

DAVID WILLIAM FOSTER

Algunos espejismos eróticos

Si la verdadera literatura erótica nunca ha sido bien acogida en los anales de la literatura respetable del mundo occidental,¹ mucho menos se la puede considerar como una influencia importante en las letras latinoamericanas. Probablemente sea el cubano Severo Sarduy la única figura de importancia en la narrativa latinoamericana que enfoque con intensidad y directamente los temas eróticos. Otros escritores que han sido censurados por su pretendida obscenidad o pornografía no pueden ser, justificadamente, identificados con lo erótico. Por ejemplo, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez se vale de una obscenidad circunstancial o de lo explícitamente sexual como un fragmento de su mosaico cómico del actual Puerto Rico cocacolizado. Manuel Puig hace uso de la descripción gráfica de lo sexual como parte de su preocupación por la interrelación que existe entre la represión sexual y la represión política, con la consiguiente violencia que ambas generan. Solamente en *El beso de la mujer araña* (1976) Puig se aproxima a la descripción erótica como una forma compleja y problemática de expresión y de liberación, pero a fin de cuentas su narrativa se desvía hacia el tema político como el de mayor importancia. Me atrevería a decir que su preocupación por la homosexualidad, aún en la actualidad un asfixiante tabú en su nativa Argentina, hace que sus novelas parezcan más eróticas de lo que en realidad son. Gabriel García Márquez presenta algunos simpáticos toques abiertamente eróticos en *Cien años de soledad* (1967), pero no están plenamente desarrollados. La mayoría de los textos compilados por Enrique Jaramillo Levi en *El cuento erótico en México* son más bien monótonos, siendo más que nada eufemismos de tono subido que propiamente eróticos.² No viene a mi mente ningún equivalente latinoamericano de Georges Bataille, Henry Miller o Charles Bukowski, aunque el argentino Enrique Medina se acerca a la visión de los dos últimos novelistas norteamericanos arriba mencionados.

Si los escritores aún tienen que crear una auténtica visión erótica en América Latina, uno podría esperar que las escritoras, mucho más restringidas por los cánones socioculturales, sean más circunspectas en la materia. Sin embargo, hay que insistir en la hipótesis de que las escritoras puedan desafiar mucho más eficazmente los tabúes y las restricciones por que no han sido creados por ellas mismas sino que, por el contrario, fueron impuestos sobre ellas por una sociedad controlada por el hombre. Esta hipótesis puede haber surgido, por lo menos parcialmente, de algunas autoras que escriben sin reserva sobre temas eróticos.

Argentina es indudablemente una sociedad sexualmente represiva (o, para ponerlo en términos menos estridentes

pero no por ello menos ideológicos, una sociedad que apoya con entusiasmo lo tradicional y los valores cristianos de la castidad familiar); en consecuencia, esta sociedad ha producido algunas contribuciones significativas a este respecto. Se puede recordar el escándalo causado por *La señora Ordóñez* (1968) de Marta Lynch, novela que se inaugura con una meditación por parte de la mujer acerca de la torpeza sexual de su marido. Y en su *La penúltima versión de la Colorada Villanueva* (1979), Lynch tiene presente a la protagonista lamentando, como parte de la pérdida de su esposo, la pérdida de sus relaciones sexuales con él; parte de la novela también enfoca sus degradantes aventuras sexuales con un macho vacuo.

Las protagonistas de autoras como Reina Roffé, Cecilia Absatz, Silvina Ocampo, Luisa Valenzuela tienen, todas sin excepción, impulsos sexuales que los autores argentinos han normalmente negado a sus personajes. Tan sólo puedo acordarme de una importante novela argentina en la cual las necesidades eróticas de la mujer son analizadas en profundidad, tanto como parte de la represión del Eros como de la opresión de la mujer: *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973) de Enrique Molina, sobre la famosa historia de Camila O'Gorman durante la dictadura de Rosas a mediados del siglo XIX. (Debe tomarse en cuenta también la novela del chileno José Donoso, de 1980, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, un respetable análisis de la sexualidad femenina en términos de las convenciones sociales.)

Por las razones arriba expuestas, la calidad intrínseca de las obras de la mexicana María Luisa Mendoza se complementan con su importancia paralela como piezas relevantes de una escritora acerca (entre otras cosas) del aspecto de la sexualidad femenina.³ Por supuesto, sería una grotesca distorsión decir que las obras de Mendoza se limitan a asuntos sexuales o de erotismo. Mendoza, al igual que la mayoría de los escritores preocupados por brindar una adecuada representación ficticia de ciertos sectores de la sociedad tradicionalmente ignorados o marginados —que en Latinoamérica serían, además de la mujer, otros grupos coincidentes como los homosexuales, el proletariado, las culturas indígenas, las minorías no cristianas (los judíos en particular)— enfoca una serie de tópicos metonímicos para dar voz a sus personajes, y solamente uno de esos tópicos es específicamente erótico.

Sin embargo, en *De Ausencia* (1974), Mendoza se ocupa directamente del tema erótico. La historia de Ausencia Bautista no es simplemente la biografía de una mujer para quien el sexo es la parte integral de su personalidad.⁴ Ausencia es la versión femenina de Priapo, perpetuamente inflamada ante las posibilidades sexuales del mundo que la rodea. Ausencia es más una figura priápica que una ninfómana debido a su agresiva sexualidad, que destruye la imagen tradicional de

Este texto fue leído en una reunión del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana realizada en Nueva York en marzo pasado.

la mujer sumisa que pasivamente espera la satisfacción de su apetito sexual. En la novela, Ausencia, como la marimacha que invierte los roles sexuales, es tan sólo la primera de muchas rupturas, casi inadvertidas, con los códigos culturales establecidos.

Sin duda alguna, el interés inmediato en *De Ausencia* se deriva de la sistemáticamente ofensiva narración de los actos de su heroína en su medio sociocultural. Ausencia es criada por su mundano padre después de la muerte de su madre en el parto. Se trata de un pobre minero que se vuelve rico con el descubrimiento de una veta metálica valiosa y que proporciona a su hija los medios para transformar su mundanismo en un erotismo refinado. Educada por monjas, su visión personal del mundo abarca una variedad de experiencias que las monjas y sus coprovincianos ignoran completamente. Ausencia, criatura del México del siglo XIX, se convierte en una ciudadana del mundo dorado de las fantasías ocultas victorianas o bizantinas:⁵ su primer amante es un cono- mundo árabe-neoyorquino a quien ella y su Romeo campesino torturan hasta la muerte como parte de una intensa aventura afrodisiaca.

Como heredera de la fortuna de su padre, Ausencia es un miembro respetable de la decente clase gobernante, pero también es directora de las representaciones teatrales de sus omnívoras fantasías sexuales. Estas son sólo algunas de las formas principales en que Ausencia se convierte en signo de la cerrada sociedad mexicana de antaño, (y también de la concientización erótica de la literatura latinoamericana contemporánea).

A cierta altura de la novela, uno de los admiradores de Ausencia está perorando tediosamente acerca de los detalles de buen gusto en un hombre de sociedad mexicano adecuadamente vestido. Ausencia evade el ataque de sus aburridas palabras entreteniéndose en uno de sus pasatiempos favoritos: una fantasía sexual pormenorizadamente desarrollada. Mientras que él diserta acerca de las vestimentas del cuerpo, Ausencia va eliminando prendas de ropa hasta llegar a sus dos fetiches favoritos: ropa interior inmaculadamente blanca y el brillante y velludo triángulo púbico que esta ropa cubre. El hombre, dándose cuenta de su distracción pregunta: "—¿En qué piensas, reina, tan allí traspasada por calladurías?" (p. 102).⁶ Ella intenta contestarle, pero él es incapaz de comprender el sentido de su lenguaje metafórico o de intuir la fantasía erótica que sus palabras ocultan:

—Caballero: mis nuevas propiedades para mí nada más.

Es como por ejemplo usted, tú Reinaldo, aquí a mi lado, sin que yo te conozca, sin que sepa de ti más allá de tu idioma, y no obstante me estabas reservado.

(...) Tú no sabes. Eres de la calaña que existe de las tres de la tarde en adelante, preocupado de tus propiedades que no habitas, como yo, y que significas en la ropa elegante, como si el smoking fuera respuesta. Pensaba yo en mis calladurías ¿entiendes?

—No, preciosa, no entiendo. (pp. 102-103)

Mendoza, en los detalles de la ubicación y la contextualización de su novela, expone abundantemente la hipótesis interpretativa de que la cultura victoriana era un caso de deshumanización sexual exterior que encubre un subconsciente intensamente erótico. Haciendo uso del castellano circunspeto de la narrativa "literaria", la voz narrativa de Mendoza articula el *albur*, el mexicanísimo juego de palabras vulgar y obsceno, que atinadamente describe la enajenación de Ausencia de la refinada sociedad de modales típicos de fines del siglo pasado por la cual ella transita tan distraídamente.



María Luisa Mendoza.

Pero el lector, que puede estar interesado solamente en saber cómo el sexo se describe explícitamente en castellano, no debe cometer el error de leer *De Ausencia* como una placentera obrata dionisiaca a través de escenas de florida sexualidad. Es verdad que el sorprendente control de Mendoza sobre las posibilidades lingüísticas del castellano, su inventiva en los mosaicos léxicos y su inteligente juego de múltiples registros estilísticos, pueden dar la impresión de que la novela pertenece al género de *Playboy / Playgirl* que tratan el sexo como una simple división de sonrisas disimuladas y solitarias. El verdadero aspecto creativo de *De Ausencia* es su preocupación por las frustraciones nostálgicas de las fantasías eróticas, de cómo las fantasías eróticas son signos de la confusión, el fracaso y la insatisfacción del individuo. En un sentido muy derridiano, el sexo para Ausencia es un "centro ausente", tanto un significado perdido como un orden inalcanzable. El hecho de que Ausencia sólo pueda abordar sus fantasías eróticas desafiando repetidamente las normas rígidas del orden social y el que su ejecución pueda involucrar la destrucción de otros seres humanos (el asesinato de su amante árabe, el rechazo de su amante campesino, que se lleva toda la culpa por la desaparición del amante anterior) es el mejor indicador de las limitaciones inherentes a su programa de autoexpresión sexual.

Como discurso literario, el texto de Mendoza está organizado en torno al espejo como signo metafórico. Cada uno de los siete capítulos tiene como título una frase referente ya sea al espejo (Primer Espejo, Tercer Azogue, Cuarto Trémol) o a un tropo de la metáfora básica del espejo (Segundo Reverbero, Quinto Foco, Sexto Reflector, Séptimo Lago). Generalmente nos referimos a los textos literarios en términos de una metáfora muerta, como "espejos de la vida". Así, los lectores que están principalmente interesados en la literatura como fuente de información referente a la sociedad y a la experiencia individual no se puede decir que se estén apartando del sentido del arte. A diferencia de aquellas obras de la literatura contemporánea que cuestionan el poder de la literatura de reflejar la vida adecuada o exactamente (e.g., José Donoso en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) o Mario Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral* (1969)), el uso del espejo por Mendoza como metáfora rectora de su novela es principalmente un signo de la autocontemplación narcicista de Ausencia, tanto literalmente al observar su cuerpo, procurando alcanzar la satisfacción sexual y detener la deteriorización de la carne, como figurativamente cuando ella se ve a sí misma como el personaje central en el teatro de sus fantasías eróticas.

La imperfección del espejo, sus distorsiones y su calidad dispareja son testimonio de las limitaciones del programa de Ausencia en busca de la autodefinición mediante el erotismo. Uno de sus interludios se enfatiza con estrofas de un poema de Gautier:

*Cuánta nostalgia entre nos (sic) corazones
Tanto espacio entre nuestros besos
Amarga suerte. Dura Ausencia
¡Oh grandes deseos insatisfechos...!* (p. 142)

En el mismo fragmento, otro admirador árabe interpreta la borra del café de su taza (otra alusión espejista):

Veo sangre que liquida las piedras en rojo, veo lenguas de saliva y un pozo sin dueño al que se le saca agua de mar que mata a las yerbas. Veo una desolación, una ausencia,

una búsqueda sin cuento, sin encuentro, un sin fin de años congelados y muchas lágrimas, las aguas... (p. 145)

Así, en lugar de presentar la sexualidad femenina como una fuerza liberadora, *De Ausencia* señala fundamentalmente cómo sus enérgicas fantasías eróticas se convierten para Ausencia en otra forma de prisión física y emocional. Liberada de las cadenas impuestas por su sociedad mexicana tradicional y represiva, Ausencia se esclaviza por sí misma a la quimera elusiva de su inalcanzable satisfacción erótica. Al igual que las heroínas de *The Roman Spring of Mrs. Stone* de Tennessee Williams o *Good Morning, Midnight* de Jean Rhys, la anagnórisis de Ausencia, el descubrimiento trágico que ella hará en el espejo como resultado de su propia autocontemplación, es que la destrucción resulta indefectiblemente de su febril búsqueda de aventuras sexuales.

La obra de Mendoza está caracterizada por una amplia gama de estrategias retóricas que podríamos llamar estrategias para el distanciamiento del lector. Es un distanciamiento que opera tanto para el lector interesado en comprender la trágica historia de Ausencia, como para el lector interesado únicamente en explayarse en los detalles concretos de las aventuras de esta Fanny Hill mexicana. La ambientación cronológica y culturalmente remota (la Europa victoriana y el México tradicional decimonónico tan brillantemente representada en la gran novela mexicana de la represión, *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez), el uso de un lenguaje metafórico complejo y de un lenguaje narrativo "barroco", el entrelazamiento de observaciones irónicamente ingeniosas con algunos de los viejos clisés de la literatura pornográfica, los complejos patrones de diálogo, y el fluir de la conciencia: éstas son algunas de las estrategias textuales usadas por Mendoza con la finalidad de impedir la lectura de su novela como una farsa erótica y, consecuentemente, de incitar a una adecuada contemplación de la imagen esencialmente trágica de la sexualidad de Ausencia.

De Ausencia no es por cierto ni una denuncia de la degradación moral estilo Acción Católica, ni un llamado al retorno a las tradicionales normas sexuales. Pero está claro que, como una contribución a la respetable bibliografía de la literatura latinoamericana que versa sobre asuntos femeninos y sus relaciones con cuestiones socioculturales más amplias, la novela es un tratado profundo y serio de los problemas de la conducta erótica. Así, y lejos de ser un documento a favor de la represión sexual, *De Ausencia* es una representación rudamente franca y a menudo ofensiva de la tragedia del erotismo y de su papel como un aspecto de la adecuada auto-realización humana.

Notas

1. Maurice Charney, *Sexual fiction* (London: Mehtuen, 1981), es un aporte importante al análisis de la ficción erótica seria.
2. Enrique Jaramillo Levi, *El cuento erótico en México* (México, D. F.: Editorial Diana, 1975).
3. Sobre la obra de Mendoza, consúltese el ensayo global de Charles M. Tatum, "María Luisa Mendoza, atrevida novelista mexicana," *Letras femeninas*, 3, 2 (1977), 31-39. De particular interés es el ensayo sobre Mendoza firmado por Rosario Castellanos, "María Luisa Mendoza, el lenguaje como instrumento," en su *Mujer que sabe latín* (México, D. F.: SepDiana, 1979), pp. 165-170.
4. Charles M. Tatum reseñó la novela en *Chasqui*, 5, 1 (1975), 54-55.
5. Ausencia evocará a los personajes de las novelas inglesas estudiadas por Steven Marcus, *The other Victorians; a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England* (London: Corgi, 1969).
6. María Luisa Mendoza, *De Ausencia* (México, D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1974).