trinidad bajo esta forma tan cursi y falsa, mientras que en realidad se trata de "la fórmula que nos representa; igual que el H_2O representa al agua" (Campos 2002: 135). Además, el dramaturgo coloca a los ancianos barbudos "en un dispositivo blanco con algo de trono y algo de cubilete de feria, sobre los que vuela una paloma" (Campos 2002: 148). Estos dioses que periódicamente retoman la tarea de crear el mundo y la humanidad aparecen por tanto como personajes de feria, pero no

exentos de dignidad. Entre jocosos y trascendentes, corresponden al carácter de la obra en la que juegos desenfadados y burlas de las posturas patéticas que suele adoptar el hombre a la hora de abordar las grandes preguntas de la existencia y la religión no impiden a que en la obra de Campos García dichos temas se vean discutidos de una manera erudita y apasionada que confirma su importancia en la vida humana. El mismo autor, al referirse a esta pieza, dijo claramente que se trata "de reírnos un poco de nuestra trascendencia, o de trascender poniéndonos en risas" (Campos: 2002: 154).

Cristina Santolaria, en su excelente "Introducción" a la primera edición, afirma que "*A ciegas* parodia la creación, una creación en la que intervienen las personas de la Santísima Trinidad y que, debido a fallos técnicos, especialmente en la hechura del hombre, se repite cíclica y eternamente [...]" (Santolaria: 1997: 22-23). Como aclara Javier García Teba en su "Estudio crítico, a modo de epílogo", de la pieza:

> Por los datos que se nos ofrecen, sabemos que la Santísima Trinidad representa al total de la humanidad. Ésta no es otra cosa que la sucesión de cuerpos animales que transmiten la vida de unos a otros. Sólo permanecen las ideas, que también pasan de padres a hijos, pero las ideas necesitan el soporte del cuerpo; si desaparece éste, desaparecerán también aquéllas. Entonces, el cuerpo se revela como base generadora de la idea. El experimento en *A ciegas* consiste en ensayar el proceso inverso: ¿sería la idea por sí sola capaz de generar un cuerpo? De la Trinidad, el padre se corresponde con el pasado, el hijo con el futuro, y el espíritu santo con la inmaterialidad de las ideas. (García Teba 2002: 303-304)

A ciegas, que Santolaria ve como una "arriesgada propuesta en la que Jesús Campos, con una comicidad corrosiva e inteligente, cuestiona en clave de humor los intentos trascendentales del ser humano y las tentativas filosóficas que pretenden explicar su carácter excepcional" (Santolaria 1997:19), se estrenó el 3 de octubre de 1997, en el marco del Festival de Otoño de Madrid, en el Museo del Ferrocarril, espacio poco usual para representar piezas teatrales, pero que reveló ser apropiado[9]

9. "El espacio escénico es un elemento peculiar en este montaje: la acción se sitúa en el centro de una sala rectangular con cuatro pasillos hacia las salidas, formando una cruz que delimita las zonas que ocupan los asientos" (García Teba 2002: 306).

para la obra, definida por uno de los críticos como una "comedia filosófica, meteorológica, radiofónica... y ferroviaria" (García Garzón 1997). El propio autor confesó que su primera intención fue la de hacer un guion para la radio, pero que al empezar a redactarlo se dio cuenta de que estaba creando una obra teatral. De hecho, la propuesta de Campos García no puede considerarse como una pieza radiofónica porque, como observa García Teba, "además de los códigos lingüísticos, el montaje se apoya en numerosos recursos sensoriales (oído, tacto, olfato), por lo que se podría denominar *Teatro de los otros sentidos.* De hecho, el mecanismo desencadenante del juego escénico parte de la eliminación de los signos visuales" (García Teba 2002: 302). Karolina Kumor, en su monografía sobre el *Auto sacramental en el teatro del siglo XX* considera *A ciegas* como uno de "los autos sacramentales finiseculares" que "tienden a rechazar la hegemonía de los signos visuales a favor de la palabra como método compositivo del drama, otorgándole el valor primordial" (Kumor 2014: 409-410). Según esta investigadora, la obra de Campos representa "un caso límite de la revalorización de la palabra" porque "los elementos visuales quedan anulados casi por completo y el espacio escénico se construye fundamentalmente a través de los signos verbales, si bien en el proceso intervienen también algunos efectos acústicos, táctiles y olfativos" (Kumor 2014: 410). Kumor subraya que la propuesta de Campos se opone al modo original de representar los autos sacramentales en el siglo XVII: "Si las piezas eucarísticas barrocas apostaban por la riqueza y variedad escenográfica", en Campos llama la atención "su desatención casi total a los elementos decorativos y la preferencia por la estética de la austeridad o desnudez" (Kumor 2014: 410).

A ciegas posee, no obstante, varias características propias de un auto acramental. García Teba recuerda que este género básicamente

> consiste en representación de conceptos teologales encarnados en personajes físicos. Y en la obra, El Uno y El Otro (nombres genéricos) contienen significados alegóricos que nos remiten a otras nociones más abstractas. [...] El tema teológico propuesto se explicita en la última escena, donde se hace una referencia directa a la Santísima Trinidad. (García Teba 2002: 302-303)

De los protagonistas, El Uno (el filósofo, o todos los filósofos en uno) representa a los pensadores, y El Otro (el explorador), a los hombres de

acción. Ambos forman "una sola identidad con dos facetas", observa García Teba (2002: 304). Santolaria a su vez afirma:

> La brevedad y estructuración en un acto, la presencia de unos personajes alegóricos —que ofrecen su carnalidad al pensamiento (El Uno) y la acción (El Otro)—, y metateatrales, puesto que se comportan como un matrimonio que, entre problemas domésticos y cotidianos, discuten sobre temas filosóficos y metafísicos; la oscuridad que domina la trama —y que se podría vincular con el gusto por el claroscuro barroco—, la confluencia de sensaciones auditivas, táctiles y olfativas, que, a otro nivel, se relacionarían con la denominada «fascinación sensorial», llevaron a Campos a denominar *A ciegas* «auto sacro», si bien el desembocar el espectáculo en una parodia, en una corrosiva y manida visión de la Santísima Trinidad, —y no en un episodio didáctico de la historia de la Salvación como era específico del auto sacramental—, y el acumular elementos cómicos, obligarían a relacionarlo con la comedia burlesca del siglo XVII, o con un género híbrido por nosotros inventado que sería el «auto bufo», cuya justificación se encontraría en el tratamiento jocoso que Jesús Campos da de una manifestación teatral tan trascendente como el auto sacramental. (Santolaria 1997: 22)

Naturalmente, aunque *A ciegas* pretenda ser "un auto", aparece como una combinación de varios géneros tradicionales. Aparte de los rasgos de un auto sacramental, la obra de Campos acusa también ciertas semejanzas con el vodevil, el sainete y el Teatro del Absurdo (véanse García Teba 2002: 305, Santolaria 1997: 28), géneros en los que, como en la pieza estudiada, se recurre al humor, aunque éste, en cada caso, tiene matices distintos y cumple diferentes funciones. Cristina Santolaria, refiriéndose al mensaje que transmite *A ciegas* —también por medio de la particular escenificación de ruptura que propuso el autor—, afirma que

> *A ciegas* se nos introduce, no sólo en un espacio físico en el que vamos a permanecer en la más completa oscuridad durante algo más de una hora, sino también en una metáfora que se irá desarrollando a lo largo de la representación: la humanidad camina «a ciegas», sin rumbo fijo, tan a la deriva como el hombre llega al mundo o como los personajes navegan una vez han soltado amarras. Pero también, junto a este acto involuntario, se produce otro en el que el ser humano pone su voluntad: cerrar los ojos para no ver la muerte que lo circunda, una muerte que lo cerca, pese a la cual, en la humanidad pervive el anhelo de vida. (Santolaria 1997: 21)

Conclusión

Antes de terminar convendría hacer una observación más sobre el espacio dramático de las obras de Arrabal y de Campos García. En ambos casos dicho espacio se divide en una zona doméstica y en otra, que circunda a la primera y de donde provienen signos inequívocos de un peligro que amenaza a los protagonistas: en Arrabal son las sirenas de los coches de la policía que está buscando al protagonista asesino, en Campos García, ruidos que evocan la guerra: detonaciones, explosiones, ráfagas de ametralladora, disparos sueltos. Sin embargo, en *A ciegas*, el espacio doméstico representa el ámbito de seguridad, mientras que el protagonista arrabaliano, incluso en casa, se ve acosado y oprimido por la que debería protegerlo: su propia madre. En Campos García, la oscuridad que reina en casa tiene un valor positivo, ya que en medio de la guerra la falta de luz ayuda a esconderse y salvar la vida. Los anfitriones se mueven por su hogar en una total oscuridad sin tropezar contra nada. Sólo El Extra, elemento extraño en este ambiente, corre el riesgo de hacerse daño y estropear el mobiliario. En *El gran ceremonial*, la oscuridad carece de tal valor positivo: la penumbra, en la casa de Cavanosa, potencia el clima de opresión y sensación de asfixia que se padece al penetrar en ella, y ni siquiera la oscuridad de la noche le permite al protagonista huir de la omnipresente vigilancia materna.

En el presente estudio, debido a las limitaciones de espacio, se comentaron tan sólo algunos pocos aspectos de estas dos obras sumamente originales cuyos autores transgreden el tradicional concepto de la maternidad al tiempo que rompen los tabúes de la religión. La transgresión se hace aquí desde el humor, aunque sus matices, al igual que los mensajes que transmiten las obras, son obviamente distintos en cada uno de los casos comentados. El atentar contra los tabúes sobre cuestiones tan fundamentales para el hombre como la religión y la maternidad aumenta sin duda el impacto de estas obras.

Bibliografía

Arrabal, Fernando (1986): *Teatro pánico*. Ed. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.

Ayuso, Paulino (2000): "Modos de presencia de lo sagrado en el teatro español actual 1930-1980 (Una perspectiva religiosa)", en: Torres Monreal, Francisco (et al.): *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.

Berenguer, Ángel (1979): "Preliminar", en: Arrabal, Fernando: *Teatro Completo*. Madrid: Cupsa Editorial, vol. I.

Campos García, Jesús (2002): *Es mentira. A ciegas. La cabeza del diablo*. Sevilla/ Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

Cantalapiedra, Fernando (1997): "En una noche oscura o *El gran ceremonial*", en: Cantalapiedra, Fernando/ Torres Monreal, Francisco (eds.): *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Reichenberger, pp. 117-159.

Diccionario abreviado de uso del español actual (2001). Alcobendas-Madrid: SGEL.

Diccionario de la lengua española (1992). Madrid: Real Academia Española.

Falska, Maria (2015): "La 'provocación afectiva' como recurso dramático en la obra de Eduardo Pavlovsky". *Estudios Hispánicos*, XXII, pp. 89-101.

García Garzón, Juan Ignacio (1997): "A ciegas: comedia filosófica, meteorológica, radiofónica… y ferroviaria". *ABC*, 14 de octubre, p. 98.

García Teba, Javier (2002): "Estudio crítico, a modo de epílogo", en: Campos García, Jesús: *Es mentira. A ciegas. La cabeza del diablo*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Kumor, Karolina (2014): *Auto sacramental en el siglo XXI. Recuperación y transformación del género áureo*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.

Mańkowska, Joanna (2003): "*El gran ceremonial* de Fernando Arrabal", en: Aszyk, Urszula (ed.): *El espacio dramático frente al espacio escénico*. Warszawa: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, pp. 94-101.

—— (2012): *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España*. Warszawa: Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej.

Santolaria Solano, Cristina (1997): "Introducción", en: Campos García, Jesús: *A ciegas*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 9- 31.

Taylor, Diana (1993): "Introducción", en: Arrabal, Fernando: *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Madrid: Cátedra, pp. 13-64

Torres Monreal, Francisco (et al.) (2000): *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.

MATÁNDOME DE RISA. SUICIDIO Y HUMOR NEGRO EN DOS RELATOS DE ANDRÉS NEUMAN

Javier Ferrer Calle
Universität Konstanz

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.

Antonio Machado
"Proverbios y cantares",
Campos de Castilla, 1912.

Introducción

Si la vida no está escrita, como invoca Machado en su archiconocido poema, es el individuo mismo el único capaz de crearla: el responsable de construir su camino, de trazar un sendero propio que le permita avanzar, imaginar, descubrir. Sin embargo, según señala el poeta andaluz, durante este trayecto de nada sirve emular el recorrido del otro, pues de éste sólo quedan las estelas, lo que lo hace imposible de seguir, de plagiar. El camino, por tanto, se metaforiza como un proceso largo y dependiente del sujeto que tiene en la muerte su punto y final, muerte que supone la última parada de un recorrido previo al que uno se enfrenta desprovisto de casi cualquier certeza. Con ello, la única evidencia para el sujeto es la venida infalible de ese momento donde el camino finaliza, donde el sendero llega a su fin sin posibilidad de regresar y deshacer los pasos.

En "*Tornasol*" y "*Un suicida risueño*", los dos relatos del escritor hispano-argentino Andrés Neuman (nacido en 1976), que a continuación abordaré, el autor, sin embargo, no se interesa por esa arribada mortífera e inevitable, sino por aquella que el sujeto trata de suministrarse voluntariamente, haciéndose dueño de su propio destino

e interrumpiendo con ello de manera brusca el final de su trayecto: el suicidio.

Antes de detenerme en estos dos relatos, sin embargo, es necesario un breve recorrido por los significados que el suicidio ha adquirido desde el punto de vista de la historia y la sociología de la literatura. Brown señala que "en la Grecia Antigua poner fin a la propia vida no se consideraba un acto detestable, pero era preciso tener buenas razones para justificarlo" (Brown 2001: 24). De esta forma, lo relevante en esta época no era "matarse o no, sino cómo hacerlo con la mayor dignidad, valentía, incluso estilo" (Brown 2001: 36). Asimismo, el suicidio en cuanto estigma, apunta Brown, no surgió hasta la llegada del cristianismo, precisamente con la figura de Judas, cuando éste, tras haber traicionado a Jesús, decidió acabar con su vida colgándose de un árbol, acto suicida que llevaría a juzgar su muerte como "mala, cobarde o femenina" (Brown 2001: 27). Esta concepción se vio agravada siglos más tarde por el propio San Agustín, quien considerará el suicidio como un crimen (San Agustín 1990: 16) y queda ratificada asimismo en la Edad Contemporánea, por ejemplo, a través del hecho de que hasta la publicación del Código de Derecho Canónico de 1983, la Iglesia Católica privaba de exequias religiosas a los suicidas (Dubiel 2015: 43).

Desde el punto de vista de la sociología de la literatura, por su parte, la temática del suicidio deja constancia de la condición del individuo respecto a la sociedad en la que habita. De esta forma, el escritor, como un miembro más de esa sociedad, se convierte, según Carlos Fuentes, "en un portavoz de quienes no pueden hacerse escuchar" (Fuentes 1976: 12). Es decir, se transforma en vocero, en este caso, de una realidad que, como esgrime Durkheim, es "demasiado íntima para que pueda ser apreciada desde fuera" (Durkheim 2006: 33). En consecuencia, el escritor pertenece a ese grupo "de terceros", los cuales, *a posteriori*, son los encargados de dotar de sentido al propio acto suicida: forenses, peritos, familiares, amigos, etc. Asimismo, desde el prisma literario, podemos advertir que, en cuanto a técnicas, métodos y objetos usados, la realidad del suicidio no se diferencia en demasía de lo real, incluso que la ficción, desgraciadamente, se transforma en fuente de inspiración.

Uno de los más claros ejemplos que sintetiza esta asociación entre literatura y suicidio es el conocido "efecto Werther". Es decir, la historia de cómo la publicación, en 1774, de la novela de Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, en la cual el protagonista, a consecuencia de un amor infortunado, decide terminar con su vida, provocó que varios jóvenes varones de la época decidieran también suicidarse, reproduciendo incluso el método aplicado por el propio protagonista, lo que llevó a la prohibición de la novela en países como Italia, Alemania y Dinamarca.

En esta línea, hay que destacar que durante los siglos XVIII y XIX, sobre todo en el Romanticismo, el suicidio, entendido "como capacidad de decidir cuándo morir" (Cuevas 2006: 12), se transforma en una cuestión fundamental entre dos visiones: por un lado, la aparente "permisividad" (Cuevas 2006: 12) y, por tanto, la posibilidad de "disponer de la propia [vida]" (Cuevas 2006: 12) y, por otro lado, la triple condena por parte de Dios, la sociedad y uno mismo, sustentada en los principios aristotélicos y agustinianos. No obstante, lo que sí consigue el Romanticismo es desarrollar el suicidio como un motivo de transgresión, el cual a partir de entonces será abordado también por la ficción. El suicida, por tanto, se muda en un transgresor, pero no tanto por "su desafío a la muerte" (Cuevas 2006: 33), sino por su resultado final, es decir, el alcanzar "la resolución de un conflicto" (Cuevas 2006: 33). Este motivo perderá interés conforme avanza el siglo XIX, y el ideal romántico de la muerte se va desvaneciendo. Las grandes pasiones no parecen suficientes, el privarse de la vida no es ya, creativamente hablando, posible. Todo lo contrario ocurre en el siglo XX donde, como recoge Toni Montesinos en su obra *Melancolía y suicidios literarios. De Aristóteles a Alejandra Pizarnik*, se produce un éxtasis del suicidio depresivo que tiene su reflejo en la literatura, pues "jamás se suicidaron tantos escritores en tan poco tiempo ni el asunto suicida apareció en tantas y tantas obras" (Montesinos 2014: 119).

"Tornasol"

"Persona que daría la vida por sí misma": así define Andrés Neuman la palabra *suicida* en su libro *Barbarismos* (Neuman 2014: 102), un texto sin ínfulas de diccionario, que revela ser un glosario de términos

comprendidos en clave satírica. Esta definición supone un buen punto de partida, diríamos, un aperitivo, para abordar los dos relatos que trataremos en este artículo: "Tornasol" y "Un suicida risueño".

En el primero de ellos, "Tornasol", incluido en su libro *El que espera* (2000) y también en la antología *El fin de la lectura*, Neuman recurre a un lugar común, la consulta del psicólogo, para desde ahí dotar al relato de un sentido descabellado, incongruente. La narración comienza cuando la doctora Freidemberg, tras garabatear una de sus múltiples fichas, recibe la llamada inesperada de un paciente, el señor Castillo, que con sorprendente laconismo se explica así:

> Ah, cómo le va, Castillo, qué desea. La llamo para anunciarle que voy a suicidarme. ¿Cómo dice, Castillo? Que pienso suicidarme en cuanto cuelgue, la llamo porque había prometido avisarle antes de hacerlo, no tengo gran cosa que decirle aparte de eso. Pero, Castillo, usted es consciente de... Perfectamente, doctora, perfectamente. A ver, Castillo, por qué mejor no almuerza tranquilito, pasa por la consulta esta tarde y me lo explica en persona. Olvida usted que las consultas son los jueves, doctora. (Neuman 2000: 53-54).

En este párrafo podemos advertir cómo Neuman, mediante el humor negro, genera una situación cómica, rompiendo con ello con el tono tradicional de tales escenas que, contempladas desde una perspectiva habitual, deberían suscitar lástima, miedo o tristeza. Esta ruptura se refleja también a través de la sátira, cuestionando incluso la propia metodología suicida, a fin de transgredir los tópicos que acompañan a dicho acto, y, por ende, desvirtuar su trascendencia:

> ¿le parecería bonito que su hija supiera que su padre se colgó en la misma habitación donde ella ha dormido tantas veces, cómo cree usted que se sentiría? En eso tiene razón, doctora, lo que ocurre es que en la habitación de mi hija está la única lámpara propicia, yo no pretendo herirla en sus sentimientos, todo lo contrario, acabo de dejarle una carta extensísima donde le explico todo con lujo de detalles. (Neuman 2000: 54)

El distanciamiento con respecto al discurso funesto acerca del suicidio, esa pérdida de sobriedad, se muestran a partir de la transgresión de ciertos clichés que el acto suicida evoca. Uno de ellos, por ejemplo, se introduce con la pregunta que formula la doctora Freidemberg, "¿Pero

no le asusta la muerte, Castillo?" (Neuman 2000: 55), interrogación que, lejos de desatar cualquier vacilación o incertidumbre en el interpelado, *a priori* previsible ante cualquier temor primario, como es el del deceso, desemboca en una respuesta que conecta directamente con el ideal romántico del ocaso: "La muerte es bella, doctora" (Neumann 2000: 55). Por tanto, la muerte no se muda aquí en desventura, sino en liberación, en una aliada que se transforma en prueba irrefutable de la experiencia, en la última pieza que permite dar sentido a un rompecabezas que no renuncia al absurdo, a la paradoja:

> La muerte es hermosa, doctora. ¿Y usted cómo lo sabe? Lo sé, lo sé, créame. No puedo creerle porque usted y yo, por suerte, estamos vivos. Es muy pobre estar vivo, doctora. ¿Cómo dice? Que un cadáver es un cuerpo que ha conocido la vida, pero en cambio nosotros no conocemos qué es estar muerto, por lo tanto, nos falta algo. (Neuman 2000: 55)

La aparente privación que soporta el estar vivo, esa pieza ausente, refleja el devenir irónico y aparentemente dicotómico entre el terror a la muerte y la atracción por el suicidio, dos polos que, sin embargo, no son irreconciliables, ya que, como se infiere del pensamiento romántico, "la posibilidad de darse muerte tiende a compensar la angustia de la misma, pues se traduce en un poder, el de disponer de ella, y quitarle así su carácter misterioso y transcendental" (Nadal y Lacaba 1844: 3). Con ello, a partir de la noción de *disposición* de la propia vida —que se traduce en el texto a través de la figura de Castillo—, el autor trata de profanar su supuesto carácter sagrado, centrándose, por el contrario, en la realidad de un sujeto atravesado por la anomia y un desarraigo que, en palabras de Ernst Fischer, responde a "la soledad del hombre en medio del mundo que se ha hecho extraño" (Fischer 1984: 61), como ilustra el siguiente párrafo del relato de Neuman:

> No, doctora, la vida me ha persuadido para que me cuelgue, usted no puede entenderlo porque las cosas le van estupendamente, pero los miserables como yo no tenemos por qué seguir sufriendo la humillación de levantarnos cada mañana y evitar los espejos para no llorar de vergüenza por los sueños que teníamos de jóvenes. (Neuman 2000: 56)

Esta anomia, que Durkheim concibe como la falta de identificación con cualquier tipo de norma social, se manifiesta en un triple sentimiento de pérdida por parte del individuo: "la pérdida de realidad, la pérdida de

sentido y la pérdida de hogar" (Martínez 1998: 230). Neuman consigue revelar esta triple pérdida por medio del diálogo que se establece entre los dos personajes y que genera un efímero intercambio de roles en el relato, el cual nos permite descubrir que el suicidio, como sostiene el propio Durkheim, no puede ser explicado exclusivamente por factores de tipo biológico o psicológico, sino que se configura como un *hecho social*. Así, el texto revela cómo ese preferir la muerte a la vida no responde a una problemática particular, sino a cuestiones de índole diversa y opuesta, que incluso pueden llegar a afectar a quienes en apariencia tratan de prevenirlo, como es el caso, en el relato, de la doctora Freidemberg:

> Fíjese, yo en cambio no he tenido ese placer, a mí me tocó más bien el honor de abandonar yo misma al hombre que me daba puñetazos. ¿Cómo, su marido le pegaba? No, mi marido no: el otro tipo con el que cenaba a la luz de las velas. ¡Carajo! En fin, Castillo, como ve, tiene que aprender a pensar en los demás. No sé, doctora, yo lo único que pienso ahora es que deberíamos suicidarnos juntos. Yo jamás he pensado en quitarme la vida, Castillo. Allá usted, a mí los males de los demás no me consuelan del mío. (Neuman 2000: 57-58).

De esta forma, el conflicto entre los dos personajes protagonistas, que va *in crescendo* hasta el final del relato, converge en un desenlace sorpresivo que surge a modo de epifanía, particularizando la temática del texto, no ya como un acto consumado de suicidio, sino como un intento de quitarse la vida:

> ¿Colgarme yo, para que el día de mi funeral pienses: ¿hicimos lo que se pudo desde un punto de vista profesional, pero al fin y al cabo se lo tenía merecido? ¡Pero cómo se le ocurre semejante...! Nada, no me cuelgo nada y se acabó, ¡qué te has creído!, y además voy a joderte por partida doble: ni vas a ir a mi funeral, ni vas a tener paciente los jueves a las seis, ¡hasta nunca, bruja! (Neuman 2000: 57)

La tentativa de suicidio no responde, en este caso, a ese inconsciente deseo de no morir que se plasma en ocasiones en el fracaso de "una técnica defectuosa" (Menninger 1972), sino que se relaciona con esa "llamada de auxilio" del hombre moderno que es ignorado por sus propios familiares o amigos, pero también por la sociedad en su conjunto. El individuo padece así la falta de un hogar, carencia que se ve agravada

por el desarraigo[1] que, como lamenta el filósofo alemán Heidegger, no debe concebirse de forma contingente, sino como un constituyente más de nuestra sociedad actual (Rocha de la Torre: 2012: 39).

"Un suicida risueño"

El problema del suicidio volverá a surgir en una de las obras que, junto a su novela *Hablar solos*, sin duda más nítidamente abordan el tema de la muerte en la producción literaria de Neuman: su libro de cuentos *Hacerse el muerto*, dividido en siete partes, de las cuales las dos primeras tratan de forma explícita la cuestión del deceso. La primera parte, titulada de forma homónima *Hacerse el muerto*, está compuesta por cinco cuentos, dos de ellos microrrelatos, entre los que se encuentra "Un suicida risueño", el cual se centra en un intento fallido de suicidio, no en un acto propiamente suicida. En este caso, no obstante, como no sucedía con el cuento "Tornasol", el título se relaciona de manera directa con el resto del relato, sin dar cabida a la polisemia, y anticipando, en parte, su argumento.

El inicio del microrrelato, que se extiende hasta las dos últimas líneas del primer párrafo, tiene la función de ubicar al lector en otro de los lugares comunes vinculados al suicidio, para desde ahí transgredirlo. De este modo, Neuman, sitúa al futuro suicida en la soledad de su casa, acompañado únicamente por el arma de fuego con la que tratará de quitarse la vida. El pasaje pretende reproducir la presumible tensión del momento a través de una concatenación de frases cortas: "Cargo el arma. La alzo. La contemplo un momento de frente, como si tuviera algo que decirme. La dirijo a mi sien izquierda (soy zurdo, ¿por?). Respiro hondo. Aprieto los párpados" (Neuman 2011: 19). Sin embargo, el autor rompe esta tensión de manera súbita, introduciendo una oración que fractura

1. En la obra de Heidegger, como señala Alfredo Rocha de la Torre (2012: 39), en su ensayo "Tierra natal: entre agonía y afirmación de la diferencia", podemos distinguir dos tipos de desarraigo, uno de ellos de carácter cultural, que toma forma a partir del abandono del hogar desde una perspectiva cotidiana, y otro de tipo estructural, que condiciona el primer desarraigo, al mismo tiempo que ayuda a entender la dificultad de apropiarse de lo propio. Este desarraigo lo podemos advertir en una de sus obras fundamentales *Ser y tiempo* (1927), a través de los conceptos de *Entwurzelung* (desenraizamiento), *Angst* (angustia), *Un-Zuhause* (fuera de casa) y *Unheimlichkeit* (desazón).

el tono del discurso, desdramatizando, por consiguiente, la escena, y esbozando en el lector una leve pero fortuita sonrisa: "Y entonces, lo de siempre: un ataque de risa. Una risa instantánea, brutal y sin razones que estremece mis músculos, me hace soltar el arma, me derriba del asiento, me impide disparar" (Neuman 2011: 19).

Comprobamos que el narrador-protagonista, a pesar de que es consciente de su desidia y de que está convencido de "que el mundo sería más agradable sin mi molesta presencia" (Neuman 2011: 19), no consigue ejecutar la acción. No logra apretar el gatillo para liberarse de un estado de pesadumbre que, en definitiva, no le permite resolver el conflicto. Y no lo consigue, no por el temor que le origina el desenlace, la muerte, sino, por "esa cosa indefinida que, a mi pesar, me resulta espantosamente cómica" (19-20), es decir, esta carcajada imprevisible, esta "euforia" inoportuna y "ridícula que me recorre el estómago mientras el arma cae al suelo" (19). De nuevo vemos cómo, mediante el humor negro, Neuman desvirtúa una escena que, examinada desde una perspectiva convencional, debería ocasionar en el lector compasión o lástima. Con ello, lo trágico no es aquí el suicidio, sino el no poder matarse, es decir, el intento fallido de quitarse la vida. Así, Neuman consigue a través de este microrrelato articular el suicidio no como un motivo de tragedia, sino, todo lo contrario, de comedia; el propio narrador-protagonista lo ratifica al afirmar: "a mí las bromas, excepto el suicidarme, no me hacen ninguna gracia" (Neuman 2011: 20).

Conclusión

A través de estos dos relatos de Andrés Neuman hemos comprobado que el motivo literario del suicidio no surge aquí desde una perspectiva aciaga, a partir de la cual el acto suicida presume la solución final que permite terminar con la melancolía, tal como podemos advertir en gran parte de las obras literarias que emergen en el siglo XX. Por el contrario, el camino, el sendero —como mencionamos al principio de este artículo— que elige Neuman para abordar el suicidio guarda relación con ese tono particular, irónico y socarrón, con ese énfasis compartido por toda una generación literaria denominada *Nueva Narrativa Argentina* que por medio del humor negro trata de mantener

una distancia, o lo que es lo mismo, de tomarse la vida menos en serio. En definitiva, se trata de dos historias que constituyen buenos ejemplos de cómo Neuman consigue poner en jaque ese precepto no escrito que presume que lo trágico debe ser el único prisma a través del cual es lícito observar el tema del suicidio, cuando en realidad la literatura también puede y debe matarnos de risa.

Bibliografía

Brown, Ron (2001): *Art of Suicide.* London: Reaktion Books.

Cervera, Cuevas (2006): "Una revisión de las ideas en torno al suicidio en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 11, pp. 11-41.

Durkheim, Emile (2006): *Lecciones de sociología.* Granada: Comares.

Fischer, Ernst (1984): *Literatura y crisis de la civilización europea: Kraus, Musil, Kafka.* Barcelona: Icaria.

Fuentes, Carlos (1976): *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz.

Goethe, Johann Wolfgang von (2011): *Las penas del joven Werther*, Barcelona: Alba Editorial.

Kryspin, Dubiel (2015): "La privación de las exequias eclesiásticas en el Código de Derecho Canónico de 1983". *Civilizar*, 15: 28 (enero-junio), pp. 37-46.

Machado, Antonio (2016): *Campos de Castilla*. Madrid: Alianza.

Martínez, Irene (1998): "Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84 (octubre-diciembre), pp. 223-241.

Menninger, Karl (1972): *El hombre contra sí mismo*. Barcelona: Península.

Montesinos, Toni (2014): *Melancolía y suicidios literarios. De Aristóteles a Alejandra Pizarnik*. Madrid: Fórcola.

Nadal y Lacaba, R (1844): *Suicidios: oración inaugural que en la apertura pública de las sesiones celebrada por la Academia de Medicina y Cirugía de esta ciudad al 2 de enero de 1841*. Barcelona: Imprenta de Antonio Brusi.

Neuman, Andrés (2000): *El que espera.* Barcelona: Anagrama.

—— (2009): *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de espuma.

—— (2011): *El fin de la lectura*. Santiago de Chile: Cuneta.

Neuman, Andrés (2014): *Barbarismos*. Madrid: Páginas de espuma.

Rocha de la Torre, Alfredo (2012): "Tierra natal: entre agonía y afirmación de la diferencia". *Revista de Filología*, 37:1, pp. 37-55.

San Agustín (1990): *La Ciudad de Dios*. México: Editorial Porrua.

ESCENAS DEL ESPECTÁCULO DE LA MUERTE: DECIR, VIVIR, ESCRIBIR Y MOSTRAR CÁNCER

Constanza Ramírez Zúñiga
Universität Leipzig

Diario morir / Diario vivir
Diario de vida / Diario de muerte
Hechos consumados / Desechos consumados
El día a día. Células grandes.
En el umbral de la muerte / Cerca del fin
Poemas a la muerte / Poemas de despedida de la vida
Jisei
Adiós al pasado
Testamento / Preparación para el viaje
(Millán 2007: 8)

Aquella lista de nombres o definiciones es lo que anota Gonzalo Millán, a modo de epígrafe, en la primera página de su última obra, *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*, libro en el que hace convivir las anotaciones de su diario vivir o diario morir, con poemas (o fragmentos de ellos).

El poeta chileno, nacido en 1947, había sido diagnosticado de cáncer al pulmón en fase terminal. Frente a aquella realidad, desde un plano médico, sólo quedó aplicar un tratamiento paliativo que suavizara la llegada de la muerte, mientras que, existencialmente, Millán eligió concentrarse en la experiencia de su propia enfermedad, la que llegó hasta nosotros mediante su libro póstumo. Esta bitácora es cada una de las cosas descritas más arriba: se trata, como apreciamos, de un terreno incierto, sobre el cual las categorías se mueven de un extremo a otro, oscilando sobre el eje de la muerte y la enfermedad propia, núcleo estructurador del texto. Así, el libro nos instala desde su primera página en el vértigo de lo desconocido, asistimos a algo que ni siquiera él puede definir qué es, nos internamos por tanto en el misterio de la experiencia de la enfermedad propia.

El gesto de sumergirse en aquella experiencia, de instalarse en el borde de la muerte para luego exhibírnosla, "tiene inevitablemente algo de infracción; o peor, algo de violación del tabú" (Sontag 2003: 2),

pues nos sitúa al lado de la muerte, instancia que las sociedades industrializadas nos han hecho esconder, dada la dificultad de convivir con ella. Desde esa perspectiva, el objetivo de este ensayo es mostrar de qué manera la escritura de *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte (VEA)* desarticula y transgrede los silenciamientos que revisten la muerte y la enfermedad, vivida en primera persona. Para llevar a cabo lo anterior, describiremos, en primer lugar, las condicionantes modernas de la recepción de la muerte, luego las disrupciones que operan en *VEA*, para finalmente centrarnos en la exacerbada exposición del cuerpo que redunda en la escritura.

Philipp Ariès (2005), en concordancia con lo expuesto por Sontag, sostiene que a partir del siglo XX comenzamos a vivir la etapa de la "muerte vedada"[1]. Esta estructura de comprensión difiere radicalmente de los sistemas anteriores, bajo los cuales la muerte era un espectáculo público, del cual nadie habría tenido, siquiera, la idea de sustraerse, llegando a ser, incluso, apetecido. Este cambio sucedió de un momento a otro. ¡Qué rápida inversión! Sostiene Ariès observando que, en el siglo XX, la muerte se transformó en un acontecimiento temido y, por tanto, silenciado.

Aquella distorsión de sentidos tiene su fundamento en la modernidad que, durante el siglo XX, introdujo un pensamiento en el que ser feliz constituye "un deber social y moral" (Ariès 2005: 90). Así, se hizo necesario evitar la melancolía y simular estar siempre feliz, incluso si se ha tocado el techo del desamparo. En relación a ello, cualquier signo de tristeza peca contra la felicidad poniéndola en cuestión, con lo cual la sociedad corre el riesgo de perder su razón de ser (Ariès 2005: 91).

1 Philippe Ariés había fijado cuatro estructuras de comprensión de la muerte: 'la muerte domesticada', 'la muerte propia', 'la muerte del otro' y 'la muerte vedada'. Estas estructuras, si bien son temporales, se mezclan encadenadamente, sin que existan cortes abruptos entre ellas. Se trata, más bien, de lentas sucesiones. Estas maneras de concepción trazan un recorrido que describe, en una primera instancia, la muerte en manos del propio sujeto, luego en la familia, para, finalmente, llegar a las manos de los médicos. De este recorrido devienen dos tipos de moribundo de la modernidad, "los más arcaicos, inmigrados recientes, todavía vinculados a las tradiciones de la muerte, que se esfuerzan por sacar al enfermo del hospital para que muera en casa, *more maiorum*; y por otra parte, los más comprometidos con la modernidad, que van a morir al hospital, porque morir en casa se ha convertido en un inconveniente" (Ariès 2005: 85).

En concordancia con aquella estructura de comprensión de la muerte, encontramos lo descrito por Certeau, quien puntualiza que, además de lo indecible que comporta la muerte en sí como experiencia, la sociedad contemporánea la ha sacado de su discurso, silenciándola por una parte, y ocultando al moribundo, por otra. Esta labor de 'limpieza' tendría dos orígenes: desde un lado, el discurso capitalista, y desde otro, el discurso de la medicina. El primero transforma al sujeto moribundo en un objeto sin sentido, ya que, desahuciado, está en suspenso (inactivo), aislado de quien puede hacer, cayendo fuera de lo que se puede pensar. El sujeto, en efecto, se encuentra en un hiato, por lo tanto no puede trabajar, estado que lo transforma en insignificante para la economía de la producción: "se encuentra censurado, privado de lenguaje, envuelto en una mortaja de silencio: innominable" (Certeau 1996: 208).

La medicina, por su lado, en tanto progreso científico, articula también el silenciamiento de la muerte. Su discurso sostiene que dentro del Hospital, "institución organizada por y para la conservación de la vida" (Certeau 1996: 207), el moribundo tiene que apartarse de los demás enfermos, obligándolos a un 'duelo anticipado'. Se trata de un fenómeno de rechazo institucional, rechazo que lo coloca por adelantado en la cámara mortuoria (Certeau 1996: 208).

Para la institución médica, sigue de Certeau, la muerte significa el fracaso de su disciplina, por ello es que también utiliza eufemismos para hablar del moribundo: 'este sujeto tiene necesidad de descansar', por lo que 'hace falta que él esté en *calma* y en reposo', 'déjenlo *dormir*'. De este modo se articulan imágenes extremas, las cuales dejan al moribundo en el lugar del ya muerto, del *outsider*, sustentándose, además, la imposibilidad, para el entorno, de "*sostener la enunciación* de la angustia, la desesperanza el dolor: que no se *diga* eso" (Certeau 1996: 207).

La muerte se refugia en el lenguaje de la santería, de la ritualidad, de la religión, de la astrología. Se trata de lenguajes exóticos en los cuales el secreto *inmoral* de la muerte queda depositado en una suerte de grutas protegidas (Certeau 1996: 211). Ella entonces aparece en espacios donde está permitida y no se la considera obscena dentro de la vida social, recubriéndose al moribundo de mentiras que "protegen a los

vivos de la voz que haría añicos este muro para el grito: 'voy a morir'" (Certeau 1996: 207).

Las concepciones del tabú que hemos descrito se condicen también con los sentidos que desde lo existencial expone Martín Heidegger. Cuando el filósofo alemán elabora la analítica del *Dasein*[2], sostiene que en su estar óntico[3], éste se encuentra olvidado del ser que es sí mismo, disuelto en el modo de ser del Uno (das *Man*). Ese 'estar disuelto' se traduce en que no vive según su proyecto de vida, sino que se pierde en el modo impersonal, fundido en la masa, convertido en un 'cualquiera' que se ha extraviado de sí. Tal manera de ser constituye el modo de la 'vida impropia' (*uneigentlich*) o 'la vida inauténtica'. La impropiedad, dice Heidegger, corresponde al "modo de estar-en-el-mundo, en el que el Dasein queda absorto por el mundo y por la coexistencia de los otros en el Uno" (Heidegger 2002: 198). Aquel modo implica que "el sí mismo del propio Dasein y el sí-mismo del otro no han sido encontrados aún o se han perdido. Se es en el modo de la dependencia y de la impropiedad" (Heidegger 2002: 132).

Lo anterior se traduce en que el Uno 'conoce' la muerte en tanto evento que sucede como 'caso de muerte': un cercano o un lejano muere. Es decir, 'la muerte' comparece como un evento habitual dentro del mundo y, como tal, "ella tiene la falta de notoriedad que es característica de lo que comparece cotidianamente" (Heidegger 2002: 273), frente a la cual Uno se dice explícitamente: "Uno también se muere por último

2 Heidegger concibe al *Dasein* como un estar siendo constante, que se proyecta en múltiples posibilidades de ser (*Sein Können*). En ese sentido, la traducción más correcta, de *Dasein* al español, sería 'ser del ahí'. Tal como lo explica Juan Eduardo Rivera, "en primer lugar, en buen castellano habría que decir 'estar-ahí; pero 'estar-ahí' significa existencia en el sentido tradicional" (Rivera en Heidegger 2002: 454). Es decir, existencia entendida como presencia de las cosas. Aquel sentido difiere de lo que Heidegger menta por *Dasein*, el cual conlleva el significado de 'un modo de estar en el ahí' (Rivera en Heidegger 2002: 454), más allá de la simple presencia.

3 A modo de síntesis diremos que lo óntico tiene relación con los entes o la entidad, mientras que lo ontológico se refiere al 'ser' de este ente. De esa manera, en tanto que el ser supone lo abierto, lo ontológico superaría toda delimitación impuesta por el ente, de modo que 'ser' puede hallarse en *cualquier* cosa y está *más allá* de todo 'qué' de la entidad. Por el contrario, el 'ente' es cerrado, por tanto lo óntico refiere a que "es 'lo que' es y nada más. En cambio, el ser no es nunca 'lo que', es lo que hace posible a todo qué" (Rivera y Stuven 2008: 47).

alguna vez; por lo pronto, sin embargo, Uno se mantiene a salvo" (Heidegger 2002: 273).

La afirmación 'Uno se muere' trasluce la muerte como algo que llegará algún día, pero que ahora no está ahí para Uno mismo, de allí que ésta no constituya amenaza. De esto sustraemos que la muerte del Uno no le pertenece propiamente, puesto que se trata de la muerte del otro que no es él. "Cada vez no soy yo, precisamente, porque este Uno no es nadie" (Heidegger 2002: 273). En consecuencia, el diario estar vuelto hacia la muerte constituye, en realidad, un continuo huir de ella. En esta operación el Uno procura una *"permanente tranquilización respecto de la muerte*" (Heidegger 2002: 274, cursivas en el original). Así, el solo hecho de pensar en ella es visto como una "pusilanimidad, inseguridad de la existencia y sombría huida del mundo: *El uno no tolera el coraje para la angustia ante la muerte*" (Heidegger 2002: 274, cursivas en el original).

A diferencia del 'modo impropio' de ser, el 'modo propio' (*eigentlich*) implica un *asumir expreso* de la existencia en cuanto existencia propia. Ello involucra concebirse como el ser que cada vez es sí mismo, comportándose con respecto a sí mismo y no con respecto al 'se' impersonal. En este modo de ser propio, el estar vuelto a la muerte no puede *"esquivar* la posibilidad más propia e irrespectiva, *encubriéndola* en esta huida y *reinterpretándola* en función de la comprensión común del uno" (Heidegger 2002: 280, cursivas en el original).

En síntesis, Heidegger sostendrá que la muerte reivindica al Dasein en su singularidad, aislándolo en sí mismo, lo cual, aclaramos, difiere del aislamiento que lo deja a solas consigo mismo, sin mundo y sin los demás, constituyendo un modo de ser que se concentra en "un estar abierto al mundo y a los demás, experimentado como lo más propio de sí mismo" (Rivera 2002: 489).

Desde lo que hemos descrito y como ya lo anunciábamos, podemos dar cuenta de que *Veneno de escorpión azul* viola todas las convenciones que norman la muerte, en lo que tiene que ver con el sujeto de la escritura que hace visibles su enfermedad y el camino a ser muerto. A partir de lo anterior, veremos que se articula, además, una complicidad con su lector (un 'lector modelo', si queremos decirlo con Umberto

Eco[4]), relación que podemos equiparar a la que el actor establece con su público o el espectáculo con su espectador, funcionando el texto como el punto medio en el que se contacta el hablante, exhibido mediante su escritura, con el sujeto que asiste a mirarlo. Se tratará, entonces, de instancias que cruzadas transgreden los tabúes impuestos a la muerte y a la enfermedad, haciéndonos concurrir a una comunión en la que podemos palpar esa posibilidad de no ser más, punto límite en el vértigo de la transgresión.

La infracción del pacto social frente a la muerte, planteada por VEA, convergerá desde diferentes aristas, fundándose a partir del propio momento de la escritura, y así, el moribundo que se pensaba inactivo, se muestra a sí mismo en su labor de producción, "Escribo en cuadernos de 100 hojas / matemáticas cuadro chico 5mm / con lápices japoneses Pilot de tinta gel/ negro y azul, los fecho. / Junto tres cuadernos llenos y los empasto / con cintas plásticas adhesivas" (Millán 2007: 264). Al mismo tiempo, sin embargo, esta tarea se concebirá inútil, tal como lo leemos en "Abecedario del suplicio":

> La sangre escupida es tinta púrpura
> Una de las letras del alfabeto del martirio
> No sabes para quien ni por qué
> Escribes esta página pañuelo (Millán 2007: 255).

Así, todo este proceso es un derroche de palabras, de letras y de sangre, metáfora de un gasto sin fines prácticos. Disfrute doloroso que desbarata cualquier economía. No sólo es un sujeto activo, sino uno que desbarata su producción. En otra anotación se indica que escribir *Veneno de escorpión azul* es "luchar por tu vida" (Millán 2007: 40). En el término *lucha* se consigna el sentido de la praxis escritural en tanto batalla; el resultado de ésta, sin embargo, es la comprobación de la

4 Umberto Eco plantea que "todo texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro" (Eco 1987: s.p). Teniendo en cuenta esta definición, utilizamos el término solamente para dar cuenta de que un texto contempla a un otro, ente que no es propósito de este artículo dilucidar.

inutilidad del gesto, sabemos que el pellejo está perdido, los 'desechos consumados' y, sin embargo, se sigue en el derroche.

Asimismo, leemos al herido de muerte desarticular las estrategias con las que los otros intentan recubrirlo, eufemizarlo y finalmente disminuirlo en su verdad:

> Los prójimos te consuelan y te miman, te temen
> y compadecen. Eres una herida dolorosa
> para los que te quieren. Tu anunciada
> muerte los llaga. Te ocultas porque hieres,
> tu presencia es abrasiva para los que te estiman.
> Te ocultas porque lesionas los ojos del corazón. (Millán 2007: 44)

Esta constatación de su entorno formula un doble movimiento: al tiempo que proclama su ocultamiento para no lesionar al otro, se desoculta en su representación, e insisto, nos invita a mirarlo o mirar en la *performance* que subsiste en su cuerpo. Se fragua, entonces, una muerte que, hecha carne, nos confirma que ella sucede porque se es cuerpo, cuerpo colonizado y en movimiento.

Vladimir Jankélévitch equipara el no pensar la propia muerte con no tener conciencia de que se es un cuerpo: "Hay algo que nos impide tomar conciencia de los latidos del corazón y el ritmo de la respiración… se diría que una especie de finalidad protectora impide que el hombre piense en su propia muerte" (2002: 53). Desafiando esta afirmación, como ya lo adelantábamos, veremos que la voz que opera en *VEA* se reconoce y escenifica a sí misma, poniendo en evidencia el cuerpo enfermo que es, y que está en proceso de dejar de ser. En consecuencia, la enfermedad se concibe como aquello que le pasa a él en tanto cuerpo, lo que se condice con los sentidos descritos por Nancy para el dolor: "el límite del dolor ofrece una evidencia intensa, donde lejos de convertirse en 'objeto' el cuerpo afligido se expone absolutamente como 'sujeto' […] cada golpe hace a ese 'sujeto' —ese *hoc*— más claro, más implacablemente claro" (Nancy 2003: 40).

En efecto, en *VEA*, el cuerpo se irá haciendo cada vez más claro, lo cual da cuenta de las dos dimensiones tramadas en la transformación de la enfermedad (y muerte) en escritura. Por una parte, tal como lo hemos descrito, el poeta construyó la figura del sujeto enfermo que, siguiendo

su cronología (las anotaciones están estrictamente fechadas), nos fue mostrando su existir enfermo. Por otra parte, en ese proceso el cáncer tomó también los ribetes de una escritura que, usando el cuerpo como soporte, le confirió una nueva identidad al sujeto. De ello es que en la bitácora/ escenario encontramos la construcción de un cuerpo roído por los signos del cáncer, a la vez que vamos leyendo la desesperación de un hablante que busca reconocerse en ese otro que comienza a ser. El cáncer, entonces, funciona como la reescritura de sí mismo. En la primera anotación de *VEA*, leemos:

> *Sábado 20 de mayo, 2006.* Santiago
> (En Peragallo)
> 19.00
>
> Despierto de una siesta después de haber almorzado una cazuela en la cama. Algo febril y apaleado después de la volada de ayer viernes. No tengo que salir tan temprano a los exámenes.
> […] Irascible. La cintigrafía me aprieta y me aplasta en la camilla. Cierro los ojos porque tengo una cubierta a menos de un centímetro de la nariz. Claustrofóbico. El examen no duele, pero angustia, me siento encerrado en un féretro. (Millán 2007: 9)

Esta anotación, en tanto que inaugura la escritura de *VEA*, nos muestra un texto que se abre *in medias res*, esto es en el medio del suceso, sin un previo contexto, el cual sólo se sugerirá en unas próximas líneas: "las últimas dos semanas haciéndome exámenes sin parar casi todos los días" (Millán 2007: 9).

La palabra *despierto* refuerza el sentido *in medias res*, en tanto que *despertar* implica una vuelta en sí y una conexión con lo que ahora viene, se trata de una vuelta o apertura de la conciencia. Se convoca, así, el sentido de una nueva lucidez, y es que, tal como lo dice el diccionario de la RAE, despertar conlleva el significado de "hacerse más advertida, avisada y entendida". *Despierto*, entonces, al comienzo del relato, nos señala una hendidura, un click que de golpe nos instala en la situación del sujeto que habla. Igualmente, *despertar* impugna la necesidad de *descansar*, de *dormir*, que la medicina indica para el enfermo.

La lucidez que se nos sugiere, se vuelca sobre el ser en sí del sujeto en vigilia, asistimos, entonces, a un escudriñamiento de sí mismo. La voz poética hace un recorrido por su cuerpo, el cual, siguiendo a Nancy,

se figura como un lugar de existencia, un cuerpo-lugar. Se trata de un espacio en el que se ex-cribe el ser. El ser-ahí (ser del ahí) es un ser-cuerpo. Desde esa premisa, Nancy articula una "ontología del cuerpo", que a su entender daría cuenta de que "ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo *es* el ser de la existencia" (Nancy 2003: 15), vale decir, el cuerpo es la apertura de ser: "el cuerpo da lugar a la existencia" (Nancy 2003: 15).

Concordando con lo anterior, veremos que en la anotación que referimos se conjuntan y hacen una sola unidad el cuerpo y la angustia de muerte: todo ocurre desde la experiencia corporal. Desde ahí se hace el gesto de poner en primer plano la figura física del hablante, que se vincula con la cotidianidad de la cazuela de ave y de la salida a los exámenes.

Asimismo, entramos a ver un cuerpo apaleado, febril; cuerpo que siente ira y está embargado por el sentir vital de la angustia, configurándose, entonces, el despegue de la nueva situación existencial del sujeto. La conciencia ha despertado de cara a la muerte, al igual que el hombre ha despertado en el féretro del examen médico. Se dibuja el proceso de la enfermedad que comienza a escribirse en su cuerpo. Asimismo leemos: "estoy cubierto de un sarpullido y me pica todo el cuerpo. El cuerpo molestado como un avispero, hierve de ira" (Millán 2007: 10). Observamos, entonces, que las emociones se tejen desde el cuerpo, operando en él una territorialización de la enfermedad. Ha comenzado la colonización. Desde esa perspectiva anota el hablante:

> la noticia del fin cae junto con tormentosos exámenes que escrutan el cuerpo muerto de susto. Cada exploración desencadena un dolor inédito. Sobreviene una tempestad de incomodidades, ayunos, madrugadas. Gotas con elásticos y pinchazos. Ardientes radiografías que tuestan las médulas y los huesos. (Millán 2007: 13)

En la descripción del cuerpo invadido por la enfermedad y por los médicos, observamos a la vez la operación que el mismo sujeto está articulando con su cuerpo, esto es escrutarlo y hacerlo visible en el texto. El diario exhibe el cuerpo en el proceso de la enfermedad, movimiento en el que la conciencia de muerte se exacerba y regocija en la exposición

del camino a ser cadáver: "Me desnudo y entro a una incierta ducha" (Veneno: 34).

Se concreta, así, un sujeto textual que tiene órganos, carne y hueso y, por eso mismo, cáncer. El texto nos deja ver un cuerpo desnudo hasta los huesos, en la máxima exposición del cuerpo/enfermo/cadáver/muerte:

> Estás transparente y desnudo
> En las pantallas que muestran
> a un esqueleto con una mochila
> El tumor es un contrabando mortal (Millán 2007: 37)

Reafirmamos, por consiguiente, que se trata de una muerte, que tomando la máscara del cáncer, ha comenzado su *performance*, en un espectáculo que se da en todo el cuerpo: "Despierto sintiéndome pésimo, dolor de cabeza, los pulmones adoloridos, tos, el estómago revuelto" (*Veneno* 53). Así se va construyendo un hablante en estado de precariedad creciente, "molestia en la ingle por la hernia […] qué alivio por la evacuación terminal. Mi precariedad creciente" (*Veneno* 294). En esta operación se manifiesta y deja oír el cuerpo, el decirse desde él, de ahí que el sujeto se llame a sí mismo a "ensanchar la atención, para interpretar los temores y ronqueras, los íntimos exabruptos del cuerpo. Todo habla. El hipo bronquial. Las risotadas del hígado como un hipopótamo sumido en su estanque" (Millán 2007: 222).

La enfermedad se concibe así como una puesta en escena diaria, lo que se condice con el epígrafe de *VEA*, en el cual el cáncer constituye una textualidad que se va inscribiendo en el cuerpo: "El día a día. Células grandes" (Millán 2007: 8). Se articula así la mutación de sí mismo, movimiento que a su vez impulsa la maquinaria de búsqueda de ese otro que es él mismo, y es que, la enfermedad lo va invistiendo de una nueva identidad, articulándose el juego entre la conciencia del cuerpo que deja de ser y de ese que debe volver a reconocer como sí mismo:

> Mi propia novedad me desconcierta, me he transformado en el que tose sin descanso y sangra en secreto, en el que ha bajado de peso y le ha cambiado la voz, al que le falta el aire y en el que dejó de ser maduro y se siente viejo y podrido. (Millán 2007: 267)

El enfermo se ve a sí mismo a partir de los signos que la enfermedad ha dibujado en su cuerpo, nuevas señas que configuran otra topografía

del cuerpo que lo constituye. El cáncer fragua un quiebre con el que era antes, y empieza el dibujo de un otro que difiere del que reconocía como sí mismo, y que, sin embargo, debe asumirse como propio: "Yo soy otro, ese que hasta hace poco sin saberlo estaba enfermo, estaba enfermo sin saberlo, se pensaba sano sin saberlo" (*Veneno* 62). En la apertura de ese 'yo', primera persona que es él, sujeto de la escritura, se anuncia en primer lugar el desdoblamiento desde ese otro que comienza a ser en cuanto se supo herido por la enfermedad. Ese desdoblamiento es paralelo a la conciencia de ser sí mismo que toma mediante la enfermedad, de modo que el descubrimiento de la dolencia expande la conciencia de que va a morir y, junto a ello, la conciencia de su ser fragmentado entre el que era sano y ahora está enfermo. Debe escribir y escribirse a sí mismo en el descubrimiento de su propia novedad.

Anota también, en "La voz cambiada": "Soy el que ha cambiado la voz / el desconocido al que no le gusta oírse" (Millán 2007: 167). El verbo *ser* en este fragmento conjunta, al igual que en la anotación 'yo soy otro', dos identidades: el que cambió la voz y, al mismo tiempo, el desconocido que ya no se reconoce. Descubrimos, de ese modo, que el sujeto hablante está fracturado no sólo con el entorno, apartado del mundo de los sanos, encerrado a vivir la vida desde lo que le será arrancado, sino que está quebrado con respecto a sí mismo, hay un otro enfermo, que es sí mismo pero alumbrado en su propia diferencia.

La puesta extrema de ese desdoblamiento lo anotamos en la conciencia de que *tumor* se abrevia como *'tu'*, *Tu*: "'Tu' es la abreviatura/ abreviación médica/ galénica de tumor" (Millán 2007: 62). Asimismo leemos:

> La doctora hace un boceto de mi 'tu' al reverso de una solicitud de exámenes, cáncer en el pulmón siniestro, los ganglios afectados (pérdida de la voz), il cuore, el mediastino, la tráquea amenazada, el hígado mordido por el alcohol. (Millán 2007: 69)

La operación realizada por la doctora se corresponde, nuevamente, con la operación que ha llevado a cabo el hablante, quien bosqueja su nuevo 'tu' en el texto que escribe, desviste su cuerpo para mostrarlo en su nueva individualidad, haciendo gala de esta nueva identidad que lo parte en dos.

El cuerpo se inscribe en el sistema simbólico y, así, desde el nuevo cuerpo enfermo, se articula el cuerpo textual. El cuerpo se materializa en la escritura, articulándose como el soporte de la enfermedad que se escribe en él. En esta exhibición del cuerpo, se concreta, además, el sentido de una escritura desocultadora del cadáver, la muerte se habla desde donde está ocurriendo, de manera que la enfermedad es el tallado de una muerte colonizadora y performática, que actúa y ocurre y da señas de ese proceso. El ser-para-la-muerte es un ser que está muriendo día a día, que se está entregando a esa muerte en cada instante, y eso queda consignado en la convergencia de la escritura.

Otro de los tabúes que esta escritura subvierte, como podemos adivinarlo, es el que impone la medicina; ello porque revela la pérdida de la batalla frente a la enfermedad, dejando ver la temida incapacidad de la ciencia de vencer la muerte. Este quiebre con lo que busca el discurso científico, lo concentramos en la metáfora de la guerra que recorre todo el texto, un proceso que ha transformado el cuerpo en campo de batalla:

> Pugna entre células activadas y malignas descontroladas
> y el efecto letárgico del veneno del escorpión azul.
> Batallan en las vísceras esponjosas negras y azules,
> verdes y coloradas, camisetas y banderas. (Millán 2007: 69)

Es un movimiento sin un orden que lo dirija, no hay un principio rector en él.

Asimismo, la metáfora de la batalla estará presente como matriz en varios niveles: por ejemplo, desde la imagen de "Alemania 2006", mundial que se jugaba en el momento de la escritura, del cual se registran los resultados parciales: "veo el partido inaugural del Mundial, Alemania (4) Costa Rica (2). Almuerzo y después el segundo partido, Ecuador (2) Polonia (0)" (Millán 2007: 48). Se trata de consignar resultados, no hay detalles técnicos, ni tampoco preferencias o identificaciones, de manera que la presencia del fútbol funciona tan sólo como un registro del duelo, de batallas mínimas que se pelean al mismo tiempo que él debe lidiar con el agón que, desde la imposibilidad de la medicina, le concierne sólo a él, al cáncer y a sus células.

Cerramos así este trabajo, en el cual pusimos énfasis en mostrar desde qué estrategias *VEA* transgrede los límites de lo decible y lo mostrable

con respecto a la experiencia, tanto de la enfermedad como de la muerte en primera persona, impuestos por instancias como la medicina, los sistemas de producción y la propia defensa del sujeto frente a la angustia de la nada que sustenta la existencia.

La última escritura de Millán, como pudimos ver, constituye un proceso de exposición, en el que, a ratos, el lector podía asistir como voyeur al espectáculo privado que debe ser el del cuerpo muriendo de cáncer. En aquel gesto, el sujeto espectador se asomaba a los vértigos y abismos que abre la transgresión.

El tabú de la muerte, finalmente, es una estrategia de protección, por lo que su subversión deja al sujeto siempre tambaleando entre el miedo y la certeza de que se puede volver atrás y revestir todo del discurso tranquilizador o simplemente dejarlo ahí "bajo la alfombra", oculto. Esa es la opción que ya no tenía el sujeto hablante de *VEA*.

Además, pudiendo indagar en los significados o resignificados que en ese gesto se visibilizarían, recurriendo a Heidegger podemos decir que todo el aparataje de *VEA* es puesto en función para asumir y significar la existencia propia: quien muere es él y nadie más que él, y de eso nos invitó a ser parte.

Bibliografía

Ariès, Philippe (2005): *Historia de la muerte en Occidente: desde la edad media hasta nuestros días.* Trad. de Carbajo y Perrin. Barcelona: Acantilado.

Certeau, Michel de (1996): *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*. México: D.F.: Universidad Iberoamericana. Traducción de Alejandro Pescador.

Eco, Umberto (1987): "Lector Modelo", <http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/eco._el_lector_modelo.pdf> [fecha de consulta: 1-IX-2017].

Heidegger, Martin (2002): *Ser y tiempo.* Trad., ed. y prólogo de Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

Jankélévitch, Vladimir (2002): *La muerte*. Trad. y prólogo de Manuel Arranz. Valencia: Pretextos.

Millán, Gonzalo (2007): *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*. Ed. de María Inés Zaldívar. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Nancy, Jean-Luc (2003): *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Rivera, Eduardo/ Stuven, María Teresa (2008): *Comentario a Ser y Tiempo.* Santiago de Chile: Ediciones UC, vol. I.

Sontag, Susan (2003): *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.

ÁLEX DE LA IGLESIA: EL *ENFANT TERRIBLE* DEL CINE ESPAÑOL Y LA 'TRANSGRESIÓN INSTITUCIONALIZADA'

Daniela Kuschel
Universität Mannheim

La poetología del cine de Álex de la Iglesia

Hablando de tabúes y transgresiones en la cultura hispánica contemporánea, las películas de Álex de la Iglesia saltan a la vista. El director vasco ganó mucha fama como el '*enfant terrible*' del cine español a causa de su larga filmografía 'friki'. Ya en su temprano cortometraje *Mirindas asesinas* (1991), y con certeza desde su primer largometraje *Acción mutante* (1993), De la Iglesia demostró no sólo su aptitud artística sino también que nada ni nadie era intocable para él. Teniendo en cuenta sus excesos estéticos y temáticos o las continuas cargas de profundidad contra las instituciones sociales, culturales, estatales y religiosas, puede sorprender que haya sido nombrado presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Esta supuesta contradicción da base al planteamiento del presente estudio que reflexiona sobre el carácter transgresivo de las obras de Álex de la Iglesia. Su evolución, que le llevó a presidir a los cineastas españoles, sugiere que las transgresiones en su cine se han 'institucionalizado', en el sentido de que cuentan con una aceptación y legitimidad sistémicas. Un recorrido por la filmografía de Álex de la Iglesia permite observar que la dinámica de tabú y transgresión resulta de las interrelaciones entre los rasgos formales y semánticos de las obras y sus aspectos pragmáticos (contextos de producción, de distribución y de recepción) que, en su conjunto, son decisivos con respecto a la construcción, la perpetuación y también la violación de tabúes.

Las transgresiones que estudiaremos son, por un lado, procesos semióticos que se efectúan en los textos fílmicos y que tienen un potencial de provocar porque en su concepción verbal o visual tienden a generar efectos de choque que traen consigo los correspondientes afectos y reacciones corporales (p. ej. angustia, pudor, sudoración y palpitación). Por el otro lado, forman parte del conjunto de prácticas culturales que, dado que establecen referencias a un determinado

contexto social o cultural, exploran y cuestionan normas y valores vigentes. Si las transgresiones son ampliamente publicitadas, es decir si generan discursos de indignación en otros medios y contextos, pueden transformarse en escándalos. Es cierto que hay temas como la violencia, las guerras o el sexo, y también estéticas, p. ej. las de *splatter* o *gore*, que poseen un potencial elevado de provocación porque en muchos casos traen consigo un ímpetu moral o transgreden el 'buen gusto'. Veremos que las transgresiones son capaces de trabajar tanto en pro como en contra de la sacralización de tabúes y que su carácter versátil se muestra tanto en su envergadura histórica como en su dimensión sociocultural. La poetología del cine de De la Iglesia se centra en tales formas estéticas porque le sirven al director para "colocar al espectador en posiciones morales en las que nunca estuvo" (Álex de la Iglesia). Además, su producción cinematográfica y también la actitud que De la Iglesia adopta frente al papel del público remiten a que una película no sólo es un producto cultural o artístico sino también una mercancía y que, por consiguiente, debe perseguir una cierta lógica de espectáculo a fin de 'darle al público lo que éste quiere ver'. Es como si nos invitara a tomar asiento en la 'mesa de trucos' de Cervantes sabiendo perfectamente lo que deseamos encontrar en sus películas. En ese sentido, la estrategia del director vasco coincide con la de otros cineastas quienes desde los años noventa "[...] have achieved considerable box-office success by appropriating Hollywood formulae and mixing them with the autochthonous art-house-traditions, whilst not relinquishing their status as auteurs" (Buse/ Willis/ Triana-Toribio 2012: 4). Los autores de la monografía *The Cinema of Álex de la Iglesia* lo califican de '*auteur* popular' justamente porque sus películas recurren a formas y estructuras potencialmente capaces de estimular y entretener a un público de masas. Abarcan distintos ámbitos y contextos culturales y por eso son fáciles de comprender para un público amplio. Además de esas estructuras se vale del patrimonio cultural de España y de su imaginario popular estableciendo enlaces de complicidad de diferentes grados con el espectador. Las películas contienen referencias estéticas y culturales específicas que tanto aluden a la historia del cine español como generan enlaces con la cultura local de sus correspondientes lugares y tiempos de origen. En este contexto es interesante observar que ciertas estructuras

populares (p. ej. géneros como el cine de terror) y también varios aspectos pragmáticos (p. ej. la reputación del autor o el alcance de su *fandom*) influyen en el efecto que tienen las transgresiones estéticas o temáticas porque las espectativas y actitudes del público frente a la obra y su estética, al tema tratado y al autor prefiguran la lectura y son por ello decisivas con respecto a la dinámica de tabú y transgresión.

Ni el uso de géneros populares o de referencias directas a Hollywood ni la representación explícita de sexo y de violencia son ajenas al cine de De la Iglesia. Pero su gran constante, "el horror enmascarado por el humor" (Angulo/ Santamarina 2012: 3), se alimenta del esperpento, procedimiento estético creado por Ramón del Valle-Inclán que recuperó en su tiempo la tradición literaria y artística hispánica de lo grotesco y que ha influenciado considerablemente la historia cultural de España. Por lo tanto, se puede afirmar que el cine de De la Iglesia se vale de un valor estético que ha adquirido una connotación positiva aunque en el fondo lo que expresa es pesimista. Se aprecia su capacidad de captar "[e]l sentido trágico de la vida española [que] sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada" (declaración de Max Estrella en la escena duodécima de *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán 2017: 224). Son obvias sus afinidades con el esperpento cinematográfico de, por ejemplo, las comedias de García Berlanga o de Fernán-Gómez. Sin embargo, no se le denominaría *enfant terrible* si solamente recurriera a ese recurso de amplia aceptación cultural; De la Iglesia no se contenta con utilizarlo, sino que lo actualiza insertándolo en estructuras populares que tienden a ofrecer un acceso fácil al texto fílmico y a 'espectacularizar' la comunicación estética. En especial, se ofrece un *thrill*[1] al espectador mediante la fusión de un procedimiento estético (el esperpento) bien arraigado en la historia cultural española con elementos pornográficos y del cine de terror.

De ello resulta la especie de bifurcación que marca la producción fílmica de De la Iglesia. Por un lado, sus películas destacan por una estética que brinda un 'entretenimiento sensacionalista' que transforma la comunicación en espectáculo. Aparentemente persigue sistemáticamente los lemas "Sex sells" o "If it bleeds, it leads" cuando

1. Del verbo inglés *to thrill* el cual significa asustar, estremecer, emocionar.

enfrenta al espectador a escenas violentas, sangrientas o pornográficas; apela a la curiosidad mórbida de un público que quiere ver lo erótico, lo sexista, lo grotesco, lo violento, lo terrorífico y lo abyecto. Por el otro lado, su estética recurre a estrategias de alienación y de auto-reflexión que pertenecen al inventario de la denominada Alta Cultura y que nos reprochan la curiosidad y el voyeurismo mórbidos que nos concede la mirada cinematográfica. Sobre todo a partir de lo grotesco, que une la risa y el horror y que es 'elemento estructurante' de todas sus películas, yuxtapone el entretenimiento sensacionalista a la crítica cultural y social. Con la presentación y escenificación de transgresiones ostensibles, su cine incita a reflexionar sobre los límites, los tabúes y las normas culturales que se re-inventan y re-construyen continuamente. Hay consenso en que una "teoría del humor horrorizado" (Angulo/Santamarina 2012: 27) nos permite aproximarnos a su cine. En ese sentido, lo grotesco supone un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico, ya que en él coexisten elementos que normalmente son considerados como incompatibles: "[...] puede mover a la risa pero no una risa ligera sino más bien inquietante" (Genovés Estrada 2012). Al deformar la realidad une la risa y el llanto. Nos alivia la risa cuando chorrea la sangre y en otros momentos de extrema perturbación, aunque no sea una risa libre de sensaciones incómodas. Esta teoría se ejemplifica en todos los componentes de sus películas: tanto en los personajes desmesurados e imperfectos, verdaderos esperpentos humanos, perdedores y marginados, como en el discurso fílmico y en los temas y tópicos que se abordan. Se nos presentan normas culturales establecidas que mediante una estética de choque se ven puestas en tela de juicio. Sin embargo, el cine de Álex de la Iglesia no olvida nunca su principal misión: entretener al público. Desde hace más de veinte años, sus películas influyen en el panorama cinematográfico de España: han sido motivo tanto de polémica como de veneración. Siempre a la altura de la época, sus visiones del mundo ofenden a la vez que deleitan.

Hasta los límites de lo soportable y más allá

Muertos de risa (1999), hasta ahora el largometraje más taquillero de De la Iglesia, es probablemente también su obra más prototípica:

toma su título muy al pie de la letra mostrándonos un payaso que recibe golpes para que se ría el público de un programa de tele. Al final, los protagonistas Nino y Bruno se matan en directo mientras que los espectadores se mueren *de risa*. La película maneja y manipula a los receptores: a los ficticios (que ven la tele en el filme) pero también al público empírico (que ve el filme en el cine). Este último es testigo de un juego sádico que se desarrolla en la trama narrativa y —al igual que el público (encarnado por los actores) en la pantalla— también se ríe. Se ejemplifican aquí los principios estéticos del ya comentado *estilo* que De la Iglesia ha cultivado a lo largo de los años y que permite la legitimidad y la aceptación sistémicas porque las constantes repeticiones han mitigado su potencial de provocar. Además, la reputación del director, quien se ha convertido en una especie de marca registrada que garantiza el éxito comercial, regulariza las actitudes del público y de la crítica con respecto a las transgresiones presentadas. Del *enfant terrible* no se espera menos, lo que significa que las transgresiones forman parte de una convención que se ha establecido alrededor de su cine, obedeciendo a una "norma o práctica admitida tácitamente" (DRAE , "convención"), y que condiciona el marco de recepción de sus películas.

No obstante, el cine de De la Iglesia guarda un potencial transgresivo porque cuestiona sus propias convenciones ya que la manipulación de la mirada del espectador empírico revela un elemento fundamental de la poetología del director vasco: mirando la ficción en la pantalla, el espectador se convierte también en un *voyeur* que disfruta de la violencia y del sufrimiento del otro. A través del modo cómo el discurso fílmico refleja las transgresiones, las películas hacen hincapié en las cualidades ambiguas de un 'placer culposo' o 'inconfesable' (*guilty pleasure*[2]) que obliga al receptor a adoptar una posición crítica frenta a sí mismo. Como relacionamos constantemente el mundo ficcional con nuestra realidad factual, los fenómenos estéticos transgresivos vistos durante el tiempo de proyección revelan los mecanismos que actúan en la construcción de tabúes y que controlan nuestra vida cotidiana y todos los procesos

2. El *Oxford Living Dictionary* da la siguiente definición: "Something, such as a film, television program, or piece of music that one enjoys despite feeling that it is not generally held in high regard" (en línea: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/guilty_pleasure>, [Fecha de consulta: 26-IX-2017]).

culturales. Los espectadores experimentamos las transgresiones en virtud de su realización estética y nos damos cuenta (por el pudor, el miedo, la angustia o la indignación que sentimos) de nuestras propias normas, reglas y limitaciones sociales. Es un mecanismo regulador que depende decisivamente de las referencias culturales e intertextuales y de los enlaces que genera la película con sus correspondientes contextos (tanto de producción como de recepción). Cuando miramos, por ejemplo, la escena final de *Muertos de risa*, en la que se matan a balazos Nino y Bruno durante la grabación de un programa de Nochevieja, vemos bien claro cómo el cine de De la Iglesia nos deleita con su entretenimiento sensacionalista y a la vez nos reprocha nuestra hipocresía y nuestras lacras morales.

El día de la bestia (1995), que tuvo un gran éxito en España, se ha convertido en una película de culto que no sólo permite identificar los rasgos típicos del estilo de De la Iglesia sino que también invita a reflexionar sobre los contextos culturales que intervienen en la dinámica de tabúes y transgresiones. Rodada en 1995, está llena de elementos de la cultura popular de la época, y como la trama se desarrolla en el entorno urbano de Madrid, las referencias al contexto sociopolítico y cultural español contemporáneo abundan y determinan la lectura. Por eso, la película nos sirve de ejemplo de cómo tanto las dimensiones histórica y cultural como las convenciones estéticas condicionan el carácter versátil de las transgresiones.

A continuación se analizará una de las varias escenas en las que lo grotesco estructura la película mediante irónicos contrastes para demostrar cómo la distancia irónica inherente al género, que suele ser la 'comedia de terror', relativiza una posible escandalización de los temas tratados. En la escena escogida el Padre Ángel explica a José María su misión mientras la madre de José, Rosario, y la empleada, Mina, preparan la comida. El encuentro tiene lugar en la cocina de la pensión, un sitio semi-público, lo que significa que también están presentes otros personajes que, en total, forman un grupo heterogéneo y burlesco y dialogan con los protagonistas. Éstos últimos, por cierto, son verdaderos esperpentos en su aparencia y carácter: un sacerdote (el Padre Ángel) que comete crímenes para evocar al Anticristo, un pseudo-satanista abobado pero cándido (José María), una matrona masculina, violenta

pero preocupada (Rosario), una chica atractiva pero ingenua (Mina), y un anciano descuidado y bajo la influencia de las drogas (el abuelo). Aparte del contraste visible entre los personajes, una estética de choque —una forma de transgresión semiótica— configura su comunicación y actuación. Las explicaciones del Padre Ángel, de las que según él depende la salvación del mundo, son interrumpidas constantemente, lo que lleva hasta el ridículo sus intenciones. Como no se desarrolla ninguna conversación convencional, se produce una forma de extrañeza en el espectador que no sólo se ve confrontado con las ideas lunáticas del Padre Ángel sino también con la disfunción de la comunicación (un proceso semiótico fracasado) y que, por lo consiguiente, no sabe cómo interpretar lo que ha visto ni lo que ha escuchado.

La primera interrupción se produce porque José María, en vez de prestar atención a lo que le cuenta el padre, concentra su mirada en la contemplación del pecho de Mina. El comentario y el gesto explicativo (José María mueve los brazos y el cuerpo como si tuviera sexo con ella) son sin duda sexistas ya que reducen a Mina a un mero objeto de placer sexual, con un discurso arquetípico que todavía no ha perdido actualidad. Sin embargo, no lo podemos tomar muy en serio porque el deplorable aspecto físico de José María y su confesión de que desde hace un año intenta "tirársela" pero no lo logra le convierten en un personaje inofensivo, lamentable y ridículo. Es una parodia del sexo machista en el que el falo es ante todo poder.

La segunda interrupción corresponde al momento cuando la matrona llega a la mesa para ofrecerle comida al padre y comentarle que su hijo José María es en realidad un artista, y no un miserable vendedor de discos. La postura de la madre —el busto apoyado en los codos sobre la mesa— cuando se acerca al Padre Ángel para hablarle, indica sin ninguna duda su dominancia. Aunque todos, incluso ella, saben que lo que dice no es verdad, queda claro que no hay manera de contradecirle. Pues, al objetar algo José María, Rosario le pega, de paso, pero violentamente, mientras sigue su discurso como si no hubiera pasado nada.

La tercera interrupción es la entrada del abuelo desnudo que provoca otras reacciones de irritación: no sólo porque la desnudez en un lugar semi-público es un factor chocante sino también porque el hecho de ver

un cuerpo viejo e imperfecto nos produce una sensación de vergüenza ajena. José María se considera el cuidador de su abuelo y parece quererlo y respetarlo de verdad, lo que se expresa en sus gestos (p. ej. le da un beso en la frente). Al mismo tiempo le mete drogas en la boca, convencido de que es la mejor forma de cuidarlo. También ofrece "tripis" al sacerdote quien sigue explicando estoicamente su misión a pesar de todas las interrupciones extrañas.

En esta escena el sexismo, una forma de 'fanatismo religioso', el abuso de drogas y la violencia verbal y física se interponen con lo cotidiano como si fueran parte común y corriente de la vida social. Esas rupturas, que se reflejan también en los enfoques y movimientos de la cámara, causan un efecto de extrañamiento al espectador . En total, la escena provoca una mezcla de sensaciones y sentimientos: pudor, vergüenza, consternación, turbación, pero también risa y divertimiento. Las transgresiones contribuyen a la distancia irónica y la vez a lo 'cutre' (el culto del mal gusto) que la película ofrece a su público (Pohl 2012: 269). Se fomenta así una forma de desapego respecto a lo que suele considerarse política y culturalmente correcto, y mediante la parodia De la Iglesia se burla de las convenciones estéticas, culturales y sociales vigentes: gracias a la forma esperpéntica de la película, el director puede tratar temáticas y cuestiones delicadas sin tomarse demasiado en serio a sí mismo. De ahí que *El día de la bestia* pudo transformarse en una película de culto que ha gustado tanto a un gran público como a los críticos, que en retrospectiva le concedieron el estatus de "la película emblemática de la década que había cambiado el curso del cine español" (Álex de la Iglesia, en Sánchez Navarro 2005: 8). La gran aprobación por parte del público y de la crítica sanciona las cargas contra las diferentes instituciones y la crítica del sistema axiológico dominante. No se trata simplemente de hacer mofa de la sociedad contemporánea sino que a partir de una auto-reflexión cultural se reintegran las transgresiones como valores positivos del sistema.

Las transgresiones estéticas más prominentes y visibles son las diversas y frecuentes recurrencias al cine de terror —sobre todo perceptibles por el uso excesivo de elementos del cine *splatter* y *gore*— y las recurrencias a la pornografía. En el ámbito popular, violencia y sexo (también en diferentes combinaciones) forman parte del repertorio de recursos

que excitan al público porque disponen del ya mencionado *thrill*. En muchos casos abordan tabúes y los derogan por lo menos durante el momento de su realización en la pantalla. Lo importante es que se trata de 'transgresiones institucionalizadas' ya que la provocación forma parte de las propiedades típicas del género. Eso significa que existe una suerte de contrato tácito con el público y que, por consiguiente, la lectura es prefigurada por esta connivencia. Sin embargo, las imágenes en las que no sólo se nota la sangre, sino que también los cuerpos destruidos y penetrados de múltiples formas, ponen al espectador en una posición desagradable, puesto que el cuerpo constituye una zona muy íntima del ser humano. Al mismo tiempo, esas escenas nos resultan fascinantes y excitantes, lo que significa, por ejemplo, que con ellas el cine de terror "ofrece una válvula de escape, la posibilidad de sentir miedo y de gritar sin sentir vergüenza, de hacer catarsis" (Cedeño Rojas 2012: 2).

En cuanto a penetraciones del cuerpo, *Perdita Durango* (1997) brinda varios ejemplos particularmente llamativos. Así, la representación de la violación de una joven pareja americana por Romeo y Perdita permite discutir otra función que pueden asumir las transgresiones en las películas de De la Iglesia: la escena rompe radicalmente con ideas 'sacralizadas' por un consenso social porque pone en tela de juicio diferentes discursos acerca de la violación, en primer lugar los que se centran en los antagonismos víctima vs. victimario y culpabilidad vs. vergüenza. El tema sigue siendo un tabú en la sociedad contemporánea justamente a causa de los discursos y estereotipos establecidos que no permiten una discusión fuera de los estrechos límites que imponen. En *Perdita Durango* nos vemos confrontados con dos violaciones paralelas: una víctima es varón y la otra mujer. Además se trata de dos parejas, una que comete el crimen y otra que lo sufre. La violación de Duane cometida por Perdita evoca claramente el tema tabú del abuso sexual de varones y, por consiguiente, hace olvidar rápidamente que se trata de una violación ya que víctimas masculinas de un abuso sexual ejercido por mujeres no cuadran en el esquema estereotípico. La escena presenta a Duane atrapado entre miedo y placer corporal 'inculpable', producto de la atracción que siente por Perdita y de la que se prevale ella para obligarlo a tener sexo con ella. A primera vista, esta forma de placer que siente Duane dispensa al espectador de la perturbación y de las dudas que

le causa el espectáculo aberrante, ya que ya no tomamos lo visto por un abuso (sexual) de Duane. Además, la escena consta de un *flashback* que recuerda su primera experiencia sexual (que no fue nada placentera). La secuencia ridiculiza el acto sexual porque muestra al hombre aplastado debajo de una mujer muy gorda que disfruta mientras él sufre el abuso corporal y no parece encontrar placer en el coito involuntario. La risa que nos provoca el *flashback* sobre las desagradables experiencias sexuales de Duane, que contradicen todos los estereotipos propagados acerca de los jóvenes masculinos de los años 90, produce la distancia irónica necesaria para poder 'digerir' temas delicados y polarizadores; más aún, la risa inquietante incita los procesos de reflexión. Pues, a pesar de las circunstancias se trata de un abuso en los dos casos.

La segunda violación, la de Estelle, representada de manera más explícitamente pornográfica, enfoca primero a la mujer como una víctima prototípica, pero después pasa a sugerir que experimenta placer sexual en la violación. Lo que también causa interés en esta escena es el juego que se centra en los celos y en el voyeurismo. En fin, *Perdita Durango* es una película más de la filmografía de De la Iglesia que manipula a los espectadores y les transmite afectos contradictorios.

En total, la escena pone al espectador ante una perspectiva moral muy discutible. Pero lo más chocante es que parece legitimar unas 'presunciones' altamente cuestionables que todavía son bastante frecuentes en los discursos sobre la violación, del tipo: "las víctimas de abusos sexuales son exclusivamente femeninas"; "Si la víctima no se opone hasta el final, no es una violación"; "la víctima es parcialmente culpable si se viste de manera provocativa o incitadora", etc. Por un lado, la película muestra la fascinación mórbida causada por la combinación del placer corporal y la violencia, y que se origina en el abuso del poder por parte del victimario, fantasía sexual frecuente (Berner / Hill 2004). Además nos presenta el sexo como 'instrumento de poder' no sólo en el abuso propiamente dicho, sino también en relación con emociones como los celos y el correspondiente sentimiento de 'venganza'. Por el otro lado, al citar y contradecir los discursos establecidos, nos muestra claramente las problemáticas en torno a la culpabilidad y la vergüenza que resultan de la perpetuación de los mitos de la violación. En este marco la película hace también referencia al problema jurídico real

de que por falta de denuncias o pruebas no hay condenas. El juego contrastivo de las dos escenas entre la representación de las violaciones como actos abusivos y de los placeres que parecen sentir las víctimas (y que sorprenden, aturden e irritan al espectador) revela que las atribuciones y estrategias discursivas con respecto a violaciones son consagradas por la sociedad: nuestra concepción de cómo ha de ser una violación choca con su representación en la escena en la que la violación es objeto de voyeurismo y mostrada como placentera para las víctimas. El extrañamiento del receptor pone al descubierto las formas habituales y normativas de representación y cuestiona en este caso la frontera entre la seducción y la agresión sexual y desenmascara los mitos de la violación por medio de la parodia. Mirada por separada la escena podría parecer una ridiculización burlesca de las víctimas, pero vista en su concepción paródica y en el conjunto de la película funciona más bien en contra de la sacralización de un tabú vigente —representar una violación de forma no modélica— porque incita al espectador a cuestionar sus posiciones. En 2017 *Perdita Durango* cumplió 20 años pero sigue caldeando los ánimos y provocando vergüenza a pesar de la supuesta superación de las transgresiones que se normalizan cuando el público se acostumbre a ellas. No significa esto necesariamente que la gente sea más conservadora que antes, sino que la situación concreta de recepción (que incluye el transfondo cultural y educacional) revela ser determinante a la hora de percibir el carácter transgresivo de ciertas formas de representación.

El recorrido por la filmografía de De la Iglesia deja suponer que su cine se radicaliza continuamente con respecto a su potencial de provocar, con el fin de contrarrestar el acostumbramiento del espectador. Como las transgresiones de tabúes, aunque se superen en radicalidad de una película a otra, no pueden evitar que se 'normalicen' y que no sólo los amantes del estilo de De la Iglesia las esperen e incluso las reclamen, hace falta intensificarlas cada vez más para romper con esas expectativas y generar un nuevo potencial de provocar. Con *Balada triste de trompeta* (2010) parece 'haberse llevado el gato al agua': esta película, de la que el director dice que ha sido "un exorcismo" (*Clarín* 24/08/2011), pone el dedo en una llaga cuya aparente no-cicatrización es tema de fuertes conmociones sociales y políticas: la Guerra Civil Española y, sobre todo, sus secuelas en la dictadura de Franco. Aplicando su gran constante, "el

horror enmascarado por el humor" (Angulo/ Santamarina 2012: 53), De la Iglesia agarra por las astas al 'toro sagrado' de la memoria colectiva de España. *Balada triste* gira en torno a un triángulo amoroso de cariz grotesco: dos payasos, uno triste y el otro tonto, luchan por el amor de una trapecista quien se quiebra en cuerpo y alma al final de la película a causa de ese amor obsesivo. La trama, que permite una lectura alegórica sobre el poder destructivo del amor, se desarrolla en un ambiente hostil y grotesco: un circo al borde de la ruina que en su espectáculo combina la risa y el horror. Las innumerables referencias al contexto histórico de la Guerra Civil y del Franquismo contribuyen al debate sobre el tratamiento del legado del pasado y sobre la persistente virulencia de la memoria histórica. Aparte de las ya habituales transgresiones estéticas (irónicos contrastes, personajes grotescos, exceso de violencia y elementos pornográficos), podemos constatar en *Balada triste* una irreverencia con respecto a las convenciones de la representación sancionada de la Guerra Civil en la literatura y en el cine ya que se aleja de las estrategias literarias consideradas emblemáticas para la recuperación de la memoria histórica, centradas generalmente en una estética realista o en un estilo lírico (Luengo 2004, Winter 2006, Jünke 2012). Debido a su composición , en la que predomina lo grotesco y se produce una estética de choque, la película se niega a una interpretación éticamente unánime, evitando así inscribirse en una tradición republicana ni adoptando la posición de un revisionismo precario. Destaca la ambivalencia de los aspectos y valores en cuestión. Sobre todo, se desvía del camino consensual y opta por superar los dualismos a fin de deconstruir el 'mito de las dos Españas' que tan a menudo sirve de comodín explicativo para todas las aflicciones de la España contemporánea. De la Iglesia denuncia ese abuso discursivo y le opone la representación de una realidad compleja. De esa forma, *Balada triste* re-politiza de manera subversiva el debate de cómo tratar y hablar del legado del pasado, de la Guerra Civil y sus secuelas. Mediante lo grotesco, se pone en tela de juicio la supuesta continuidad histórica que permitió y sigue permitiendo determinadas interpretaciones ideológicas del pasado. En la lucha por la memoria histórica tanto la derecha como la izquierda política han creado narraciones monolíticas que impiden la emancipación del presente, con el fin de movilizar las masas para los respectivos objetivos políticos y sociales (Pacheco Bejerano 2014: 15). Al

poner al descubierto la pervivencia de mitos e ideologemas, se cuestiona la retórica de los discursos oficiales y su concepción de linealidad y continuidad homogénea que liquida la historicidad del conflicto fratricida. Álex de la Iglesia crea una nueva versión de la pervivencia del pasado en el presente, o, mejor dicho, una 'visión' heterodoxa que todavía puede caldear los ánimos porque en el tratamiento artístico de la Guerra Civil sigue siendo vigente un fuerte ímpetu moral. Similar a obras como *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino o la novela *Les bienveillantes* de John Littell, *Balada triste* retrata el acontecimiento traumático 'más allá de lo auténtico' enfrentándose al tópico con una proyección de emociones que resultan de nuestras experiencias actuales y que permite trascender los sentimientos clichés transmitidos por los discursos dominantes. Esa clase de obras intencionalmente trivializa lo histórico y ofrece al espectador un gran potencial identificatorio (Schneider 2014: 33). Se trata de una nueva forma de enfrentarse al desamparo que legan tales acontecimientos históricos.

Si Álex de la Iglesia puede tratar el 'toro sagrado' de la memoria colectiva tal como lo hace en *Balada triste de trompeta* sin que se produzca un escándalo, es porque posee una aceptación sistémica que le concede tales libertades que ayudan a una misión autoimpuesta: *delectare et prodesse* – entretener e 'iluminar' al público volcándose por la responsabilidad social que todos tenemos. Como parte del sistema el cine de Álex de la Iglesia permite tanto una perspectiva desde el interior como incita a una reflexión de los propios mecanismos que lo mantienen. Utiliza estos mecanismos para llamar la atención del espectador y ganar su participación. Una vez involucrado le impone sus reflexiones críticas.

Bibliografía

Angulo, Jesús/ Santamarina, Antonio (2012): *La pasión de rodar. Álex de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca vasca.

Buse, Peter/ Willis, Andy/ Triana-Toribio, Nuria (2012): *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester: University Press.

Cedeño Rojas, Maribel (2015): "Introducción" al dossier *El cine fantástico y de terror en Hispanoamérica y España*. *HeLix*, 7, pp. 1-12.

Genovés Estrada, Isabel (2012): "Lo grotesco como categoría estética". *Los ojos de Hipatia*, <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/lo-grotesco-como-categoria-estetica/> [Fecha de consulta: 27.09.17].

Jünke, Claudia (2012): *Erinnerung, Mythos, Medialität: Der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien*. Berlin: ESV.

Luengo, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: Tranvía.

Oxford Living Dictionary (2019): "Guilty pleasure", <https://en.oxforddictionaries.com/definition/guilty_ pleasure> [Fecha de consulta: 14.12.18].

Pacheco Bejerano, Juan Pablo (2014): "Unveiling the Monster: Memory and Film in Post-Dictorial Spain", *Self-Designed Major Honors Papers*, 10, <https://digitalcommons.conncoll.edu/selfdesignedhp/10>.

Pohl, Burkhard (2012): "Álex de la Iglesia: *El día de la bestia* (1995)", en: Junkerjürgen, Ralf (ed.): *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, pp. 255-276.

Sánchez Navarro, Jordi (2005): *Freaks en Acción: Álex de la Iglesia o el cine como fuga*. Madrid: Calamar.

S. N. (2011): "Álex de la Iglesia: 'Esta película es un exorcismo'. *Clarín*, 24/8/2011, <https://www.clarin.com/espectaculos/cine/Alex-Iglesia-pelicula-exorcismo_0_B1yYeZR2vme.html> [Fecha de consulta: 14.12.18].

Schneider, Christian (2014): "Ansteckende Geschichte. Überlegungen zur Fiktionalisierung der Erinnerung", en: Roebling-Grau, Iris/ Rupnow, Dirk (eds.): *"Holocaust"-Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität*. Paderborn: Wilhelm Fink, pp. 19-35.

Valle-Inclán, Ramón del (2017): *Luces de Bohemia.* Edición digital a partir de Madrid, Renacimiento, Imp. Cervantina, 1924. Opera Omnia, XIX (colofón: 30-06-1924). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Winter, Ulrich (2006): *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales.* Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.

“TE VOY A SACAR EL HÍGADO COMO A UN POLLO”: TABÚ Y TRANSGRESIÓN EN *RELATOS SALVAJES* DE DAMIÁN SZIFRON.

Maribel Cedeño Rojas
Universität Siegen

***R**elatos salvajes* (2014) es un largometraje compuesto por varias historias breves de tramas independientes y de diferente duración unidas por un denominador común: los protagonistas se presentan como personas comunes y corrientes que intentan reaccionar civilizadamente ante injusticias cotidianas que van convirtiéndose en situaciones de excepción en las cuales pierden por completo el control. Tal como afirma su director, el argentino Damián Szifron, la idea no era hacer "una colección de cortometrajes", sino "[…] un tipo de espectáculo. Como ir a ver un recital, o un espectáculo de teatro: con números, uno detrás del otro. Me gustaba la idea de que la energía se renovara con cada número. Las seis historias son como partes de un mismo viaje […]" (Rodríguez 2014).

En el presente artículo se prestará especial atención al segundo corto que lleva el título bastante sugerente de *Las ratas*. Se partirá de los tabúes en el contenido para pasar a analizar, posteriormente, los tabúes en la representación visual, las estrategias narrativas empleadas por Szifron para despertar y mantener el interés de los espectadores, así como las relaciones intermediales relevantes. Por último, se abordará brevemente la pregunta de si en la película se observa o no una apología de la violencia.

Dos personajes femeninos anónimos, una joven e inocente camarera (Julieta Zylberberg) y una cocinera (Rita Cortese), protagonizan este cortometraje; las acompaña un estafador de oficio con aspiraciones políticas llamado Rafael Cuenca, interpretado por César Bordón. Estos tres personajes se encuentran en una oscura noche tormentosa en un restaurante vacío, venido a menos, en el medio de la nada: probablemente se trata de una carretera poco frecuentada en las afueras de alguna ciudad, puesto que apenas se oye pasar uno que otro automóvil. Es decir que es, *a priori*, un espacio aislado y sin ley. Según su propio testimonio,

la camarera ha soñado muchas veces con vengarse de Cuenca por haber destruido a su familia:

> Ese tipo es de mi pueblo; usurero, un mafioso. Nos remató la casa y por su culpa mi papá se terminó suicidando. Dos semanas después del entierro, se trató de levantar a mi mamá. La acosó tanto que nos tuvimos que venir para acá. ¿Sabes cuántas veces soñé con tenerlo así, delante de mí? Yo, algo le voy a decir. (Szifron 2014: 00:11:23-00:12:03)

Su conciencia moral o "conciencia tabú" (Freud 2015: 95), producto de la represión de deseos prohibidos que posibilitan la vida en sociedad, apenas le permite querer decirle alguna ofensa. Por su parte, la cocinera, como una especie de voz del subconsciente —únicamente escuchamos su voz y no le vemos la cara cuando lo dice, porque está fuera de campo—, le reprocha que tan sólo se le ocurra insultarlo y le hace una propuesta inmoral a la joven: "¿A decir? Por culpa de ese tipo se suicidó tu papá y lo único que se te ocurre es insultarlo? ¿Por qué no le ponemos veneno para ratas en la comida?" (Szifron 2014: 00:12:04-00:12:15).

Desde un primer momento, Cuenca se nos presenta como un personaje antipático, prepotente, un patán que se burla de la camarera a través de sus respuestas irónicas. Vemos que llega en una camioneta y entra solo en el restaurante. Cuando la joven le pregunta si quiere una mesa para una persona le responde: "Creo que sos buena para las matemáticas" (Szifron 2014: 00:10:32-00:10:34). A la información de que el plato del día son lentejas con arroz dice "qué rico" (Szifron 2014: 00:10:54-00:10:55) en un tono bastante despectivo. Esta imagen negativa de Cuenca se consolidará a lo largo del cortometraje.

El testimonio de la joven sobre lo que le hizo este hombre a su familia pone al espectador inmediatamente de su parte, sentimos empatía por ella y, de alguna manera, también por la cocinera. A pesar de que con sus ojos abiertos de par en par y debido a su propuesta de envenenar al hombre nos parezca una psicópata en un primer momento, sus comentarios nos hacen ver posteriormente que es sumamente lúcida y sus acciones la erigen como una especie de heroína justiciera dispuesta a vengar a cualquier precio la muerte del padre de la joven y la desgracia de su familia —que simboliza, igualmente, la tragedia de todo un país estafado por una clase política criminal, impune, de la que se deriva una

fuerte crisis socioeconómica y moral—. El hecho de que los personajes femeninos carezcan de nombre parece encerrar un comentario o crítica social. Son intercambiables y equivalentes a los denominados "nadies" del poema homólogo de Eduardo Galeano "[…] los hijos de nadie, los dueños de nada […] los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos […]" (Galeano 2017: 59). Estos "nadies" sufren constantemente injusticias por parte de personajes con nombre que no son penados por la ley.

Tabúes en el contenido

Después de servirle al hombre el plato que ordenó, la camarera vuelve a la cocina y comienza a lavar una sartén. Sospecha que la cocinera le echó veneno a la comida y, por eso, se lo pregunta directamente. La cocinera le dice en tono irónico que no simule no haberse dado cuenta. Debido a que la joven reacciona con sorpresa ante esta afirmación, le reprocha: "Así está el país. Todos quieren que alguien les dé su merecido a estos personajes, pero nadie se atreve a mover un dedo" (Szifron 2014: 00:15:52-00:15:58). En esta frase, la cocinera resume la diferencia entre la fantasía de la venganza ("todos quieren") y la realidad ("nadie se atreve"). No obstante, este personaje convierte la fantasía en realidad cuando Cuenca está a punto de darle una paliza a la camarera por haberle tirado el plato de comida en la cara en un intento de salvarle la vida a él y su hijo, que llega inesperadamente en autobús y comienza a comer papas fritas del plato envenenado. La cocinera anuncia, o tal vez justifica, el apuñalamiento de Cuenca con la siguiente frase: "Tomá. Acá tenés, delincuente. Te voy a sacar el hígado como a un pollo" (Szifron 2014: 00:18:41-00:18:48). Como duda que se haga justicia con este delincuente, se la toma por la propia mano. Si bien el asesinato de Cuenca es transgresor y rompe un tabú, al final del cortometraje se reafirma el *statu quo*: la policía restablece el orden, al menos en apariencia, al llevarse presa a la cocinera.

Cuenca es el primero en transgredir las normas de convivencia de la sociedad y las leyes. Su modo de vida consiste en aprovecharse de la desventura de otros, llevarlos a la ruina económica y moral, para así aumentar sus ganancias. Su avaricia y soberbia, como tabúes religiosos

y pecados capitales, desatan la espiral de violencia. Puesto que trata a la joven como si no la conociera, asumimos que no la recuerda. Esta actitud da la impresión de que es un tipo que va destruyéndoles la vida a personas de las que luego ni siquiera tiene conciencia. Asimismo, los actos criminales de esta "rata" ("usurero, un mafioso") no son penados por la ley, quedan impunes. Cuando las instituciones del Estado no cumplen con su deber, el ciudadano desconfía, se siente abandonado e indefenso y —si está dispuesto a ir a la cárcel, como la cocinera, o actúa impulsivamente— opta por tomarse la justicia por su propia mano, a semejanza de lo que ocurre también en el cortometraje *La propuesta*, de la misma antología. En él, el marido de una mujer embarazada —que muere tras ser arrollada por un joven de clase alta que conduce ebrio su automóvil— mata al supuesto asesino de su mujer. Sin embargo, en realidad mata al hombre equivocado —al conserje de la casa del joven, que iba a hacerse pasar por el asesino a cambio de dinero—. Lo anterior ilustra, por una parte, el riesgo de tomarse la justicia por la propia mano y, por otra, el peligro que implica para la paz social un sistema judicial corrupto y, por tanto, poco o nada confiable. De este modo, se crea una atmósfera en la que frases como "Así está el país. Todos quieren que alguien les dé su merecido a estos personajes, pero nadie se atreve a mover un dedo", dejan de ser simples frases para convertirse en hechos. La víctima se convierte en victimario, ya sea directa o indirectamente. En palabras de Sigmund Freud:

> […] la transgresión de determinadas prohibiciones tabúes trae consigo un peligro social y constituye un crimen que debe ser castigado o expiado por todos los miembros de la sociedad, si no quieren sufrir todos sus consecuencias. Este peligro surge realmente en cuanto sustituimos los deseos inconscientes por impulsos conscientes, y consiste en la posibilidad de la imitación, que tendría por consecuencia la disolución de la sociedad. Dejando impune la violación, advertirían los demás su deseo de hacer lo mismo que el infractor. (Freud 2017: 51)

Tabúes en la representación visual y estrategias narrativas

Debido a que los acontecimientos se muestran desde la perspectiva subjetiva de la joven protagonista, el espectador comprende sus sentimientos y los de la cocinera. Aunque esté de acuerdo o no con sus

acciones, se solidariza con ellas y desea que se salgan con la suya. Esta solidaridad es, al igual que en todos los demás cortometrajes, uno de los mayores tabúes. La perspectiva de la narración nos hace tomar partido por personajes que se comportan de forma inmoral, nos convierte en sus cómplices. El uso de esta estrategia narrativa muestra claramente la influencia del cine de Alfred Hitchcock en el de Damián Szifron[1].

De igual modo, se observa el uso de elementos clásicos del cine de terror. La atmósfera onírica, de pesadilla, la noche tormentosa, el lugar aislado venido a menos, el personaje indefenso —en este caso femenino— al que le ocurre una injusticia pertenecen al gótico. La asesina —que es antigenérica, pues por lo general se trata de asesinos—, el deseo de venganza, el cuchillo y los efectos de sonido del apuñalamiento son característicos del *slasher*. En cuanto al *gore*, se muestran fluidos corporales que crean asco y repulsión, como el vómito (del hijo de Cuenca) y la sangre (de Cuenca). El de terror es uno de los géneros cinematográficos más subversivos y transgresores dado que pone en duda las convenciones sociales y quebranta el orden social. No obstante, en ocasiones se le tilda de conservador y reaccionario cuando defiende el *statu quo*[2]. La fórmula sencilla del argumento básico del cine de terror propuesta por Andrew Tudor (1989: 81) "[…] a monstrous threat is introduced into a stable situation; the monster rampages in the face of attempts to combat it; the monster is (perhaps) destroyed and order is (perhaps) restored […]" es aplicable a *Las ratas*: una amenaza monstruosa (el hombre) se introduce en una situación estable (la vida de la joven y su familia); el monstruo arrasa con todo (se queda con la casa de la familia, el padre se suicida); al final (quizás) se le destruye y (quizás) se restablece el orden (la cocinera lo mata y va presa). Asimismo, tal como lo afirma Susan Sontag en su ensayo "The Imagination of Disaster", este género ofrece una válvula de escape para sentimientos amorales: al suprimirse los escrúpulos morales, se puede disfrutar de lo cruel[3].

1. En este sentido, véase, por ejemplo, el apartado "Se pide al público que sienta deseos de matar" en el capítulo cinco de Truffaut 2016: 109 y 114, así como las páginas 286 y 287 del capítulo trece.

2. Sobre el cine de terror y la ideología, se recomienda ver Carroll 1990: 195-206.

3. La cita textual de Sontag (1996: 43) en el mencionado ensayo es: "[…] makes it possible for moral scruples to be lifted, for cruelty to be enjoyed".

Cuando la cocinera aparece en cuadro, no esperamos que tenga un cuchillo ni que apuñale a Cuenca por la espalda; es una acción inesperada, sorpresiva. Sin embargo, pese a que se está matando a un ser humano, el espectador se alegra en cierta medida porque siente que finalmente "se ha hecho justicia" y quiere seguir viendo lo que ocurre hasta el final, se comporta como un voyerista. Con su conducta, la cocinera libra a la joven del abusón que iba a darle, por decir lo menos, una gran paliza, venga la muerte de su padre y de quién sabe cuántas víctimas más —pasadas y futuras— de esta "rata". No obstante, precisamente aquí reside la transgresión y más allá de ella, un delito, un crimen pasional.

El personaje de la cocinera es transgresor en sí, puesto que rompe con el molde de normalidad impuesto socialmente, representa la otredad. Pone en claro que no desea vivir reprimida como la mayoría de sus conciudadanos siguiendo las reglas del modelo económico de turno —en este caso el capitalista—, según el cual se debe tener un trabajo (aunque sea pésimo) y hay que ganar dinero (aunque sea tan poco que no alcance para pagar las cuentas ni vivir bien). Si no le importa ir a la cárcel es porque, a su modo de ver, fuera de ella no dispone de mejores opciones, tal como muestra un diálogo de la película entre la cocinera y la camarera (Szifron 2014: 00:14:21-00:14:43):

> Cocinera: Además, no es tan terrible la cárcel. Tiene mala prensa, nomás. Te dan de comer, no pagás el alquiler, vivís sin preocupaciones y si te toca un buen grupo, hasta lo pasás bien. Jugás a las cartas…
> Camarera: ¿Vos estuviste presa?
> Cocinera: Un tiempo. Y te aseguro que me sentía mucho más libre que acá.

Relaciones intermediales con el cine de Alfred Hitchcock

El ángulo cenital, en el que la cámara se encuentra perpendicularmente con respecto al suelo después de que la cocinera asesina a Cuenca, nos ofrece una visión de todos los implicados. Las escenas desde esta perspectiva son usuales en el cine de Alfred Hitchcock. En opinión de los cineastas Martin Scorsese y Richard Linklater expresan omnisciencia, sugieren que alguien nos observa y juzga desde arriba (*Cf.* Jones 2015: 00:36:38-00:37:42). La composición del final de la secuencia parece

inspirada en la escena de la flor trágica[4] de *Topaz* (1969) de Alfred Hitchcock, en la que el vestido violeta de Juanita de Córdoba (Karin Dor), tras ser asesinada por Rico Parra (John Vernon)[5], se desparrama por el suelo como si fuera un charco de sangre.

El uso dramático de la profesión del personaje es una estrategia que Szifron también toma prestada de Hitchcock[6] y que emplea para transgredir tabúes. La cocinera de *Las ratas* mata al usurero con un cuchillo y lo destripa como a uno de sus pollos en la cocina, aunque, ciertamente, de forma bastante más violenta. Además, trabaja en una cocina infestada de ratas y por eso tiene acceso al veneno. Como ella misma menciona, una coartada plausible para salir airosas del envenenamiento, si se investigara el caso, sería decir que habían estado fumigando (Szifron 2014: 00:16:15-00:16:25):

> Si hay una investigación yo voy a decir que esta mañana estuve echando veneno en la cocina porque estaba llena de bichos, que por otro lado es absolutamente cierto, y que casualmente una piedrita cayó dentro de una olla.

Por su parte, en el primer cortometraje de la antología titulado *Pasternak*, el protagonista, que nunca se nos muestra, es piloto e invita a todos los que siente que le arruinaron la vida a un vuelo del que no salen vivos, ya que estrella el avión intencionalmente en el patio de la casa de sus padres. Simón Fisher, interpretado por Ricardo Darín, en el capítulo *Bombita*, es un ingeniero experto en explosivos que vuela su automóvil en un estacionamiento del servicio de grúas y acarreos que se lo ha llevado injusta e injustificadamente por tercera vez, en un caso claro de abuso y violencia institucional. En este sentido y refiriéndose concretamente a *El más fuerte*, en el que dos hombres se pelean brutalmente hasta la muerte en una carretera —un espacio más cercano a la barbarie que a

4. Dona Kercher emplea la denominación "tragic flower" para referirse a esta escena de *Topaz* (1969) en su libro *Latin Hitchcock* (2015: 101).

5. Véase Hitchcock 1969: 01:22:15-01:22:21. Este ángulo también se emplea, por ejemplo, en *Psycho* (1960) para mostrar el momento en que Norman Bates (Anthony Perkins) apuñala al detective Arbogast (Martin Balsam), contratado para encontrar a Marion Crane (Janet Leight): véase Hitchcock 1960: 01:16:58-01:17:01.

6. Sobre el uso dramático de la profesión en Hitchcock, consúltese Truffaut 2016/1966: 110.

la civilización—[7], Damián Szifron admite la influencia del maestro del suspenso:

> Hitchcock decía que si (en una película) dos hombres peleaban en un hospital, no debían usar armas de fuego. Más bien tendrían que convertir en armas todo lo que tuvieran a la mano en el hospital. Así que como (en *El más fuerte*) la acción tiene lugar en un automóvil, este hombre usó todo lo que había en él[8]. (traducción nuestra)

El suspenso, que según Hitchcock era el "medio más poderoso para mantener la atención del espectador" (Hitchcock en Truffaut 2016: 74), también es vital a lo largo de la película: depende del grado de información del público y, en cierta medida, del nivel de identificación con el o los personajes en peligro. Recordemos el famoso ejemplo de la bomba debajo de la mesa: el espectador sabe que alguien la ha puesto allí, quizás incluso lo haya visto, pero los implicados en la escena no. Al espectador, que también sabe a qué hora estallará, se le muestra continuamente un reloj y oye la conversación aburrida de los personajes. Esto le crea tanta ansiedad que casi salta de su asiento para gritarles que corran, que dejen de hablar tonterías, porque debajo de la mesa hay una bomba que va a estallar (Hitchcock en Truffaut 2016: 76-77).

En *Las ratas*, la "bomba" vendría a ser la comida envenenada. A pesar de que no la hemos visto hacerlo, la cocinera admite que le ha echado raticida —una característica fundamental del suspenso es que el público esté perfectamente informado—[9], pero Cuenca, el implicado en la escena, no lo sabe y come. Como no presenta signos de intoxicación, la cocinera se pregunta si el veneno estará vencido y qué efecto tendrá esto en la víctima. A la camarera le remuerde la conciencia, está angustiada y no sabe qué hacer. Dado que quien come es el villano y quizás el espectador

7. Según el testimonio de uno de los personajes, Diego Iturralde (Leonardo Sbaraglia), están en la ruta que une Salta capital con Cafayate (Szifron 2014: 00:23:50-00:24:14). Es interesante que esto lo dice mientras simula hablar por teléfono con la policía que lo deja desamparado —el teléfono repica y nadie lo coge— a merced de un psicópata.

8. "Hitchcock used to say that if you have two men fighting in a hospital, they don't have to use guns. They have to use all the things that are available in a hospital as their weapons. So, if it's in a car, this guy used everything that was inside the car" (Roberts 2015).

9. Sobre la cantidad de información de que debe disponer el espectador para crear suspenso, véase la entrevista de Hitchcock en Truffaut 2016: 75.

no se identifique con él, se le une su hijo inocente, que de pronto llega en autobús y empieza a comer de las papas fritas envenenadas. Para evitar un desastre mayor, la camarera intenta llevarse el plato de la mesa varias veces, pero no lo logra. Esto aumenta la ansiedad del espectador, y por ende la tensión, ya que se pregunta cuál será el desenlace de la historia. En un acto de desesperación —que también podría interpretarse como venganza y liberación—, la joven le tira las papas fritas en la cara a Cuenca.

El humor, en especial la comedia negra, también es un elemento fundamental en este y todos los demás cortometrajes. Por lo general, surge de la contradicción entre la situación, que suele ser muy seria, incluso grave, y la actitud de algunos personajes y sus diálogos, que son inesperados y, hasta cierto punto, inadecuados al contexto[10]. Por medio del humor se introduce una fuerte crítica social de una forma muy elegante y a la vez efectiva, se destaca cuán absurda es la situación y se disminuye el nivel de tensión y ansiedad del espectador por medio de la risa. Un buen ejemplo de ello se encuentra en *Las ratas*, precisamente en el momento en que la cocinera le acaba de echar raticida a la comida de un hombre que puede que se intoxique y muera. Lo más probable es que se la lleven presa por homicidio y lo único que le interesa es si, en efecto, el veneno logrará matarlo o no: "Che, ¿esta mierda no estará vencida, no? No dice la fecha. ¿Cómo es cuando un veneno está vencido? ¿Es más o menos dañino?" (Szifron 2014: 00:16:34-00:16:50). Otro ejemplo es la respuesta de la cocinera a la pregunta de la camarera de si está loca y quiere que vaya presa tras insinuarle una vez más, mostrándole la caja del veneno, que se lo pongan a la comida de Cuenca. La cocinera le dice: "¿Presa? ¿Tú te crees que a ese escuerzo le van a hacer una autopsia los del FBI?" (Szifron 2014: 00:13:22-00:13:28).

¿Apología de la violencia o el cine como válvula de escape?

En cuanto a la pregunta de si estamos en presencia de una apología del delito y la violencia como remedio a los males sociales, cabe recordar

10. En cuanto a la incongruencia como base del humor y la relación entre el horror y el humor, se recomienda el artículo de Carroll (1999).

que más allá de la gran pantalla, *Relatos salvajes* avivó el debate sobre las consecuencias de la violencia audiovisual explícita y de lo que debía mostrarse o no. Ejemplo de ello es la polémica generada en el Reino Unido sobre una posible relación entre el primer episodio de la película, titulado *Pasternak*, y el accidente aéreo de Germanwings en los Alpes franceses que acabó con la vida de 150 personas en 2015[11]. De igual modo, a raíz de la proyección de la película, la prensa argentina comenzó a usar titulares como "Relato salvaje: estacionaron en la puerta de su garaje y rompió el auto con un hacha" (La Nación), "Al estilo 'Relatos salvajes', prendió fuego a la sede de la aseguradora de su auto" (Infobae), en clara alusión a *Bombita* (Redacción *BBC Mundo* 2015).

En la película no se observa, sin embargo, una invitación a comportarse violentamente como los personajes que pierden el control. Por el contrario, en particular en los episodios *Las ratas*, *Bombita* y *La propuesta* se exhorta indirectamente a las autoridades y a las instituciones del Estado a no defraudar a los ciudadanos, a cumplir con su deber para evitar que ocurran semejantes injusticias que los lleven a sentir un nivel de indefensión, frustración y desesperación tal que intenten tomarse la justicia por su propia mano. Szifron se vale del arte cinematográfico como válvula de escape para, en sus propias palabras, "exorcizar este tipo de asuntos" (traducción nuestra)[12]. En opinión de Hugo Sigman, uno de los productores de la película junto a los hermanos Agustín y Pedro Almodóvar, en los premios BAFTA de 2016 (Scholz 2016):

11. El diario británico amarillista *Daily Mail* comentó en su momento, por ejemplo: "An Oscar-nominated film will still be released in the UK today despite its disturbing similarities to the Alps air disaster — to the disgust of cinema-goers near to the home of one of the three British victims" (Robinson y Realf 2015). En este sentido, los diarios españoles *El Mundo* (Rodríguez 2015) y *El País* (Tubella 2015) titulaban, respectivamente: *'Relatos salvajes' debuta en Londres con advertencia: 'Material sensible, devolvemos el dinero'* y *Cines de Londres alertan al público antes de proyectar 'Relatos salvajes'*.

12. La cita textual de Szifron en Aguilar (2015) es un poco más larga: "Thankfully as a screenwriter or as a filmmaker, I can do something with the certain frustration that can be caused by a system that is so generous when it comes to producing situations that could drive you crazy. I can transform it into valuable material that I can share with others. Through cinema I can exorcise these issues, which is something that a lot of people can't do".

> […] para mí, como psiquiatra, hacer *Relatos salvajes* fue un disfrute, porque habla de los descontroles del ser humano, y la posibilidad que da el cine de que ese descontrol se haga realidad. Todos estamos reprimidos de poder expresar ese fastidio que muchos tenemos ante la burocracia, la injusticia. Y en la película uno puede ver que ese descontrol, que se siente y uno lo inhibe por razones sociales y de convivencia, se hace realidad.

A esto se refiere el efecto catártico o exorcismo. El espectador se identifica con los personajes, porque, aunque la historia esté enmarcada en el contexto argentino local, todos nos hemos encontrado en situaciones semejantes y la estética de la película es global.

Desde el punto de vista estético, la siguiente cita de Damián Szifron deja en claro la diferencia entre la realidad y la ficción:

> […] se trasladaban imágenes de la cotidianeidad al terreno de la fantasía y de la imaginación, y creo que la película en su conjunto se acerca más a *Cuentos asombrosos* o *Al filo de la realidad* (*Twilight Zone: The Movie*) o a *Alfred Hitchcock presenta*. Ese tipo de universos ficcionales. (García 2014)

Conclusión

El contenido de los seis episodios es, a todas luces, transgresor y rompe tabúes, ya sea en el ámbito individual o colectivo: Pasternak estrella un avión lleno de gente que, en su opinión, le hizo la vida imposible; la cocinera mata a Cuenca, protege y venga así a la joven camarera; dos hombres se pelean hasta la muerte en una carretera; un ingeniero experto en explosivos vuela su automóvil después de que se lo han remolcado varias veces injustificadamente; un hombre pobre que se hace pasar por el que mató a una mujer embarazada es asesinado por el marido en un intento desesperado de hacer justicia; una novia descubre el día de su boda que su marido la engaña y la fiesta se convierte en una verdadera pesadilla.

Como hemos visto en el caso particular de *Las ratas*, no sólo se transgreden tabúes desde el punto de vista del contenido, sino también por medio de la representación visual y las estrategias narrativas a través del uso de elementos del cine de terror y las relaciones intermediales con el cine de Alfred Hitchcock. El mayor de los tabúes en este sentido

consiste en que la perspectiva de la narración convierte al espectador en voyerista —que disfruta lo que ve y no puede apartar la vista de la pantalla, pese a que lo mostrado es cruel— y cómplice de personajes cuya conducta es inmoral. El humor negro introduce crítica social de forma efectiva, también contribuye a relativizar lo mostrado y reduce el nivel de tensión del espectador. En cuanto a si la película encierra o no una apología de la violencia, se ha concluido que no es el caso. Por el contrario, el cine ofrece la oportunidad de vivir la fantasía de la venganza por medio de los personajes y lograr una catarsis colectiva.

Por último, valga comentar que en la secuencia de créditos se muestran los nombres de los actores, los productores, el director y demás implicados en la película, pero no aparece su imagen real, sino fotografías de animales salvajes en su entorno natural. La elección de los animales concretos no parece deberse a la casualidad; corresponde más bien a las características de cada personaje o a la función desempeñada en la producción. Por ejemplo, se representa a Rita Cortese, que interpreta a la cocinera de *Las ratas*, como un gorila. En el ámbito hispanohablante, el nombre de este animal designa coloquialmente a un guardaespaldas y a quien impone el orden por medio de la fuerza. A Julieta Zylberberg, la camarera, se le identifica, por su parte, con una oveja, un animal que suele representar la inocencia y en cuentos o fábulas también es generalmente la víctima de, por ejemplo, el lobo feroz. A Javier Juliá, el director de fotografía, se le asignó la imagen de un búho con los ojos abiertos de par en par y al director de sonido, José Luis Díaz, una hiena con las orejas paradas y bien abiertas. Esta secuencia también parece hacer referencia a que el ser humano, como ser racional, se jacta de su supremacía intelectual sobre las demás especies animales y de su capacidad de resolver conflictos por medio del diálogo, pero si las circunstancias lo ameritan, reacciona con su lado impulsivo, salvaje, como, en efecto, lo hacen los personajes en la película cuando se enfrentan a situaciones extremas. En palabras de Szifron: "La película se llama *Relatos salvajes* porque el salvajismo atraviesa a cada uno de los cuentos, porque en todos hay personajes que cruzan la frontera que divide la civilización de la barbarie" (García 2014).

Filmografía

Hitchcock, Alfred (1960): *Psycho*. Estados Unidos.

—— (1969): *Topaz*. Estados Unidos.

Jones, Kent (2015): *Hitchcock/Truffaut*. Francia/Estados Unidos.

Szifron, Damián (2014): *Relatos salvajes*. Argentina/España.

Bibliografía

Aguilar, Carlos (2015): "Argentine Director Damián Szifron on 'Wild Tales' and Our Animal Instincts". *IndieWire*, 20-02-15, <http://www.indiewire.com/2015/02/argentine-director-damian-szifron-on-wild-tales-and-our-animal-instincts-171545/#!> [Fecha de consulta: 31-VIII-2017].

Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge.

—— (1999): "Horror and Humor". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57:2 (primavera), pp. 145-160.

Freud, Sigmund (2015) [1966]: *Tótem y tabú*. Trad. de Luis López-Ballesteros. Madrid: Alianza.

Galeano, Eduardo (2017) [1989]: *El libro de los abrazos*. Madrid: Siglo.

García, Pablo (2014): "Entrevista a Damián Szifrón". *Transit: cine y otros desvíos*, 28-X-2014, <http://cinentransit.com/entrevista-a-damian-szifron/> [Fecha de consulta: 4-IX-201].

Kercher, Dona (2015): *Latin Hitchcock. How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, Del Toro and Campanella Became Notorious*. London/New York: Wallflower.

Redacción *BBC Mundo* (2015): "'Relatos salvajes': la violenta película argentina que compite por el Oscar". *BBC Mundo* 15-01-15, <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150115_cine_hollywood_nominados_oscar_relatos_salvajes_argentina_extranjera_irm> [Fecha de consulta: 4-IX-2017].

Roberts, Sheila (2015): "Writer/Director Damián Szifron Talks Oscar Nominee WILD TALES". *Collider* 17-2-2015, <http://collider.com/damian-szifron-wild-tales-interview/> [Fecha de consulta: 31-V-2017].

Robinson, Martin/ Realf Maria (2015): "Outrage over the Release of Oscar-nominated Movie Showing Member of Aircrew Locking Himself in Cockpit to Crash a Plane and Kill Everyone on Board". *Daily Mail* 27-III-2015, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3014631/Questions-raised-release-Oscar-nominated-movie-showing-member-aircrew-locking-cockpit-crash-plane-kill-board.html> [Fecha de consulta: 4-IX-2017].

Rodríguez, Conxa (2015): "'Relatos salvajes' debuta en Londres con advertencia: 'Material sensible, devolvemos el dinero'". *El Mundo* 31-III-2015, <http://www.elmundo.es/cultura/2015/03/31/551a76eae2704e6a4d8b457d.html> [Fecha de consulta: 9-IX-2017].

Rodríguez, Juliana (2014): "Damián Szifrón contó en qué se inspiró para crear el filme 'Relatos salvajes'". LaVoz 26-VII-2014, <https://vos.lavoz.com.ar/cine/damian-szifron-conto-en-que-se-inspiro-para-crear-el-filme-relatos-salvajes> [Fecha de consulta: 12-XII-2018].

Scholz, Pablo (2016): "'Relatos salvajes' obtuvo su 44° premio internacional". *Clarín* 9-II-2016, <http://www.larednoticias.info/sitio/noticia.php?not_id=22321#> [Fecha de consulta: 4-IX-2017].

Sontag, Susan (1996): "The Imagination of Disaster", en: Broderick, Mick (ed.): *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki, and the Nuclear Image in Japanese Film*. London: Kegan Paul, pp. 38-53.

Truffaut, François (2016) [1966]: *El cine según Hitchcock*. Trad. de Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza.

Tubella, Patricia (2015): "Cines de Londres alertan al público antes de proyectar 'Relatos salvajes'". *El País* 31-III-2015, <https://elpais.com/cultura/2015/03/31/actualidad/1427814096_796783.html> [Fecha de consulta: 9-IX-2017].

Tudor, Andrew (1989): *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Blackwell.

TABÚ Y TRANSGRESIÓN EN LA CULTURA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA

Marco Kunz & Silvia Rosa (eds.)

Pese a la gran permisividad que reina hoy en la mayoría de los países europeos y americanos, todavía existen numerosos tabúes cuya transgresión puede provocar polémicas, sanciones judiciales y hasta agresiones físicas. Hay tabúes en todos los ámbitos de la vida social, política, económica y cultural: temas particularmente delicados siguen siendo, entre otros, la sexualidad y la religión, la enfermedad y la muerte, la violencia y el suicidio. Este libro reúne once artículos sobre el tabú y su transgresión en la literatura y el cine de España e Hispanoamérica desde mediados del siglo XX hasta hoy.

www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-151-0
ISSN : 2265-0776
Prix France : 31 €

9 782367 831510